

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
in cotutela con Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

DOTTORATO DI RICERCA IN
Lingue, letterature e culture moderne

Ciclo XXXIII

Settore Concorsuale: 10/f4

Settore Scientifico Disciplinare: L-FIL-LET/14

**Le désir et l'impossible.
Formes du dualisme dans l'œuvre romanesque de Walter Siti**

Presentata da: Silvia Cucchi

Coordinatore Dottorato

Prof.ssa Gabriella Elina Imposti

Supervisore

Prof. Federico Bertoni
Prof. Massimo Fusillo

Supervisore

Prof.ssa Maria Pia De Paulis

Esame finale anno 2019

Le désir et l'impossible. Les formes du dualisme dans l'œuvre romanesque de Walter Siti

Cette recherche se présente comme une étude monographique de la production littéraire de Walter Siti. Nous vérifions l'hypothèse selon laquelle l'œuvre de Siti est traversée par un dualisme radical entre deux polarités opposées (la Réalité et l'Absolu) que l'auteur tente en vain de concilier. Ce travail, divisé en trois parties, s'articule autour des différents niveaux de manifestation de ce dualisme. La première partie est consacrée à l'analyse des sources théoriques au cœur de cette opposition – repérables dans la reformulation de certains éléments du gnosticisme et dans la reprise du modèle dialectique hégélien. Nous analysons aussi le rôle joué par son activité critique (où le marxisme croise la psychanalyse et la stylistique) et l'influence de sa courte expérience poétique dans son approche au roman. La deuxième partie de l'étude explore les manifestations thématiques du dualisme chez Siti : aux « figures du désir » – identifiables dans les personnages du culturiste, incarnation d'Absolu, et de la mère, véritable vecteur du désir – s'opposent les « figures de la réalité », identifiables dans les différents représentants de la Loi et de l'Autorité. Dans la troisième partie nous examinons la traduction stylistique et formelle de cette opposition : la fragmentation narrative et l'emploi de la parenthèse sont les deux modalités privilégiées par Siti pour contraster toute linéarité et pour rapprocher des styles et des registres opposés. L'étude se termine avec l'analyse de l'évolution du genre romanesque, qui intègre dans son tissu d'autres formes (la poésie, l'essai) et avec un questionnement sur le rapport, décisif chez Siti, entre dualisme et réalisme.

Mots-clés : Walter Siti ; dualisme ; désir ; roman hypercontemporain ; réalisme

The Desire and the Impossible. The Shaping of Dualism in Walter Siti's Work

This research presents a monographic study of Walter Siti's literary production. I aim to verify two hypotheses. First, that a radical dualism between two opposite polarities (the Reality and the Absolute) marks Siti's work. And second, that the author tries, in vain, to reconcile such opposition. The dissertation is composed of three parts. The first part investigates the theoretical sources that inform Siti's conflict. These sources range between Gnosticism, the Hegelian dialectic model, and the intersection between Marxism, psychoanalysis, and stylistics. I also analyze the centrality of Siti's short poetic experience in his approach to the novel. The second part examines the thematic manifestations of Siti's dualism. On the one hand, I identify the "images of desire" as the characters of the bodybuilder, the principal incarnation of the Absolute, and the mother, a true vehicle of desire. On the other hand, I distinguish the "images of reality" in the various characters representing the Law and the Authority. In the third part, I focus on the structural and stylistic translation of Siti's conflict. The narrative fragmentation and a particular use of parenthesis are the author's two preferred ways to contrast linearity as a whole and bring closer diverging styles and registers. My study finally examines the evolution – in Siti's writing – of the novel as a genre, which integrates other forms of expressions (poetry, essay) into its fabric, as well as with a re-assessment of the relationship between dualism and realism.

Keywords: Walter Siti; dualism; desire; novel; realism

à Vittorio

« Certains de ces jeunes font de grands efforts un peu ridicules pour réduire les contradictions qu'ils ont senti se dresser en eux ou devant eux, sans comprendre que l'étincelle de vie ne saurait jaillir qu'entre deux pôles contraires, et d'autant plus belle et grande qu'il est entre eux plus de distance et que chacun de ces pôles reste chargé d'une plus riche opposition. »

André Gide, *Journal*

« Par nature le désir aspire à ce qu'il refuse : se boucler sur une possession. »

Antoine Vergote, *Interprétation du langage religieux*

Table des matières

INTRODUCTION	13
PREMIÈRE PARTIE	25
Chapitre I : Prolégomènes pour une interprétation dualiste de l'œuvre de Walter Siti	27
1. Walter Siti : de la critique littéraire à la création romanesque	27
a) Avant le roman	27
b) Le roman critique et le critique du roman	28
2. Le dualisme	31
a) Une pensée divisée	31
b) Le dualisme dans la philosophie occidentale	33
3. Le roman dualiste de Walter Siti	35
a) Une lutte entre deux univers	36
b) Une synthèse impossible	44
c) Conversion ou abjuration ?	51
d) Le silence de Dieu	54
Chapitre II : Les sources du dualisme de Walter Siti	58
1. Le gnosticisme	58
a) Le gnosticisme : ses origines et sa pensée	59
b) L'héritage gnostique chez Siti : une théologie de la frustration	63
c) Eugenio Montale et Harold Bloom : deux exemples de critique gnostique	66
2. La dialectique hégélienne et ses évolutions	73
a) L'influence hégélienne	74
b) Kojève lecteur de Hegel : désir anthropogène et reconnaissance	78
c) Vers un dualisme dialectique	82
Chapitre III : « Una lunga formazione al nascere »	92
1. La critique littéraire : entre marxisme et psychanalyse	92
a) Quel marxisme ?	93
b) La stylistique sociologique de Walter Siti	101
c) « Bi-logique et formation de compromis »	110

2. La poésie de Walter Siti	124
a) Le jeu d'un subalterne	125
b) Annexe : Un goccio di sangria : dix poèmes	132
DEUXIÈME PARTIE	137
Chapitre I : Le désir du sujet. Formes, mutations, évolutions	139
1. L'amour : éros vs agapè	140
a) Les incarnations d'éros	142
b) Les incarnations d'agapè	148
c) Le dieu et le pervers	154
2. La mère : une figure ambivalente	164
a) « Un cordone ombelicale di tortura »	165
b) « Il momento che ho aspettato per tutta la vita »	175
Chapitre II : Les avertissements de la réalité	182
1. L'autorité paternelle	182
a) « Il Padre »	183
b) Un rapport inaccompli	187
c) « La mia impotenza contro la sua onnipotenza »	192
d) Papaoutai	203
2. L'individu au miroir : figures du double	208
a) « Il Cane »	210
b) « Ogni storia di due è storia di tre »	216
3. Le sujet entre désir et réel	221
a) « Se voglio, non ci riesco »	222
b) Annexe : La maladie, entre honte et constat de finitude	227
Chapitre III : Du regard subjectif au regard sociologique	230
1. Deux villes, deux époques	230
a) Roma – Amor	231
b) Milan, une nouvelle vi(II)e	238
2. La chute de Dieu	242
a) Le corps marchandise	243

b) Le réalisme des médias	255
c) « Il Divino Mutante »	260
TROISIÈME PARTIE	267
Chapitre I : Dualisme et forme	269
1. « O neghi il tempo o ne sei negato »	269
a) La fragmentation narrative	271
b) Annexe : photographie et temporalité. Le cas de Autopsia dell'ossessione	282
2. Figures de l'opposition	286
a) La parenthèse	286
b) La fin	295
Chapitre II : Deux formes, deux tensions	301
1. Le roman et la poésie	301
a) Les poèmes de Scuola di nudo	303
b) Les poèmes de Un dolore normale	310
2. Le roman et l'essai	317
a) Un plongeon dans le réel	317
b) Siti essayiste : entre frustration et nécessité	324
Chapitre III : Le roman, entre mensonge et vérité	333
1. De l'autofiction à la troisième personne	333
a) L'autofiction entre débat critique et lutte contre la honte	335
b) « Ma io non so degli altri, so solo di me stesso »	343
c) Un lent éloignement	350
2. Pourquoi le réalisme ?	356
a) L'impossible, le tremplin	359
b) « Non c'è realismo senza l'orma vuota di Dio »	363
CONCLUSION	367
BIBLIOGRAPHIE	377

INTRODUCTION

Le choix d'écrire une thèse monographique sur la production littéraire de Walter Siti naît du constat de l'importance de son travail dans le panorama littéraire italien contemporain. Entamée il y a plus de vingt ans – son premier roman, *Scuola di nudo*, est publié en 1994 –, son œuvre compte à ce jour neuf romans, un reportage et un recueil de récits¹. Dressant le portrait du monde occidental à travers le prisme d'une individualité encombrante qui en fait émerger les obsessions, les contradictions et les ambivalences, l'écriture de Siti se place au carrefour entre deux zones d'influence : d'une part, elle est considérée comme l'une des expressions les plus originales des « Nouveaux réalistes » du XXI^e siècle ; de l'autre, elle est fortement imprégnée de la tradition littéraire européenne du XX^e siècle. À partir des années 2000, la critique italienne constate un changement dans les modalités narratives et dans les formes d'écriture adoptées notamment par les auteurs nés dans les années 1960-1970, par exemple Giulio Mozzi, Eraldo Affinati, Emanuele Trevi, Roberto Saviano ou encore Giuseppe Genna. Une évolution a été constatée depuis les années 2000, le 11 septembre 2001 étant considéré comme la date symbolique de ce tournant : cet événement a réveillé les consciences et fait apparaître chez de nombreux intellectuels le besoin de prendre la parole pour raconter la réalité, en réhabilitant une rhétorique réaliste délégitimée depuis des décennies par la poétique postmoderne. Les ouvrages définis par la critique sous l'étiquette de réalistes² disent le besoin de raconter le monde par le biais d'une écriture subjective qui met en exergue la première personne de l'énonciation. Toutefois il s'agit, selon Daniele Giglioli, d'une

¹ Walter Siti: *Scuola di nudo*, Turin, Einaudi, 1994 ; *Un dolore normale*, Turin, Einaudi, 1998 ; *La magnifica merce*, Turin, Einaudi, 2004 ; *Troppi paradisi*, Turin, Einaudi, 2006 ; *Il contagio*, Turin, Einaudi, 2008 ; *Il canto del diavolo*, Milan, Rizzoli, 2009 ; *Autopsia dell'ossessione*, Milan, Mondadori, 2010 ; *Resistere non serve a niente*, Milan, Rizzoli, 2012 ; *Exit strategy*, Milan, Rizzoli, 2014 ; *Bruciare tutto*, Milan, Rizzoli, 2017 ; *Bontà*, Turin, Einaudi, 2018. Les ouvrages sont ici indiqués dans l'ordre de publication. Pour une présentation plus approfondie des textes, voir le premier chapitre. À partir de ce moment les romans de Siti seront cités seulement avec le titre.

² Cf. entre autres: Antonio Franchini, *L'abusivo*, Venise, Marsilio, 2001; Antonio Pascale, *La città distratta*, Turin, Einaudi, 2001; Mauro Covacich, *Fiona*, Turin, Einaudi, 2005; Roberto Saviano, *Gomorra*, Milan, Mondadori, 2006; Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, Rome, Minimum fax, 2008; Emanuele Trevi, *Qualcosa di scritto*, Milan, Ponte delle Grazie, 2012; Roberto Saviano, *ZeroZeroZero*, Milan, Feltrinelli, 2013.

subjectivité affaiblie et marginale : « autori come Antonio Franchini, Eraldo Affinati, Emanuele Trevi, Walter Siti, Helena Janeczek, inscenano un rapporto con la realtà in cui il soggetto più parla di sé più sembra farsi da parte, stilare il verbale della sua marginalità, della sua impotenza, della sua inesistenza »³. Ce retour d'un sujet sur scène s'explique aussi en réaction au postmoderne. La parole littéraire ayant longtemps été perçue comme incapable de rendre compte de la réalité et de la vérité mise à mal par le relativisme dominant, l'écrivain recourt à la première personne pour dire le réel et déploie sa subjectivité pour refonder son statut intellectuel⁴. En effet, ce qui a été identifié dans le domaine philosophique⁵ et critique comme un retour des tendances réalistes – en déclenchant un vif débat critique sur des blogs (*Nazione Indiana*, *Le Parole e le Cose*) et dans des revues littéraires⁶ – doit également être interprété comme une réaction aux poétiques de la postmodernité. Au niveau littéraire, le postmoderne, repérable déjà selon Raffaele Donnarumma dans de nombreux ouvrages des années 1960⁷, consiste en un jeu combinatoire et autoréférentiel. Il n'interroge guère la réalité, l'écrivain ayant perdu son statut critique, notamment après la mort

³ Daniele Giglioli, *Senza trauma*, Macerata, Quodlibet, 2001.

⁴ Gianluigi Simonetti considère ce retour de la première personne comme une émulation et une adaptation de la littérature aux médias, caractérisés par un étalage immodéré de la subjectivité. Cf. Gianluigi Simonetti, « Sul romanzo italiano. Nuclei tematici e costanti figurali », in *Contemporanea*, 4, Pise-Rome, Serra Editore, 2004, p. 61-62.

⁵ Cf. entre autres : David Shields, *Reality Hunger: A Manifesto*, New York, Knopf, 2010 ; Mario De Caro, Maurizio Ferraris (éd.), *Bentornata realtà*, Turin, Einaudi, 2012 ; Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Rome-Bari, Laterza, 2012 ; Slavoj, Žizek, *À travers le réel*, Paris, Lignes, 2010 ; Id., *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris, Flammarion, 2002.

⁶ La revue *Allegoria* consacre un volume à cette question et interroge huit auteurs sur le dépassement du postmoderne et le retour à une poétique réaliste. À la suite de cette publication, d'autres critiques prennent la parole dans la revue *Specchio+*, déclenchant ainsi le débat. La notion de « Nouveau réalisme » a été forgée par la critique et appliquée à de nombreux auteurs. Cf. Raffaele Donnarumma, Gilda Policastro, « Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani », in *Allegoria* 57, Palerme, Palumbo Editore, 2011, p. 9-25; Andrea Cortellessa, « La rivincita dell'inatteso », in *Specchio*, novembre 2008, p. 138-139; Raffaele Donnarumma, « Reale troppo reale. Ritratto di una generazione traumatizzata senza evento traumatico, ovvero come mai gli scrittori si trasformano in reporter? », in *Specchio+*, novembre 2008, p. 17-18; Gabriele Pedullà « Il ricatto della vicinanza », in *Specchio +*, novembre 2008, p. 142-143; Antonio Scurati, « Lo spettacolo della realtà », in *Specchio+*, novembre 2008, p. 140-141. Pendant ces années, de nombreux ouvrages ont été publiés sur cette question, notamment Wu ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Turin, Einaudi, 2009 ; Vittorio Spinazzola (éd), *Tirature '10. Il New Italian Realism*, Milan, Il Saggiatore, 2010 ; Luca Somigli (éd), *Negli archivi e per le strade: il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio Novecento*, Rome, Aracne Editrice, 2013; Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologne, Il Mulino, 2014; Raffaello Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Rome, Gaffi Editore, 2014; Silvia Contarini, Maria Pia De Paulis, Ada Tosatti (éds), *Nuovi realismi : il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa, 2016.

⁷ En corrigeant la périodisation proposée par Romano Luperini, Donnarumma repère dans certains romans des années 1960 (*Hilarotragoedia* de Manganelli, *Cosmicomiche* de Calvino et *Fratelli d'Italia* d'Arbasino) la présence d'une tendance postmoderne dans la littérature italienne. Cf. Romano Luperini, « Postmodernità e postmodernismo : breve bilancio del secondo Novecento », in Id., *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Naples, Liguori, 1999, p. 169-178 ; Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 29.

de l'auteur décrétée par Barthes⁸ qui confère au texte une autonomie totale. Le dépassement des postures postmodernes grâce à la réhabilitation du sujet narrant et à sa prise de parole se traduit au niveau formel par le recours à des procédés hybrides. L'un des traits distinctifs des romans des dernières années est l'adoption de genres mouvants comme l'autofiction, la non-fiction et la biofiction⁹. Si la première se présente comme une autobiographie falsifiée où la correspondance entre auteur, narrateur et personnage est incorporée dans une histoire qui mélange des faits réels et des éléments fictionnels, la non-fiction est une « narration historique »¹⁰ – fondée sur des faits divers ou des événements de l'histoire récente – qui emploie des outils formels et des stratégies narratives propres à la fiction. La biofiction, quant à elle, se définit comme une « narrazione in prosa incentrata su una persona reale distinta dall'autore »¹¹ ou, pour reprendre la définition de Lorenzo Marchese, comme une manipulation de la biographie¹². Tous ces genres opèrent un brouillage des frontières entre fiction et réalité, créant des histoires hybrides qui expriment une vérité issue de ce mélange paradoxal.

Si le retour du réalisme dans le champ littéraire entraîne un changement de cap par rapport à la phase précédente, il doit également accepter l'héritage du postmoderne dans la narrative des années 2000. Pour souligner cette double nature – une coupure et une continuité à l'égard de l'époque culturelle précédente –, Raffaele Donnarumma, dans son ouvrage *Ipermodernità*, reformule et adapte à la littérature le concept d'hypermodernité, appliqué pour la première fois à la sociologie française par Lipovetsky et Virilio pour indiquer « l'espace qui s'ouvre après le postmoderne »¹³. Donnarumma interprète en effet le passage du postmoderne à la contemporanéité

⁸ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », in Id., *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 63-70.

⁹ Pour une bibliographie relative à l'autofiction, voir la troisième partie de ce travail ; parmi les nombreuses études consacrées à la non-fiction et à la biofiction, cf. Stefania Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Transeuropa, Massa 2011 ; Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità*, cit. ; Raffaello Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero*, cit. ; Lorenzo Marchese, *Storiografie parallele. Che cos'è la non-fiction ?*, Macerata, Quodlibet, 2019 ; Riccardo Castellana, « La biofiction. Teoria, storia, problemi », in *Allegoria* 71-72, XXVII, Palerme, Palumbo, 2015, p. 67-97 ; Marco Mongelli, « Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea », in *Ticontre. Teoria testo traduzione*, 4, 2015, (<http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/70>) ; Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Seuil, Paris, 2016.

¹⁰ Lorenzo Marchese, *Storiografie parallele*, cit., p. 22.

¹¹ Riccardo Castellana, « La biofiction. Teoria, storia, problemi », cit., p. 70.

¹² Si les définitions de biofiction sont très variées, c'est parce qu'elles incluent les diverses possibilités de ce genre, qui peut comprendre à la fois des biographies paradoxales et falsifiées mais aussi des biographies hétérodoxes « ferme nel principio storico di non mentire visibilmente sui fatti ». Lorenzo Marchese, *Storiografie parallele*, cit., p. 149.

¹³ Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 102. Voir la bibliographie proposée par Donnarumma sur le concept d'hypermodernité.

comme un glissement vers l'hypermodernité, notion qui permet de lire les nouveautés et les changements d'attitude chez les écrivains contemporains sans toutefois passer sous silence l'expérience précédente et les effets de la postmodernité. Même si le trait majeur de l'hypermodernité réside dans son attitude critique face au présent – l'écrivain prend souvent position face à des questions cruciales du monde –, les effets de l'expérience postmoderne sont perceptibles dans la façon dont s'opère cette prise de parole : « L'intellettuale o il narratore che discute le trasformazioni antropologiche in atto, i confini etnici o la criminalità organizzata lo fa da solo, senza garanzie ideologiche, privo di tutele pratiche, in cerca di un'udienza trasversale »¹⁴. Cette solitude de l'écrivain face à la réalité contemporaine est aussi une conséquence de la lente mise à l'écart de la littérature par d'autres formes de communication (la télévision, les réseaux sociaux), qui constituent aujourd'hui l'horizon culturel majeur de l'Occident. Selon Gianluigi Simonetti cela entraîne une adaptation acritique de la littérature à ces nouveaux médias, qui lui fournissent non seulement des sujets de narration¹⁵, mais aussi un bagage de techniques et de stratégies communicatives intégrés dans son tissu formel¹⁶.

Tension réaliste, hybridation des genres, centralité du sujet dans la narration, critique du présent : tels sont les traits les plus visibles de la littérature des années 2000. Avec son écriture qui mêle fiction et réalité, Walter Siti s'insère dans cette hypermodernité nébuleuse et complexe : comme nous le verrons, ses ouvrages mettent en scène une subjectivité en évolution qui s'interroge sur le présent cherchant des raccords et des similitudes avec la réalité afin de la comprendre et la critiquer. Dans ses premiers romans notamment, Siti est sans doute l'un des pionniers des formes hybrides et de l'écriture autofictionnelle en Italie.

Toutefois, l'appartenance de Siti à une génération précédente (il est né en 1947) par rapport à la plupart des écrivains de la nouvelle vague réaliste, sa double activité d'enseignant universitaire et de critique littéraire explique son inscription dans la tradition littéraire du XX^e siècle. S'il partage de nombreux traits avec les écrivains des années 2000, il dialogue constamment avec la littérature des décennies précédentes qui lui fournit des modèles féconds pour son écriture (Proust, par

¹⁴ *Ibid.*, p. 108.

¹⁵ De nombreux ouvrages publiés au cours des dernières années portent sur des sujets associés à des faits divers ayant eu une forte résonance médiatique, comme le meurtre de Giancarlo Siani, sujet de *L'abusivo* d'Antonio Franchini, ou l'histoire d'Elisabeth Fritzl et de sa ségrégation, reprise et racontée dans *Elisabeth* de Paolo Sortino.

¹⁶ Gianluigi Simonetti, dans *La letteratura circostante*, identifie dans la notion de vélocité le paramètre distinctif du roman contemporain : bon nombre d'auteurs adoptent ce principe pour leur écriture, intégrant des procédés propres au langage médiatique et publicitaire. Cf. Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante*, Bologne, Il Mulino, 2018, p. 41 et suivantes.

exemple, est fondamental pour son approche à l'écriture), et des auteurs fétiches qui apparaissent à contre-jour dans sa narration sous la forme de citations remaniées (Pasolini, Morante, Montale, Caproni, Penna). Toutefois, ce sont l'idée et la fonction même de littérature qui relient Siti à la tradition du XX^e siècle : la littérature est un acte cognitif reposant sur l'ambiguïté et le brouillage. Elle ne doit pas dire seulement ce qui est éthiquement juste, mais doit aussi raconter les faits les plus dérangeants, sans jugement¹⁷.

En raison de ce statut hybride qui dialogue avec les tendances actuelles de l'écriture et rend compte en même temps de la tradition, l'écriture de Siti a rencontré – notamment après la publication du troisième volet de sa trilogie autofictionnelle, *Troppi paradisi* – un succès critique considérable. Ses deux premiers romans, *Scuola di nudo* et *Un dolore normale*, n'ont pas connu un grand succès¹⁸ : seuls quelques chercheurs, proches de l'auteur et du milieu universitaire de Pise – où Siti enseignait – saisissent d'emblée la portée littéraire de ces textes¹⁹. Avec *Troppi paradisi*, en revanche, l'auteur commence à être apprécié par la critique et le public, qui reconnaît la qualité littéraire et la valence sociologique du roman. Siti est reconnu alors comme l'écrivain sans doute le plus habile de la littérature des vingt dernières années. De nombreux chercheurs lui ont consacré des articles ou des comptes rendus²⁰ ; ils considèrent Siti comme un cas paradigmatique utile pour

¹⁷ Cf. à ce propos l'article publié dans la revue *L'era del ferro*, dans lequel Siti analyse l'œuvre littéraire de Roberto Saviano, en s'éloignant de l'idée selon laquelle la littérature doit être éthiquement correcte : « Il maggiore obiettivo della letteratura non è la testimonianza ma l'avventura conoscitiva. [...] L'ambiguità, lo spessore, la polisemia fanno emergere quel che non si sa ancora; per questo la letteratura non può prestarsi a fare da altoparlante a quel che già si crede giusto. La si umilia, così; per questo dare importanza allo stile non è diserzione – non tutte le battaglie si combattono con fucile ed elmetto. La mia paura è che Saviano, essendosi tirato indietro rispetto a quel che la letteratura gli chiedeva (l'*abisso* che pretendeva di guardare dentro di lui), se ne sia poi formato un simulacro di minori pretese, pronto a fare l'attendente di cinema e tivù ». Cf. Walter Siti, « Preghiere esaudite. Saviano e l'abdicazione della letteratura », in *L'età del ferro*, V, Rome, Castelvecchi Editore, 2019, publié sur le blog *Le parole e le cose* (http://www.leparoleelecose.it/?p=36624&fbclid=IwAR3KMqj3MgBsKkc2rIW0WLBmtYzoPHYrRGp2jSfm_mbbUGhvJ2GCRtMcnks).

¹⁸ De manière générale, les romans de Siti n'ont jamais remporté un grand succès public, sauf *Il contagio* et *Resistere non serve a niente*, son livre le plus vendu qui a remporté le prix Strega en 2013.

¹⁹ Cf. Gianluigi Simonetti, « Lezioni di inesistenza. *Scuola di nudo* di Walter Siti », in *Nuova corrente*, 42, Gênes, Tilgher, 1995, p. 113-128 ; et Guido Mazzoni, « *Scuola di nudo* di Walter Siti », in *Allegoria*, VII, 20, Palerme, Palumbo Editore, 1995, p. 150- 153.

²⁰ Cf. entre autres : Marco Antonio Bazzocchi, « Bisogna bruciare Siti ? » in *Doppiozero*, 26 avril 2017, <http://www.doppiozero.com/materiali/bisogna-bruciare-siti>; Daniela Brogi, Raffaele Donnarumma, Daniele Giglioli, Gabriele Pedullà, « Troppi Paradisi », in *Allegoria* 55, Palerme, Palumbo Editore, janvier-juin 2007, p. 211-229; Francesco Chianese, « Teorizzare un umorismo ipermoderno: il caso Walter Siti », in *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, E. Abignente, F. Cattani, F. De Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri (éds), *Between*, VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>; Andrea Cortellessa, « Il contagio delle borgate. Abiure di Walter Siti nella "Trilogia" e oltre », in R. Polese, B. Arpaia (éd.), *Il romanzo della politica: la politica nel romanzo*, Parme, Guanda, 2008, p. 27-47; Id., « Futile », in *Doppiozero*, 2 juillet 2012, <http://www.doppiozero.com/rubriche/13/201207/futile>.; Stefania Ricciardi « Desiderio di realtà o realtà del desiderio? », in *Cahiers d'études italiennes*, 11 | 2010, 15 décembre 2011, <http://cei.revues.org/126>; Gianluigi Simonetti, « Lezioni di inesistenza. *Scuola di nudo* di Walter Siti », cit., p. 113-

mener une réflexion plus large sur les genres et les tendances littéraires des deux dernières décennies²¹. Jusqu'à présent, rares ont été les études monographiques sur l'ensemble de sa production : Francesca Giglio lui a consacré un livre (seule monographie existante à ce jour) intitulé *Un'autobiografia di fatti non accaduti. La narrativa di Walter Siti*²². Publié en 2008, il propose une lecture de la production de l'auteur limitée à la trilogie et à *Il contagio*. Giacomo Tinelli lui a consacré une thèse de doctorat qui dans une perspective lacanienne aborde l'œuvre de Siti jusqu'à *Exit strategy* ; Valentina Sturli le prend pour exemple, avec Michel Houellebecq, pour vérifier la validité de certaines réflexions du critique littéraire Francesco Orlando sur les « figures de l'inventio » ; Claudia Jacobi le choisit, avec Serge Doubrovsky et Carmen Martín Gaité, dans une étude comparée sur l'autofiction en rapport avec le modèle proustien de la *Recherche*²³. Dans le domaine universitaire, Siti constitue donc un sujet d'étude privilégié de la littérature du XXI^e siècle. S'il bénéficie en Italie d'un succès critique considérable, il reste un écrivain peu connu en France, tant au niveau du public que des cercles universitaires et critiques. Bien que certains de ses ouvrages aient été traduits²⁴, très peu d'études lui ont été consacrées : quelques articles²⁵ et il y a quelque mois un numéro monographique de la revue *Critique*²⁶, où des chercheurs italiens et français explorent et réinterprètent les thèmes clés de son écriture (le nu, la *borgata*, l'obsession érotique).

128 ; Id., « La letteratura e il male. *Resistere non serve a niente* di Walter Siti », in *Allegoria* 65-66, Palerme, Palumbo Editore, 2013, p. 179-189 ; Id., « Il sugo di tutta la storia », in *Alfabeta*2, 18 janvier 2015, <https://www.alfabeta2.it/2015/01/18/sugo-tutta-storia/>; Id., « Tre tipi di racconto. Su *Bruciare tutto* di Walter Siti. Seguito da *Tre tipi di critica? Una postilla* », in *Le parole e le cose*, 26 avril 2017, <http://www.leparoleelecose.it/?p=27279>. Au cours des prochains mois, la revue *Contemporanea* consacrera un numéro entier à l'œuvre de Walter Siti et de Michel Houellebecq, proposant des lectures comparées ou individuelles de leur production.

²¹ Cf. Raffele Donnarumma, *Ipermodernità*, cit. ; Alberto Casadei, *Stile e tradizione del romanzo italiano contemporaneo*, Bologne, Il Mulino, 2007 ; Lorenzo Marchese, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014 ; Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante*, cit.

²² Francesca Giglio, *Un'autobiografia di fatti non accaduti. La narrativa di Walter Siti*, Bari, Stilo Editore, 2008.

²³ Claudia Jacobi, *Proust dixit ? Réceptions de La Recherche dans l'autofiction de Serge Doubrovsky, Carmen Martín Gaité et Walter Siti*, Bohn, Vandenhoeck&Ruprecht university press, 2016.

²⁴ Walter Siti, *Leçon de nu*, trad. par Martine Segonds-Bauer, Paris, Verdier, 2012 ; *Une douleur normale*, trad. par Martine Segonds-Bauer, Paris, Verdier, 2013 ; *La contagion*, trad. par Françoise Antoine, Paris, Verdier, 2015 ; *Résister ne sert à rien*, trad. par Serge Quadrupani, Paris, Métailié, 2014 ; *Au feu de Dieu*, trad. par Martine Segonds-Bauer, Paris, Verdier, 2017. Le roman *Troppi paradisi* est en cours de traduction.

²⁵ Cf. Davide Luglio, « Voyage au bout de l'Occident *Il canto del diavolo* de Walter Siti », *Italies*, 17/18, 2014, (<https://journals.openedition.org/italies/4820>) ; Silvia Contarini, « Walter Siti: Scuola di Nudo », in *Narrativa*, 16, Paris, Presses de Paris Ouest, 1999, p. 117-131 ; Filippo Fonio, « «Sono storie d'amore e basta». Figure della differenza nella narrativa di Walter Siti », *Cahiers d'études italiennes* 7 | 2008, mis en ligne le 15 novembre 2009, (<http://journals.openedition.org/cei/924>).

²⁶ Cf. le numéro de *Critique* consacré à l'auteur : Martin Rueff (éd), *Walter Siti. L'Italie au rebrousse-poil*, *Critique*, n° 867-868, Paris, Minuit, 8-9 2019.

En se plaçant dans le sillage de cette production critique, notre travail veut être une monographie de l'ensemble de la création littéraire de Siti, dans le but d'en relever les spécificités et la cohérence. Il se focalise sur son œuvre romanesque, sans négliger pour autant sa production critique et poétique et entend vérifier l'hypothèse selon laquelle l'œuvre de Siti est traversée par un dualisme net entre deux polarités opposées (la réalité et l'Absolu) repérables à plusieurs niveaux de l'écriture, que l'auteur tente en vain de concilier. D'une part, la réalité se définit comme un univers clos et immanent dans lequel se consume l'existence humaine : ontologiquement liée à la notion d'être, à ce que Kant appelle « chose en soi », elle renvoie à une dimension externe au sujet, que ce dernier regarde et assimile par ses sens. Son trait distinctif est ce que Maurizio Ferraris désigne par le terme d'« inemendabilità »²⁷, à savoir son autonomie vis-à-vis de toute construction mentale, qui détermine l'existence des choses au-delà de l'esprit. De l'autre, l'Absolu chez Siti est une dimension transcendante rattachée au besoin de l'homme de trouver le sacré. Dépourvu de toute connotation chrétienne, il se traduit chez l'individu dans un désir impossible, une tension qui n'arrivera jamais à se concrétiser dans la réalité. L'inconciliabilité de ces deux univers se manifeste chez le sujet, qui constate son appartenance à la finitude de la réalité et l'existence du désir de transcendance (qui prend des noms différents : Au-delà, Ailleurs, Absolu, Infini, etc.). Bien qu'inatteignable, cet élan se concrétise dans des objets ou des figures qui leurrent l'individu quant à la possibilité d'atteindre le sacré sur terre. Comme le remarque Antoine Vergote, le désir d'Absolu est un trait fondateur mais paradoxal de l'homme :

bien plus encore que l'ego réflexif, le désir est l'incessant mouvement de transcendance qui constitue la subjectivité. Ce mouvement prend origine dans la contradiction interne qui le déchire : il tend à se reposer dans la prise exhaustive sur un objet qui viendrait le couvrir ; mais lui-même fait également éclater l'apparente plénitude de la satisfaction immobile²⁸.

²⁷ Maurizio Ferraris, *Manifesto del Nuovo Realismo*, cit., p. 48. Lorsque la vague des Nouveaux réalistes se développe en Italie, de nombreuses spéculations autour du concept de réalité voient le jour, à partir de la formulation lacanienne qui oppose la réalité, entendue comme représentation, au Réel, à savoir ce qui résiste à toute forme de symbolisation. Daniele Giglioli définit le Réel comme suit: « è un buco nell'ordine simbolico, è la « cosa » inevitabilmente perduta, muta, ottusa, liscia, imprevedibile. È l'incontro che non può mancare, è il luogo in cui il linguaggio, quel linguaggio che struttura la realtà per come possiamo conoscerla, finisce, viene meno, perde i suoi poteri. Il Reale ha la natura dell'evento, non del senso, o meglio dell'evento senza senso, traumatico, in quanto non può essere elaborato, simbolizzato, reso nominabile ». Id., *Senza trauma*, cit., p. 16-17.

²⁸ Antoine Vergote, *Interprétation du langage religieux*, Paris, Seuil 1974, p. 155.

Le désir humain plonge ses racines dans le besoin de transcendance, dans le mouvement sans cesse frustré par la réalité mais constitutif de l'individu, qui veut concilier en lui-même les deux pôles antithétiques.

À partir de ces prémisses, nous nous proposons d'analyser les modalités et les niveaux thématique, narratif, stylistique et formel de ce dualisme. Notre étude s'organise en trois parties : la première sera consacrée à la présentation de l'œuvre de Siti – lue au prisme du dualisme entre réalité et Absolu – et à l'analyse des sources théoriques de cette opposition. L'une des sources tient du gnosticisme, visible dans ses essais critiques²⁹ et dans ses romans ; elle donne naissance à une théologie négative que nous appellerons « théologie de la frustration ». Une autre source, à la base du rapport sujet/réalité, est la dialectique hégélienne selon la reformulation d'Alexandre Kojève³⁰. En reprenant le concept kojévien du désir de reconnaissance et le schéma dialectique représenté par la figure du maître et de l'esclave, Siti construit un univers narratif fondé sur la lutte pour le renversement de la condition de subalternité et sur l'opposition à toute autorité.

Nous analyserons également deux expériences fondamentales pour la carrière romanesque de Siti : celle de critique littéraire et celle de poète. La première, encore actuelle, est caractérisée par l'intégration dans sa formation aussi bien de la pensée marxiste – dont il hérite la conviction selon laquelle la littérature doit représenter de façon critique, même à travers le style, la société de son époque – que de la critique psychanalytique de Francesco Orlando. Siti partage avec ce dernier l'idée d'une littérature entendue comme lieu privilégié où réapparaissent les instances refoulées³¹. Bien que très courte et peu appréciée, son expérience de poète sera quant à elle déterminante pour son choix d'écrire un roman et pour sa fixation sur la condition subjective de subalternité et d'infériorité.

Dans la deuxième partie, nous aborderons les différentes instances thématiques dans lesquelles prend forme le conflit dualiste : le culturiste et la mère sont les deux objets de désir privilégiés, tandis que l'autorité paternelle et la figure du double représentent des formes visibles de la réalité. Si le sujet est animé par une tension désirante face aux premiers et par une haine manifeste à l'égard des seconds, une ambiguïté certaine caractérise ces figures et brouille la clarté de l'opposition. Nous aborderons aussi d'autres thématiques, complémentaires à l'opposition

²⁹ Walter Siti, « Iride », in *Rivista di letteratura italiana*, vol. 1, Pise-Rome, Serra Editore, 1983, p. 97-138 ; Id., « An american gnosis », in *Rivista di letteratura italiana*, vol. 3, Pise-Rome, Serra Editore, 1985, p.147-170.

³⁰ Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel* (éd. Raymond Queneau), Paris, Gallimard, 1947.

³¹ Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Turin, Einaudi, 1973.

dualiste mais tout aussi fondamentales pour comprendre l'évolution de l'œuvre : la question de la maladie et de l'impuissance sexuelle, signes manifestes de la finitude du sujet, de son appartenance à la réalité et de l'impossibilité d'atteindre l'Absolu ; la transformation de sa réflexion sociologique sur la réalité contemporaine, observée avec un esprit critique qui se transforme progressivement en un regard impitoyable et pessimiste du modèle démocratique en Occident et sur le triomphe démesuré et incontrôlable de la technologie. Nous questionnerons, au sein de cette partie, la fonction et la représentation des lieux, notamment de Rome et de Milan, espaces symboliques de sa production : si Rome est la ville du désir et de sa réalisation grâce à la présence de Marcello, *escort* culturiste incarnant momentanément l'Absolu, Milan est la ville du désenchantement et de la vieillesse.

Enfin, la troisième partie de ce travail sera consacrée aux styles et aux formes, afin de cerner la manière dont la tension dualiste se traduit dans les registres et la structure des textes. Comme nous le verrons, ses romans sont caractérisés par une structure narrative fragmentaire et coupée, traduction narrative de l'opposition à toute forme de linéarité chronologique, propre à l'étirement de la réalité dans la durée. L'emploi des parenthèses représente le trait stylistique qui traduit l'opposition entre deux univers opposés mais interdépendants. Dans le sillage du modèle proustien, l'utilisation de la parenthèse chez Siti recouvre plusieurs fonctions, dont la plus évidente est celle de l'opposition (entre styles, registres et points de vue), contribuant à donner au lecteur une perception ambivalente de l'action. Notre attention se portera aussi sur l'évolution formelle du roman, genre omnivore qui phagocyte d'autres genres tels que la poésie et l'essai : il sera important de comprendre la fonction de cette assimilation en rapport avec l'évolution de l'écriture de Siti, qui s'éloigne de la narration à la première personne après des débuts autofictionnels. Nous terminerons notre étude sur un questionnement inhérent au sens du réalisme et au rapport au dualisme.

Afin de lire l'œuvre de Siti dans une perspective qui en fasse ressortir la cohérence et la spécificité, nous adopterons une approche plurielle qui, selon les niveaux d'analyse, puise ses outils dans des sources et des appareils critiques différents, considérés comme les plus adaptés aux fins de notre discours. Dans la première partie, nous croiserons une approche philosophique (nous exploiterons certains éléments de la pensée gnostique³², mais aussi de Hegel et de Kojève³³) et une

³² Henri-Charles Puech, *Sulle tracce della gnosi*, Milan, Adelphi, 1985; Hans Jonas, *Lo Gnosticismo*, Turin, SEI, 1991; Aldo Magris, *La logica del pensiero gnostico*, Brescia, Morcelliana, 2012.

³³ G.W. Friedrich Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, vol. 1, La Nuova, Italia, 1976; Glenn Alexander Magee, *Continuum Philosophy Dictionaries: Hegel Dictionary*, Londres, Bloomsbury Publishing PLC, 2010; Gwendoline

approche historico-critique ; il sera nécessaire de contextualiser deux approches critiques empruntées par l'auteur, le marxisme et la théorie littéraire de Francesco Orlando, en particulier le rapport de ce dernier avec Ignacio Matte Blanco³⁴. Dans la deuxième partie, afin de saisir les grandes thématiques à l'œuvre dans la production de l'écrivain, nous adopterons de différents outils herméneutiques : la narratologie croisée avec une approche psychanalytique³⁵ (appliquée notamment aux figures de la mère, des culturistes et des différentes incarnations d'autorité) ; la géocritique³⁶, afin de mieux saisir les liens entre subjectivité et espace, notamment dans les différentes représentations de Rome et de Milan ; la critique thématique³⁷ pour analyser le rôle de la maladie et de l'impuissance, deux thèmes aux fortes significations symboliques. La théorie de René Girard³⁸ sur la triangulation du désir sera au cœur de notre analyse de la figure du double et nous permettra de comprendre les mécanismes qui véhiculent le désir. Nous allons aussi nous appuyer sur certaines réflexions philosophico-sociologiques contemporaines (Lacan, Žižek, Benjamin, Baudrillard, entre autres³⁹) pour mieux comprendre l'évolution de la réflexion

Jarczyk e Pierre-Jean Labarrière, *De Kojève à Hegel. 150 ans de pensée hégélienne en France*, Paris, Albin Michel, 1996.

³⁴ Ignacio Matte Blanco, *The Unconscious as Infinite Sets – an essay in Bi-logic*, Londres, Duckworth, 1975; Id., *Thinking, Feeling, and Being: Clinical Reflections On the Fundamental Antinomy of Human Beings and World*. London ; New York, Routledge, 1988 ; Id., *Estetica ed infinito*, D. Dottorini (éd), Rome, Bulzoni, 2000; Francesco Orlando, *Per una lettura freudiana della letteratura*, cit.; Id., *Illuminismo e retorica freudiana*, Turin, Einaudi, 1982 ; Id., *Le costanti e le varianti: studi di letteratura francese e di teatro musicale*, Bologne, Il Mulino, Bologna 1983.

³⁵ Entre autres : Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, New York, Cornell University Press, 1978; Angelo Marchese, *L'officina del racconto: Semiotica della narrativa*, Milan, Mondadori, 1983 ; Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 ; Id., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 ; Id., *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004 ; Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910), Paris, PUF, 2012 ; Id., *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1998 ; Id., *Au-delà du principe du plaisir* (1920), Paris, PUF, 2013; Id., *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, « Folio », 1985 ; Jacques Lacan, *Séminaire V. Les formations de l'inconscient*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

³⁶ Michel Collot, *La pensée-paysage : philosophie, art, littérature*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 31. Cf. aussi Bertrand Westphal, *La Géocritique: Réel, Fiction, Espace*, Paris, Minuit, 2007 ; Francesco D'Antonio, Myriam Chopin (éds), *Théâtralisation de l'espace urbain*, Paris, Orizons, 2017.

³⁷ Susan Sontag, *Illness As Metaphor; And AIDS and Its Metaphors*, New York, Doubleday, 1990; Giuseppe Episcopo, « La malattia maschile come cornice narrativa. L'impotenza nell'hospital drama e nel Satyricon », in Stefano Manferlotti (éd), *La malattia come metafora nelle letterature dell'Occidente*, Naples, Liguori, 2014, p. 199-213.

³⁸ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), Paris, Grasset, 1980 ; Id., *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

³⁹ Entre autres : Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, in D. Gentili, M. Ponzi, E. Stimilli (éds), *Il culto del capitale. Walter Benjamin: Capitalismo e religione*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 9-12; Jacques Lacan, *Du discours psychanalytique*, in Id., *Lacan in Italia 1953-1978 en Italie Lacan*, Milan, La Salamandra, 1978 ; Massimo Recalcati, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicanalitica*, Milan, Cortina, 2010 ; Id., *Jacques Lacan*, vol. I et II, Milan, Cortina, 2012 et 2016 ; Slavoj Žižek, *Il godimento come fattore politico*, Milan, Cortina, 2001; Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Folio, 1996 ; Jean Baudrillard, *La société de consommation* (1970), Paris, Gallimard, 2014 ; Id. *L'Effet Beaubourg*, Paris, Galilée, 1977 ; Id., *De la séduction*, Paris, Gallimard, 1979 ; Id., *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

sociologique de Siti. Enfin, pour la troisième partie, nous privilégierons une approche stylistique⁴⁰ et narratologique afin de vérifier si notre hypothèse initiale trouve une confirmation dans les formes et les styles adoptés. Il sera d'ailleurs nécessaire de tenir compte des réflexions de la critique littéraire italienne contemporaine – déjà citée en partie au début de cette introduction – sur l'évolution des genres et des formes (autofiction, roman-essai) ainsi que sur la rhétorique réaliste : nous pourrons donc observer les continuités et les particularités de Siti par rapport à son contexte. Cet outillage critique pluriel restera cohérent puisqu'il sera mis en dialogue avec les textes, véritable terrain d'essai permettant de prouver la validité de toute spéculation. Nous consacrerons notre attention à l'analyse textuelle car nous sommes persuadée que le texte, en raison de sa stratification, contient la plupart des clés interprétatives et que cette approche est la plus apte à démontrer la continuité et l'évolution de l'œuvre de Siti.

Comme tout travail monographique, une thèse sur l'œuvre d'un seul auteur présente des avantages et des inconvénients. Si la cohésion et la cohérence représentent une qualité, puisque nous nous trouvons face à un corpus solide, l'un des risques est celui de la répétition, bien qu'elle soit fonctionnelle à l'analyse. Le lecteur pourra parfois retrouver les mêmes extraits textuels dans différents chapitres, lus selon des perspectives autres ou avec des outils exégétiques divers. De même, le choix de travailler sur un corpus unitaire ne signifie guère un emploi uniforme des ouvrages. Nous sommes conscientes qu'aux fins de notre discours, nous nous appuyerons plus sur certains ouvrages (la trilogie autofictionnelle *Il dio impossibile*) que sur d'autres (le reportage *Il canto del diavolo* ou le dernier *Bontà*) sans cependant déséquilibrer notre analyse qui garde un caractère transversal.

En outre, compte tenu de la nature monographique de ce travail, même si le dualisme entre réalité et Absolu en constitue le fil rouge, nous allons inclure des thématiques ou des questions qui se détachent de cette dichotomie sans jamais la renier (cf. le chapitre sur la composante sociologique dans l'œuvre de Siti) ; en effet, nous les considérons fondamentales pour avoir une vision cohérente de son travail littéraire. Nous concluons cette introduction sur une précaution de lecture : cette étude ayant été conçue entre la France et l'Italie et portant sur un auteur au succès et à la diffusion académique différents entre les deux pays, nous avons essayé de ne rien donner pour acquis pour que même un lecteur non averti puisse y trouver les repères nécessaires à la

⁴⁰ Leo Spitzer, *Études de Style*, Paris, Gallimard, 1970 ; Isabelle Serça, *Les coutures apparentes de la Recherche. Proust et la ponctuation*, Paris, Honoré Champion, 2010.

compréhension du sujet. En particulier dans la première partie, la nature plurielle des questions abordées nous a obligée à recourir à une contextualisation qui permet au lecteur de connaître les domaines d'influence et les fondements de l'opposition entre réalité et Absolu, vrai moteur de l'écriture romanesque de Walter Siti.

Première partie

Chapitre I : Prolégomènes pour une interprétation dualiste de l'œuvre de Walter Siti

1. Walter Siti : de la critique littéraire à la création romanesque

Dans le domaine de la littérature hypercontemporaine, la présentation détaillée du profil biographique d'un auteur vivant constitue une tâche aussi difficile que périlleuse. D'une part, car le parcours littéraire et intellectuel d'un écrivain encore vivant est difficile à retracer en détail et, d'autre part, car le repérage d'informations sur un auteur n'ayant pas encore fait l'objet d'études monographiques consistantes risque d'être superficiel, inexact ou altéré par l'opinion publique.

Ce constat étant établi, nous proposons une présentation biographique de Walter Siti qui n'a aucune prétention d'exhaustivité, mais qui voudrait éclaircir les rapports et l'influence entre son activité pré-romanesque et sa carrière d'écrivain.

a) Avant le roman

Né en 1947 près de Modène (Italie), Walter Siti grandit dans le milieu paysan émilien en faisant ses études au lycée Muratori. Il poursuit ses études à l'École normale supérieure de Pise, où il obtient son diplôme de Lettres après avoir soutenu un mémoire sur Pier Paolo Pasolini. Le visionnage du film « Théorème », réalisé par ce dernier et sorti en 1968, bouleverse à tel point Siti qu'il le choisit comme sujet d'étude et envoie son travail à Pasolini. À la lecture du mémoire de Siti, l'auteur de *Una vita violenta* décide d'en publier un extrait dans la revue *Paragone*, dont il était un collaborateur¹. Siti commence sa carrière de critique littéraire, influencée à la fois par le milieu marxiste fréquenté à cette époque et par l'enseignement du critique psychanalytique Francesco Orlando. Il publie de nombreux essais sur la poésie contemporaine² et il débute sa

¹ Walter Siti, « Saggio sull'endecasillabo di Pasolini », in *Paragone*, Florence, Sansoni, 1972, n° 270, p. 39-61. Pour comprendre le rapport controversé et complexe de Siti avec Pasolini, que nous allons développer dans la deuxième partie de ce travail, il suffit de citer un épisode : Siti raconte que durant la rédaction de son mémoire, il avait adressé à Pasolini deux lettres restées sans réponse, dans lesquelles il lui demandait des conseils de travail. Siti a alors écrit une lettre d'insultes au poète, qui a finalement répondu en lui donnant rendez-vous pour discuter de son mémoire.

² Cf. entre autres : Id., *Il realismo dell'avanguardia*, Turin, Einaudi, 1975 ; Id., *Il Neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, Turin, Einaudi, 1980.

carrière universitaire comme professeur de littérature contemporaine à Pise, avant d'enseigner à Cosenza et ensuite, jusqu'en 2007, à l'université de l'Aquila.

Parallèlement à son activité critique, Siti compose des poèmes, publiés pour la première fois dans la revue *Almanacco dello Specchio* en 1979³, avec une préface de Franco Fortini. Avec l'intellectuel toscan Siti entame un rapport très fécond, décelable également dans leurs échanges épistolaires⁴, qui commencent dans les années 1970 et s'achèvent en 1994 avec la mort de Fortini. Dans cette correspondance, Siti partage avec l'écrivain ses réflexions sur la forme poétique en rapport avec l'engagement politique et le marxisme, commente l'œuvre de poètes (tels Montale et Pasolini) et débat avec Fortini sur la valeur – esthétique et politique – de sa propre poésie. Face au silence de la critique, Siti cesse de publier des poèmes sans toutefois cesser de les écrire.

À partir des années 1980, Siti, en plus de son intérêt critique pour la poésie – il publie encore des essais sur Montale et Harold Bloom⁵ –, s'ouvre aussi à la prose. Cet intérêt, accentué pendant les années 1990, tient au fait que Siti entame dans la même période un long et tortueux parcours d'écriture, qui s'achève près de 15 ans plus tard, avec la publication en 1994 de son premier roman, *Scuola di nudo*.

b) Le roman critique et le critique du roman

Scuola di nudo peut s'interpréter comme un « roman carrefour » où critique littéraire, poésie et autobiographie confluent dans un seul ouvrage qui en constitue la synthèse. Siti croyait en effet que ce roman serait le seul et unique de toute sa carrière, étant le résultat d'un besoin intime d'exprimer cette partie de lui-même que l'activité critique et poétique n'avait pas réussi à révéler :

Mentre scrivevo *Scuola di nudo* ero certo che sarebbe stato il mio solo romanzo, destinato forse a impolverarsi in un cassetto. Un libro che, se pubblicato, mi avrebbe rovinato la vita, e comunque importava ben poco perché tanto sarei morto di Aids; un amico francesista, dopo averlo letto in bozze, mi disse che dopo un libro così non mi restavano che due strade (come a Huysmans dopo *À rebours*): o suicidarmi o gettarmi “aux pieds de la croix”. Pensandolo come libro solitario e (per me) definitivo, dovevo metterci dentro tutto. [...] Capisco ora

³ Id., *Un gocciolo di sangria : dieci poesie*, in Marco Forti (éd), *Almanacco dello Specchio*, n° 8, 1979, Milan, Mondadori, 1979, p. 395-403. Certains poèmes de Siti sont publiés aussi dans la revue *Linea d'ombra*.

⁴ Une partie de la correspondance entre Siti et Fortini est conservée dans l'Archivio Franco Fortini de l'Université de Sienne.

⁵ Id., « Iride », cit. ; Id., « An american gnosis », cit.

che a molti lettori quel “troppo pieno” sia parso confusione, pletoricità, désordonné et intollerabile egocentrismo.⁶

Après plus de quinze ans de gestation, la publication de cet ouvrage est pour l’auteur un accouchement symbolique : pour la première fois, les deux univers au cœur de la vie de Siti, le monde académique et l’érotisme, pouvaient cohabiter dans l’espace imaginaire du roman. Toutefois, malgré les attentes, *Scuola di nudo* ne connaît pas un succès retentissant ni de la critique ni du public, en raison de son contenu “osé” et d’une focalisation restreinte à l’univers universitaire pisain mais également en raison de sa forme inclassable, car différente, de la production narrative de l’époque⁷.

Au cours de sa carrière littéraire, Siti ne renonce guère à son activité critique, réorientée vers des questions concernant le genre romanesque, par exemple le rapport entre fiction et vérité, le réalisme et l’interprétation du texte littéraire⁸. Il accepte aussi de réaliser avec Silvia De Laude l’édition critique de l’œuvre intégrale de Pier Paolo Pasolini, publiée en douze volumes chez Mondadori dans la collection « Meridiani » en 1998. En parallèle, Siti poursuit son activité de romancier en publiant *Un dolore normale* (1998), un livre ayant le même protagoniste de *Scuola di nudo*. Durant la rédaction de ce deuxième roman, Siti conçoit les deux ouvrages dans une perspective plus large : l’idée d’une trilogie autofictionnelle narrante l’évolution et les péripéties de Walter tout comme les changements de la société contemporaine commence à prendre forme. Le troisième volet de la trilogie, *Troppi paradisi* (2006), est précédé du recueil de récits *La magnifica merce* (2004), où apparaît pour la première fois un personnage central dans la narrative de Siti : Marcello Moriconi⁹, l’escort culturiste et cocaïnoman, au centre de *Troppi paradisi*. L’amour du protagoniste pour cet homme laisse entrevoir la possibilité d’explorer les liens entre l’obsession érotique personnelle et la société de consommation. L’analyse sociologique de l’Occident contemporain occupe en effet une grande partie du roman, avec des digressions et de véritables essais sur le rapport entre médias et individu. Parallèlement à son activité de professeur

⁶ Id., « E adesso ? », in *Le parole e le cose*, le 1^{er} octobre 2014, <http://www.leparoleelecose.it/?p=21583>.

⁷ Par son mélange d’autobiographie et de fiction, *Scuola di nudo* a été considéré comme l’un de premiers romans d’autofiction, un genre qui se développe en Italie seulement au début des années 2000.

⁸ Par exemple: Id., « Nel corpo del testo », in *L’asino d’oro*, I, n° 1, Turin, Loescher, 1990, p. 130-138 ; Id., « L’orgoglio del romanzo », in *L’asino d’oro*, V, n° 10, Turin, Loescher, 1994, p. 63-69 ; Id., « Il romanzo sotto accusa », in Franco Moretti (éd.), *La cultura del romanzo*, Turin, Einaudi, 2001, p. 129-192.

⁹ Cf. le récit *Perché io volavo*, in *La magnifica merce*, p. 3-104.

universitaire qui se termine en 2007, il commence à travailler pour la télévision italienne comme co-auteur, faisant l'expérience directe de la déchéance du milieu du spectacle.

En 2008, Siti publie *Il contagio*, avec lequel il s'affranchit de l'écriture autofictionnelle. L'auteur ne se focalise plus sur l'histoire personnelle de Walter Siti mais sur celle de Marcello Moriconi et de son milieu, la *borgata* romaine. En 2009, il publie *Il canto del diavolo*, reportage à la première personne sur un voyage dans les Émirats arabes unis, perçus comme le théâtre radicalisé du consumérisme occidental. Avec la publication d'*Autopsia dell'ossessione* en 2010, Siti s'éloigne encore des problématiques constitutives de sa poétique : l'obsession érotique et la perte de l'objet d'amour, bien qu'encore au centre de la narration, sont déplacées sur la vie d'un autre personnage, l'antiquaire Danilo Pulvirenti et font l'objet d'une analyse plus détachée.

En 2013, Siti remporte le prix Strega avec *Resistere non serve a niente*, un roman qui raconte la vie d'un *bankster* milanais, depuis son enfance jusqu'à son ascension dans le monde de la finance. Le récit biographique laisse la place à une analyse sociologique capable de révéler les rapports entre haute finance et mafia. La même année, l'auteur publie un bref essai chez Nottetempo, *Il realismo è l'impossibile*¹⁰, une réflexion sur l'évolution du réalisme littéraire au fil des siècles, à l'appui d'exemples tirés de la littérature occidentale ou de sa propre production. En 2014, Siti publie chez Rizzoli *Il Dio impossibile*, volume qui réunit sa trilogie autofictionnelle composée de *Scuola di nudo*, *Un dolore normale* et *Troppi paradisi*. Quelques mois après, il publie également *Exit strategy*, défini comme le « quatrième temps »¹¹ de sa trilogie. Près de vingt ans plus tard, le personnage Walter Siti revient sur scène pour analyser ses obsessions passées et les réinterpréter dans une perspective empreinte de désenchantement.

En septembre 2015, la maison d'édition Rizzoli publie *La voce verticale. 52 liriche per un anno*, volume réunissant la lecture de 52 poèmes de la littérature mondiale publiés tout au long de l'année dans *Repubblica*. En 2017 paraît *Brucciare Tutto*, roman dans lequel Siti gomme sa présence (et sa subjectivité) dans la narration. L'ouvrage raconte l'histoire de la lutte intérieure d'un prêtre qui tente de réprimer son désir érotique pour les enfants. En raison de l'actualité du sujet, le roman bouleverse l'opinion publique et attise des critiques parfois virulentes¹² dans les journaux et sur les

¹⁰ Id., *Il realismo è l'impossibile*, Rome, Nottetempo, 2013.

¹¹ *Exit strategy*, p. 221.

¹² Cf. la recension de Michela Marzano « La pedofilia come salvezza. Il romanzo inaccettabile de Walter Siti », in *Repubblica*, le 13 avril 2017 (http://www.repubblica.it/cultura/2017/04/13/news/pedofilia_walter_siti-162874167/). Une bonne partie de la polémique a été déclenché par la dédicace du roman au prêtre Don Milani et à ses hypothétiques

blogs littéraires, en minimisant la complexité des questions au cœur du texte. En mars 2018 Siti publie encore chez Nottetempo un petit essai d'orientation sociologique titré *Pagare o non pagare*¹³ qui approfondit le rapport avec l'argent et le travail à l'époque contemporaine. Dans la même année l'auteur publie *Bontà*, un « racconto lungo » portant sur un personnage cynique et malheureux, Ugo. Puisqu'il n'arrive pas à s'affirmer comme écrivain, le protagoniste commence à travailler pour une maison d'édition où il transforme ses frustrations en arrogance. C'est ainsi que l'auteur aborde l'univers impitoyable de l'édition avec un regard désenchanté et ironique.

2. Le dualisme

a) Une pensée divisée

L'interprétation de la production littéraire de Walter Siti à l'aune du dualisme impose, avant même d'étudier ses intersections et ses interprétations au sein de la littérature, une définition du concept. Le terme dualisme est employé en philosophie et en théologie pour définir des doctrines ou des systèmes de pensée fondés sur deux principes, distincts et co-existants :

There is dualism when we are confronted with two utterly opposed conceptions, systems, principles, groups or kinds of people, or even worlds, without any intermediate terms between them. They cannot be reduced to one another; in some case one is not even dependent on the other. The opposites are considered to be of different quality, so much so that one of them is always seen as being distinctly inferior and hence must be neglected or even destroyed.¹⁴

Le caractère principal du dualisme réside non seulement dans l'opposition binaire des deux polarités, mais aussi dans une différenciation qualitative de ces deux principes, dont l'un est toujours considéré comme supérieur à l'autre. D'ailleurs, comme le remarque Marie Fontaine, le dualisme ne caractérise pas toutes les oppositions, mais seulement celles *unbridgeable*¹⁵, insurmontables et impossibles à résoudre. Il faut donc distinguer le concept de dualisme de celui,

passions pédophiles alors que presque jamais la presse a souligné l'absence totale d'un désir pédophile chez Siti, seule et véritable argument qui justifierait cet acharnement critique.

¹³ Walter Siti, *Pagare o non Pagare*, Rome, Nottetempo, 2018.

¹⁴ Petrus Franciscus Maria Fontaine, *The Light and the Dark: A Cultural History of Dualism*, vol. 15, Amsterdam, J.C. Gieben, 1986, p. XIX. Cf. Simone Pétrement, « Dualisme », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], (<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/dualisme/>).

¹⁵ Petrus Franciscus Maria Fontaine, *The Light and the Dark*, cit.

très proche, de dualité, qui postule l'existence de deux principes différents et co-existants, sans nécessairement indiquer leur opposition constitutive et la prédominance d'un pôle sur l'autre.

La naissance du terme « dualisme » remonte à la fin du XVII^e siècle lorsque Thomas Hyde, dans son *Historia religionis veterum Persarum* (1700), emploie pour la première fois le mot latin *dualistae*, dans le domaine théologique, pour définir les hommes croyant à la coexistence de deux principes à l'origine du monde : Dieu et le Diable. En 1734, Christian Wolff recourt à ce terme pour désigner les philosophies qui considèrent l'âme et le corps comme deux substances opposées en élargissant son emploi à la philosophie¹⁶. Depuis lors, le mot « dualisme » a été utilisé pour des philosophies antérieures à celles du XVIII^e siècle.

À partir de cette définition générale, la critique a identifié plusieurs formes de dualisme, selon le domaine auquel il s'applique : un dualisme cosmologique, lorsqu'il existe une dichotomie « originaria e sostanziale nell'ambito degli esseri sopra-umani e pre-umani che governano il mondo » et lorsque « uno (o più) di questi esseri siano concepiti come antagonisti e maligni per natura intrinseca, ed eventualmente anche come titolari di una loro propria creazione o di un loro riservato dominio »¹⁷ ; un dualisme métaphysique, qui oppose monde sensible et transcendance ; un dualisme anthropologique, qui conçoit toute action humaine en fonction de l'existence d'une double réalité irréductible (l'âme par opposition au corps ou la raison par opposition à la passion) ; un dualisme épistémologique, où toute connaissance dépend de la rencontre entre un sujet et un objet. Tout en plongeant ses racines dans le concept d'opposition, tout dualisme, comme le remarque Simone Pétrement, bien qu'en apparence semble refuser l'idée d'unité, en réalité vise à l'atteindre :

Le dualisme n'est pas le refus, par plaisir, de l'unité. Le dualiste cherche, comme tout autre penseur l'unité. Il croit même que dans une grande mesure, il est possible de la trouver, sans quoi il ne serait pas dualiste, mais pluraliste. Cependant il y a un seul point où cette unité se brise, et cette rupture est sans doute inévitable, étant la condition de l'unité. Cette rupture, c'est la division et le combat intérieur qui est nécessaire à la vie de la pensée. [...] L'unité est nécessairement inachevée, parce que l'action du sujet est inséparable de la pensée.¹⁸

Cette unité impossible au cœur de toute pensée dualiste (philosophique et religieuse) serait la conséquence directe, selon Pétrement, d'un besoin de croire à une forme de transcendance

¹⁶ Simone Pétrement souligne comment cette multiplication des domaines d'emploi du mot dualisme fait cohabiter dans une même catégorie de signification des doctrines et systèmes de pensée opposés.

¹⁷ Ugo Bianchi, *Il dualismo religioso : saggio storico ed etnologico*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 1958, p. 7.

¹⁸ Simone Pétrement, *Le Dualisme dans L'histoire de la Philosophie et des Religions : Introduction à l'étude du Dualisme Platonicien, du Gnosticisme et du Manichéisme*, Paris, Gallimard, 1946, p. 89.

inconnue et invisible dans le présent tout comme dans le futur, car appartenant à une autre dimension par rapport à la réalité¹⁹. Ce paradoxe constitue le berceau et la condamnation du dualisme qui se développe à partir de cette idée de séparation en cherchant avec des moyens différents (religieux ou bien intellectuels) un point de synthèse entre ces deux polarités.

Quasiment tous les critiques distinguent deux typologies de dualisme, en fonction de deux différents domaines d'action : un dualisme religieux, qui, en appliquant le principe d'opposition au domaine cosmologique, croit en la présence de deux principes à l'origine du monde, dont un seul est d'habitude considéré comme divin. A cette question s'ajoute le questionnement sur l'origine du mal, dans le cas du gnosticisme, comme nous le verrons plus loin. L'autre typologie de dualisme, que nous analyserons dans la sous-partie suivante, est le dualisme philosophique, qui conçoit l'univers humain à partir d'une série d'oppositions ontologiques (forme et matière, âme et corps, monde des idées et monde sensible). Malgré la différence des domaines d'action, Pétrement montre comment dualisme religieux et dualisme philosophique gardent des éléments communs et transversaux comme par exemple la présence, dans les deux cas, d'une subjectivité dans l'écriture : la spéculation philosophique et religieuse tourne autour d'un sujet qui présente à la première personne ses théories. Forme et contenu, idée et expression sont ainsi deux éléments inséparables, synthétisés dans la voix et l'énonciation du sujet. Un autre trait commun au dualisme, selon la perspective de Pétrement, serait la présence d'une pensée négative, où le doute, l'aveu d'ignorance, le sentiment d'insuffisance de la pensée prévalent sur toute forme de connaissance positive. Après avoir explicité les éléments communs au dualisme, nous allons présenter les différentes étapes du développement de la pensée dualiste au sein de la philosophie occidentale²⁰.

b) Le dualisme dans la philosophie occidentale

Dans sa tentative de tracer une histoire du dualisme dans la philosophie, Simone Pétrement désigne Platon comme le premier philosophe dualiste du monde occidental, fondateur de ce qu'il appelle « une lignée dualiste », c'est-à-dire un ensemble de philosophes qui, au fil de siècles, se

¹⁹ Id., *Le Dualisme chez Platon : les Gnostiques et les Manichéens*. Paris, Presses universitaires de France, 1947, p. 3.

²⁰ En ce qui concerne le dualisme religieux nous allons approfondir les caractères de ce dualisme dans le paragraphe consacré au gnosticisme.

sont succédés en réhabilitant le dualisme dans le but de réactiver la pensée philosophique et d'en souligner les contradictions ou les contraintes.

Platon est le premier philosophe dualiste en raison de sa distinction entre une réalité sensible, fautive et fallacieuse, et le monde des idées où se manifeste la vérité de l'être. Dans le *Timée*²¹, il propose une conception cosmologique dualiste, la réalité se composant de forme et matière et étant le fruit d'une double cause, la cause intelligente (qu'il appelle Démiurge) et la cause nécessaire. Aristote fonde lui aussi sa philosophie sur un socle dualiste, en reprenant les concepts platoniciens de forme et de matière qu'il transforme en « l'en-acte » et « l'en-puissance ». Ces deux principes à la base de la réalité ne sont pas séparés comme chez Platon, mais cohabitent de manière complémentaire dans la réalité.

Dans la philosophie moderne, Descartes a, le premier, conçu une philosophie dualiste, en séparant l'âme (*res cogitans*) du corps (*res extensa*). À travers le doute méthodique, fondement de la pensée cartésienne, le philosophe affirme que ce dont l'homme ne doute jamais est le fait d'exister en tant qu'être pensant et doutant (« Je doute, donc je suis »). La consistance du *cogito*, la réalité de la pensée, paraît, en conséquence, différente de toute autre réalité extérieure dont le sujet peut douter. En outre, la division nécessaire de l'être entre *res cogitans* et *res extensa* entraîne une conception mécaniciste de la réalité, interprétée à partir des lois mathématiques et de la déduction.

Au XVI^e siècle, Kant reprend le dualisme entre *res cogitans* et *res extensa*, mais s'oppose à l'idée cartésienne de leur existence « en soi », en admettant cette séparation à condition qu'elle soit la marque de la différence substantielle entre sujet et objet. Selon Kant, l'expérience n'a aucun lien avec la forme transcendante ; de même, le phénomène, à savoir tout ce qui se produit dans la réalité, n'a aucun lien avec la chose en soi (noumène), car celle-ci est connue par l'homme indépendamment de l'univers sensible.

La netteté et la pluralité des divisions dans la philosophie de Kant constituent les fondements de la philosophie future. Chez Hegel, tout dualisme (phénomène-noumène, sujet-objet) se transforme, comme nous le verrons plus loin, dans une dialectique qui prétend traverser les oppositions afin de les résoudre dans une synthèse. D'après Simone Pétrement, « Hegel rassemble la réalité en une seule chaîne, en faisant de la contradiction, posée puis surmontée, la loi de toute

²¹ Platon, *Timée*, Paris, Flammarion, 2001.

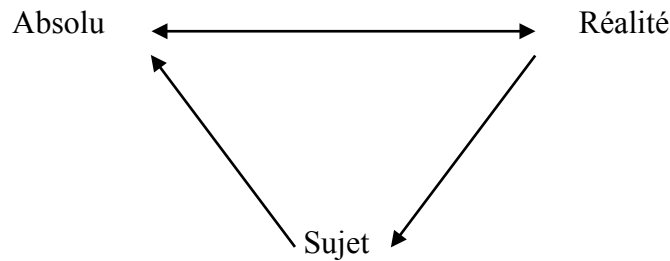
la pensée et de toute la nature »²² ; il synthétise dans un seul procédé le mode de fonctionnement de la philosophie occidentale.

Depuis ses origines jusqu'à l'époque contemporaine, la philosophie est donc traversée par un dualisme « méthodique » en réponse à un besoin constant de renouvellement. L'insertion cyclique d'une ou de plusieurs oppositions critiques et ontologiques – impossibles à concilier – dans la pensée d'un philosophe entraîne, chez ses successeurs, le dépassement de ce dualisme afin d'aboutir à une synthèse conforme à la structure moniste de l'esprit occidental. Le dualisme est le point de départ de tout développement de la philosophie : son regard critique et négatif ouvre toujours de nouvelles pistes de réflexions et de nouvelles perspectives, même lorsqu'il croise d'autres domaines, comme celui littéraire. Dans le prochain sous-chapitre nous allons donc aborder l'œuvre de Walter Siti pour voir comment ce questionnement sur le dualisme interagit avec sa poétique et son écriture.

3. Le roman dualiste de Walter Siti

Littérature et philosophie se sont toujours mutuellement influencées, l'une constituant souvent une source d'inspiration pour la réflexion de l'autre. De nombreux écrivains et poètes (de Dante à Montale, en passant par Dostoïevski et Proust) ont adapté des doctrines ou des concepts philosophiques à leur poétique. Cette influence transparaît aussi dans la production romanesque de Siti, où une conception dualiste contribue à la formulation de sa poétique. Le dualisme constitue chez l'auteur le point de départ d'une quête métaphysique laïque, véritable moteur de la narration romanesque, qui oppose la réalité contingente à un Absolu. Ces deux polarités, en raison de leur nature ontologiquement différente, habitent deux dimensions séparées sans possibilité de compénétration. L'individu se trouve au centre de cette opposition et vit une condition paradoxale : il fait partie d'une réalité qu'il ne peut pas fuir et, en même temps, est poussé par un désir d'Infini impossible à satisfaire ici-bas. Bien qu'il essaie de trouver des succédanés d'Absolu sur terre, il constate l'illusion et la vacuité de ces élans. Ces oppositions peuvent se résumer dans le schéma suivant :

²² Simone Pétrement, « Dualisme », cit.



La flèche à double pointe indique l'opposition constitutive entre les deux pôles de la réalité et de l'Absolu, tandis que la flèche simple indique à la fois la direction du désir du sujet, adressé vers l'Absolu, et la dépendance du sujet lui-même du monde réel dont il fait partie et dont il ne peut faire abstraction. Ce schéma se réalise dans la production romanesque de Siti, sans toutefois rester le même : il se modifie d'un roman à l'autre parallèlement à l'évolution du questionnement de l'auteur. Cette tentative (impossible) de concilier les deux pôles opposés se traduit dans une construction particulière de l'intrigue mais aussi au niveau thématique et stylistique, comme nous le verrons. L'évolution même du genre romanesque chez Siti – depuis l'autofiction jusqu'au roman traditionnel avec une focalisation omnisciente – répond à la progression de la quête métaphysique de l'auteur.

Avant d'étudier les sources philosophiques et critiques du dualisme de Siti, nous présentons les grandes étapes de sa production littéraire.

a) Une lutte entre deux univers

Les trois romans de la trilogie autofictionnelle *Il dio impossibile*, publiée en un seul et même volume seulement en 2014, constituent le premier noyau de la production de Siti. Ces trois volets – *Scuola di nudo* (1994), *Un Dolore normale* (1998) et *Troppi paradisi* (2006) –, à l'origine conçus séparément, racontent le parcours d'intégration du personnage Walter Siti, alter ego de l'auteur²³, qui, à partir d'une condition d'étrangeté et d'exclusion face au monde, devient le « Walter Siti come tutti »²⁴, inscrit dans la société contemporaine dont il est l'expression emblématique. Chaque

²³ Par souci de clarté, afin de les distinguer, nous appelons ci-après « Walter » le personnage autofictionnel et « Siti » l'auteur.

²⁴ *Troppi paradisi*, p. 3.

volet de la trilogie marque une étape de cette évolution et entraîne un changement dans les dynamiques du dualisme sicien.

Scuola di nudo, publié en 1994 mais entamé en 1985, contient *in nuce* la plupart des thématiques que l'auteur développera dans sa production (distinction entre amour et obsession, rapport au maternel, lien entre corps, sexualité et argent, etc.). Il raconte l'histoire d'un professeur universitaire qui, comme explicité dans l'*Avvertenza* à la fin du livre, « per una sconcertante omonimia »²⁵ s'appelle Walter Siti comme l'écrivain, est né et a grandi à Modène, est homosexuel, et a une obsession érotique pour les culturistes. Au début du roman, le protagoniste, qui, comme Siti, est un critique littéraire de renom, ressent le besoin de justifier sa conversion à l'écriture romanesque : « al compimento del trentacinquesimo anno (una settimana fa, il 20 maggio 1985) guardo il sentiero universitario che mi sta alle spalle e ho l'esigenza di fare il punto della situazione »²⁶. Walter, pour la première fois, après des années de travail universitaire (« ho fatto la mia carriera come un cane ammaestrato »²⁷) dévoile son univers intérieur et ses désirs. La mort de sa mère et l'échec dans la rédaction d'un essai critique sur le complexe d'Œdipe dans la littérature contemporaine – mal accueilli par son chef – oriente Walter vers l'écriture autofictionnelle.

Une fois présentées les raisons de ce changement de cap, le protagoniste avoue sa propre obsession érotique pour les hommes nus, obsession à laquelle s'oppose la vie universitaire. Les deux univers conflictuels dans *Scuola di nudo* sont, comme l'exprime le titre, d'un côté, l'université, avec ses rapports de force, ses jeux de pouvoir, ses lois, et, de l'autre, l'univers des culturistes, incarnation sur terre d'une forme d'Absolu. Université et culturisme traduisent dans la fiction un dualisme plus général entre réalité et Absolu : même si ces deux polarités se croisent dans la narration, l'une n'arrive jamais à se fondre dans l'autre.

Le milieu contraignant de l'université prend la forme du rapport ambivalent entre le protagoniste et deux autres professeurs universitaires, *Il Padre* et *Il Cane* : l'un est à la fois source d'attraction et ennemi juré de Walter ; l'autre incarne une autorité à dépasser, mais à laquelle le protagoniste est obligé de se soumettre. Par le biais de ces personnages, Siti met en scène les luttes

²⁵ *Scuola di Nudo*, p. 597. Même si de nombreux éléments de Walter coïncident avec les généralités de Siti, le lecteur aperçoit des différences au fil de la lecture du roman. Par exemple, au tout début du livre, Walter annonce avoir fêté ses 35 ans le 20 mai 1985, alors que, s'il était vraiment l'auteur, né en 1947 il devrait en fêter 38. Un tel stratagème est typique de l'autofiction, genre auquel ce roman a été associé et que nous aborderons dans la troisième partie de ce travail.

²⁶ *Ibid.*, p. 4.

²⁷ *Ibid.*

de pouvoir (pour la conquête d'un titre académique plus prestigieux), le machisme du milieu universitaire (face au personnage de sa collègue Fausta), le chantage et les gestes mesquins pour s'affirmer. Walter compense la brutalité de ce monde avec sa passion secrète des culturistes, dont la démesure physique et les rondeurs renvoyeraient à une forme de divine. En effet, la perfection de leur corps – un détail physique ou une pose – fait oublier au protagoniste leur dimension humaine, alors qu'il les élève au rang divin :

Il primo significato costante del nudo maschile è la sua natura di *corpo infinito* : se guardo una foto di glutei e ne seguo la curva, capisco che infinite altre curve infinitamente vicine a questa potrebbero disegnare glutei attraenti, e molte altre fotografie potrebbero stare al posto di quella che ho scelto – ma nel momento in cui avverto la contrazione al basso ventre allora quella curva è la sola possibile. L'infinito si è condensato in quel solco, che è il risultato di un'approssimazione infinitesima; i numeri alla destra e alla sinistra dell'*x* si precipitano sempre più fitti a delineare l'inafferrabile nettissimo profilo. Il desiderio nel suo livello più profondo ha sempre a che fare con grandezze infinite; la struttura dell'essere si divide e si complica progressivamente, ma c'è una zona del nostro cervello che reagisce a questa complicazione immaginando un mondo dove non c'è né prima né poi, né tempo né spazio, né effetto né causa, né io né non io. Il nudo maschile, quando è perfetto, è il materializzarsi di questo desiderio: non un oggetto, ma uno scatto che realizza l'assenza di relazioni logiche.²⁸

La contemplation du nu permet au protagoniste de s'opposer à la réalité, en atteignant, ne serait-ce qu'un instant, la dimension de l'Absolu. Mais bien que Walter veuille fuir le monde, cette tentative se solde souvent par un échec, car, et ici réside toute la tragédie du dualisme sitien, l'homme ne pourra jamais s'éloigner complètement du réel. Il en fait partie à l'instar des corps nus choisis : bien qu'ils soient physiquement opposés à Walter, ils incarnent une forme d'Absolu seulement pendant une période de temps limitée et révèlent ensuite leur humanité, souvent par la médiation de l'image (des revues de culturisme, des vidéos ou des photographies). Celle-ci est capable de figer l'instant de perfection et d'effacer toute forme de temporalité, donc de réalité : « Il nudo maschile è estraneo alla storia, non ha niente a che fare con il tempo e quindi è del tutto estraneo al movimento. [...] Per questo la macchina fotografica è l'autentico organo del mio desiderio, perché fissa il movimento in poche immagini statiche su una sottile membrana »²⁹.

A ce stade de la quête métaphysique de Siti, l'Absolu est recherché davantage dans l'accumulation extensive des corps que dans la profondeur d'une relation durable et « normale », car toute temporalité dévoilerait l'illusion de cette croyance. La seule relation durable nouée par Walter est avec Ruggero, un homme dont le physique ne correspond pas à celui des culturistes et

²⁸ *Ibid.*, p. 10-11.

²⁹ *Ibid.*, p. 12-13.

qui ne représente jamais pour le protagoniste une incarnation d'Absolu. Dans *Scuola di nudo* Siti met en scène un dualisme impossible à synthétiser : réalité et Absolu demeurent deux univers inconciliables. Le protagoniste, déchiré entre ces deux pôles par son désir d'une transcendance incapable de se concrétiser dans le monde, s'exclut d'une réalité insatisfaisante³⁰. Il déclare ainsi sa diversité et son isolement face au monde en vertu d'un désir qui le pousse à se rapprocher de formes d'Infini sur terre : cette quête débouche cependant sur un échec, comme le démontre le mariage de complaisance à la fin du roman entre l'amie de Walter Fausta et l'*escort* guatémaltèque Hochy, énième incarnation frustré d'Absolu.

Le deuxième volet de la trilogie autofictionnelle de Siti, *Un dolore normale*, aborde la question dualiste de manière différente, voire opposée, par rapport à *Scuola di nudo*. L'ouvrage raconte l'amour entre le protagoniste – toujours le professeur Walter Siti, alter ego de l'auteur – et son ami Mimmo, un jeune homme du Sud de l'Italie rencontré pendant un festival de littérature. Avant de commencer le récit, Walter, comme dans le premier roman, signale le refus de sa maison d'édition de publier la première version de son ouvrage, jugée trop mielleuse. La modification de certaines parties du texte – avec des commentaires « diaboliques » reconnaissables par l'usage d'une police différente – a le but de le rendre plus intéressant et odieux aux yeux du public et donc publiable. Cette nouvelle version du livre est celle que le lecteur a physiquement dans les mains et qu'il est en train de lire, responsable également du suicide de Mimmo.

Avant de commencer le récit, comme déjà dans *Scuola di nudo*, Siti justifie le sujet de son écriture. Le choix de raconter, en un prosimètre, alternance de vers et prose, l'histoire d'amour avec Mimmo s'explique par une exigence plus profonde et « ontologique » :

Voglio scoprire se i desideri non-compatibili possono conciliarsi con una vita normale ; se il paesaggio può apparire gradevole anche a chi non ne è escluso. Non ne posso più dell'altrove, non si rifugge alla natura. Non so come facciano certuni a considerare l'amore come una questione privata : la domanda che l'amore ci pone è la stessa che vige alle frontiere estreme della ricerca scientifica (se l'universo sia uno, o se siano infiniti) e filosofica (se il bene non si anche il lato-in-luce del male).³¹

³⁰ Certains critiques ont considéré la haine du protagoniste envers la réalité (explicitée dans le roman par certains épisodes, tel le meurtre de la chatte Malvina ou le repas à base de viande des souris) comme la conséquence d'un sentiment d'inadéquation du sujet face au monde, résultat de l'incapacité d'agir dans le monde. Cf. Alessandro Grilli, « *Scuola di nudo* di Walter Siti : genere e scrittura », in Saveria Chemotti, Davide Susannetti (éds), *Inquietudini Queer. Desiderio, performance, scrittura*, Padoue, Il Poligrafo, 2012, p. 425-456 ; et Gianluigi Simonetti, « Lezioni di inesistenza. *Scuola di nudo* di Walter Siti », cit., p. 112-128.

³¹ *Un dolore normale*, p. 9.

La possibilité de la normalité devient ainsi la nouvelle perspective du roman : si *Scuola di Nudo* théorise la nécessité pour le sujet de rechercher dans les corps démesurés des culturistes des étincelles d’Absolu, *Un dolore normale* tente de vérifier l’inverse, à savoir la capacité pour un individu à l’esprit dualiste de s’adapter à la réalité, en nouant une relation durable avec un homme normal. La normalité de Mimmo s’exprime déjà à partir de son physique, présenté par Walter avec des imperfections et donc très différent des corps qu’il désire normalement. L’histoire d’amour entre les deux personnages est normale car enracinée dans le temps et dans le partage quotidien de la vie dans sa totalité et non limitée à la sexualité. Elle est racontée depuis leur première rencontre jusqu’à la fin, lorsque Mimmo, blessé après avoir lu la deuxième version du roman avec tous les commentaires de Walter, se suicide en se jetant par la fenêtre. Depuis le début de leur relation et dans toute la narration, Walter exprime (à travers les commentaires ou l’insertion de pages de son journal intime) ses doutes et ses difficultés à s’adapter à cet amour normal : « amando te non si può essere che mondo : non contempli alternative. [...] Se mi sporgessi dal mondo com’ero abituato a fare, subito smetterei di amarti »³². Au cours de leur relation, Walter trompe Mimmo en fréquentant un culturiste de Mantoue, Amedeo, capable de le ramener à la dimension métaphysique du désir. Au constat de l’impossibilité d’un amour ancré dans la réalité à cause d’un perpétuel désir d’Infini correspond toutefois la conscience que ce même désir, par de-là toutes ses incarnations, sera toujours frustré :

Lei mi chiede perché sono attratto unicamente da sconosciuti e perché, dopo aver presunto che negli sconosciuti sia salvezza, scopro che la savezza non è nemmeno lì ; solo nella negazione è il mio erotismo. [...] Dentro il calco corporeo di chi è sempre qualcun altro ovviamente non c’è nessuno.³³

Dans *Un dolore normale*, Siti rapproche le protagoniste de la réalité en proposant une vision du monde qui admet l’humanité et la finitude de toute expérience.

Avec le troisième volet de la trilogie, *Troppi paradisi*, Siti tente de sortir du repli égocentrique en concevant une narration où l’histoire de l’individu croise une analyse sociologique sur l’état de la société contemporaine³⁴. Dès l’incipit du roman, le lecteur remarque un changement dans le rapport du protagoniste au réel : « Mi chiamo Walter Siti, come tutti. Campione di

³² *Ibid.*, p. 93

³³ *Ibid.*, p. 64-65.

³⁴ Déjà dans *Scuola di nudo*, Siti consacre des parties du roman à l’analyse sociologique du réel (notamment la guerre du Golfe ou la mondialisation), sans pour autant tisser de véritables liens entre l’expérience de l’individu et les changements sociaux.

mediocrità. Le mie reazioni sono standard, la mia diversità di massa »³⁵. Si, au tout début de la trilogie, Walter était dans une condition de refus et de diversité ontologique à l'égard du monde, il se présente maintenant comme un échantillon de la société contemporaine. Le changement de perspective est justifié par l'auteur à l'aune du constat d'une homologie entre le désir d'Absolu du protagoniste et le fonctionnement de la société de consommation. Comme Walter tente d'assouvir son désir d'Absolu (qui, nous le rappelons, ne pourra jamais s'accomplir dans la réalité, appartenant de fait à une dimension inatteignable) par des succédanés terrestres et des incarnations illusives, le consumérisme contemporain, l'accumulation boulimique des marchandises et la création d'un paradis sur terre occasionne la disparition du divin (sans entraîner une disparition du besoin de sacré) :

Credo si possa essere d'accordo però sul fatto che il grande progetto dell'Occidente, l'unicum che lo contraddistingue tra tutte le società umane, sia l'ambizione di costruire una convivenza senza Dio. [...] Per resistere senza la speranza dell'aldilà, e nel Paradiso, bisogna poter sperare nel paradiso in terra. (Non sto parlando di pochi intellettuali stoico-epicurei, sto parlando della gente comune). Dare l'illusione del paradiso in terra è l'obiettivo finale del consumismo ; o, se si vuole, il consumismo è una protesta per l'inesistenza di Dio. Comprando si è onnipotenti, soprattutto se compri qualcosa che ti serve a poco ; i centri commerciali sono isole dei beati dove (grazie all'aria condizionata) è sempre primavera, dove ogni tuo desiderio è un ordine, dove tutte le distanze si annullano perché i prodotti di tutto il mondo si offrono fianco a fianco, a tua completa disposizione.³⁶

Ce que le consumérisme contemporain met en place, et qui crée un lien avec la condition de Walter, est la substitution de la réalité en soi – impossible à posséder dans son extension et ses nuances – avec l'image de la réalité, garantie de possession totale. L'homosexualité incarnée par Walter devient ainsi l'emblème de cette condition de l'époque contemporaine, ayant pour objet de désir non pas un individu réel mais une projection, un succédané, une présence qui renvoie à une autre dimension :

C'è un particolare tipo di omosessuali, dicevo, che è allenato da sempre a desiderare l'infinito. L'oggetto d'amore è irraggiungibile, esattamente come nessuna merce basta. È quel particolare tipo di omosessuali che fa precipitare l'infinito nell'enfasi della corporeità ; nella rotondità astrale del corpo, o nella sua esausta efebicità – comunque in una astratta perfezione che ne garantisce l'appartenenza a un altro mondo. Corpo per negare le funzioni del corpo, o le sue derive temporali : *corpus a non corporeando*.³⁷

³⁵ *Troppi paradisi*, p. 3.

³⁶ *Ibid.*, p. 132-133.

³⁷ *Ibid.*, p. 136-137.

Bien qu'elle soit le modèle de la société de consommation, l'homosexualité de Walter est tournée vers une dimension autre, extérieure à la réalité (« era essenziale, per noi, che ci fosse un altrove. Che i corpi venissero *di là* »³⁸), alors que la contemporanéité n'admet aucun au-delà. Elle comble le besoin de transcendance des individus en construisant une double dimension (image vs réalité) terrestre par le biais de la télévision : elle est un véritable instrument de diffusion de l'érotisme, devient pour Walter source d'éros quand il veut s'isoler du monde et quand il est à la recherche de la démesure physique, mais elle entraîne surtout ce que Siti appelle le « depotenziamento della realtà ». Le médium télévisé propose au spectateur une réalité en apparence identique à la vraie vie (notamment les reality shows) mais filtrée, adaptée à l'écran et contrôlée pour qu'elle ne soit soumise au hasard et pour qu'elle donne au spectateur la sensation de puissance. Le protagoniste connaît les dynamiques au cœur du mécanisme télévisé grâce à son copain Sergio, qui travaille pour la télévision – lui aussi homme « normal ».

Dans *Troppi paradisi*, Siti continue de postuler l'existence d'un dualisme métaphysique entre réalité et Absolu. La haine envers la réalité du protagoniste s'exprime par son amour inconditionné de la télévision, capable d'incarner son désir d'anéantissement et de passivité : « la televisione incarna la mia religione profonda : un rancore vecchio quanto me mi spinge ad apprezzare tutto quello che distrugge la vita, o la sputtana, dimostrando che è identica ai suoi surrogati »³⁹. Walter exprime aussi son opposition au réel dans les rapports avec ses parents, décrits comme des êtres misérables et source principale de son sentiment d'infériorité. Il ressent également un besoin d'Infini qu'il satisfait avec les corps des culturistes. En effet, tout en ayant une relation avec Sergio, le protagoniste a des rencontres fugaces avec des culturistes⁴⁰ jusqu'au moment où il rencontre Marcello Moriconi⁴¹. Ce personnage, *escort* culturiste et cocaïnomane de la banlieue romaine, est pour le protagoniste un ange d'une autre dimension, qui réunit dans la perfection de son corps les deux pôles constitutifs du dualisme :

³⁸ *Ibid.*, p. 140.

³⁹ *Ibid.*, p. 127.

⁴⁰ Le chapitre 4, *Il tempo dei campioni*, est consacré aux rencontres compulsives entre Walter et de nombreux culturistes.

⁴¹ Ce personnage représente l'un des pivots narratifs de la production de Siti : il apparaît dans trois romans (*Troppi paradisi*, *Il contagio*, *Exit strategy*), est aussi le protagoniste du récit *Perché io volavo* dans le recueil *La magnifica merce* et figure dans le reportage *Il canto del diavolo* sous son vrai nom, Massimo Serenelli.

Marcello porta l'angelicità tra gli uomini proprio perché si è intriso in loro, nella loro materia – e dell'umanità non rifiuta i tratti recessivi, le debolezze anche di carattere. [...] Marcello ha la forma di un culturista, ma la morbidezza al tatto di un essere che ti sconvolge perché è nato dal fondo anfibio delle tue preghiere.⁴²

Walter, pour payer les prestations de Marcello et pour lui acheter de la cocaïne, gaspille son argent en décidant ainsi de travailler comme auteur pour la télévision. Depuis leurs premières rencontres, toutefois, Walter souffre d'une impuissance sexuelle qui l'empêche de posséder Marcello. Cette question a une valeur symbolique importante dans la narrative de Siti, comme nous le verrons dans un paragraphe consacré à la question. Chez Siti, l'impuissance est une condition liée au dualisme, étant une limite physique qui empêche la possession de l'Absolu. En effet, lorsque Walter se fait poser une prothèse pénienne, Marcello révèle, devant cette possession forcée, sa finitude et son inconsistance⁴³ : « una volta posseduta, la realtà non è più quella ; i 'forzati dei fantasmi' non possiedono i loro oggetti, li annientano. Se si lacera il fragile diaframma dell'immagine, resta l'orrore »⁴⁴. L'accomplissement de cette possession marque la fin du roman : la réalisation du désir entraîne l'acceptation de l'existence du monde et la fin de l'écriture autobiographique. Toutefois, la conclusion du roman laisse entrevoir la précarité de cette situation, puisque Marcello, comme nous le verrons dans les romans suivants, perd ses connotations divines pour dévoiler son humanité brute⁴⁵.

La trilogie *Il Dio impossibile* repose sur un dualisme métaphysique entre réalité et Absolu. Le protagoniste, alter ego de l'auteur, vit dans cette ambiguïté, animé d'un désir d'Infini tout en étant inscrit dans la réalité. Si dans *Scuola di nudo*, il refuse toute possibilité d'ancrage dans la réalité par le culte des corps hyper-musclés, dans *Un dolore normale*, il cherche à s'adapter au réel, grâce à une relation « normale », quotidienne, avec des résultats mitigés. Une synthèse entre ces deux polarités est esquissée dans *Troppi paradisi*, où Walter trouve dans le culturiste Marcello Moriconi l'incarnation de l'Absolu, dans une réalité moins hostile car traversée par des homologues et les mêmes désirs du protagoniste. Dans tous les romans toutefois, Siti postule l'existence nécessaire de ces deux polarités incapables de s'annuler entre elles.

⁴² *Ibid.*, p. 254-255.

⁴³ A plusieurs reprises, le narrateur admet sa volonté de posséder l'idéal exprimé par le corps de Marcello plutôt que l'être humain : « voglio possedere una forma, non una persona. [...] quello a cui ambisco è un possesso trascendentale, il possesso di mia madre, di mio padre, dell'universo. Mi sono allontanato dalla natura, internandomi nel mondo dei desideri abnormi e onnipotenti ; laggiù non c'è alcun bisogno di generare, e quindi di penetrare. » *Ibid.*, p. 281.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 403.

⁴⁵ La dernière image de Marcello est celle d'un homme perçu dans sa finitude humaine : « Vederlo concentrato, remissivo, mentre si soffia il naso che gli sto ancora dentro e sento il contrarsi dei suoi muscoli anali, beh se lui è un dio come ho creduto finora, non mi resta che cadere in ginocchio, muto per sempre. » *Ibid.*, p. 424.

b) Une synthèse impossible

À la fin de *Troppi paradisi*, Siti annonce un changement dans l'écriture :

Marcello mi sta espellendo dall'autobiografia : dopo essere penetrati nell'Assoluto, che resta da dire ? [...] Se lui è un dio come ho creduto finora, non mi resta che cadere in ginocchio, muto per sempre. Se non lo è, allora gli altri esistono davvero e non è più con l'autobiografia che si possono incontrare. Quanto era povera e ristretta, e distorta, l'esperienza su cui tanto ho elucubrato. [...] Ora che Dio mi ama, non ho più bisogno di esibirmi. Sto meglio man mano che il mondo peggiora, pazienza. Le mie idiosincrasie si scontreranno con quelle degli altri in campo aperto ; se avrò qualcosa da raccontare, non sarà su di me.⁴⁶

La rencontre avec Marcello entraîne l'accomplissement et la fin (apparente) de la quête métaphysique du protagoniste et, partant, l'interruption de l'écriture autofictionnelle, dont la condition préalable était le désir frustré. Siti s'oriente ainsi vers une écriture impersonnelle, tout en choisissant des sujets et des thématiques en lien avec ses questionnements personnels. *Il contagio* (2008) représente la première réalisation de ce que le protagoniste de la trilogie avait annoncé : la plupart du texte est écrit à la troisième personne. Toutefois, le lecteur s'aperçoit bientôt que le personnage Walter Siti n'a pas disparu : soit il apparaît comme personnage dans la narration sous l'appellation de « il Professore », soit il prend la parole à la première personne, en revenant à une narration autofictionnelle⁴⁷ lorsqu'il s'agit de parler de Marcello. Le sujet de la narration est la « borgata romana », la banlieue romaine, racontée à partir du croisement des histoires – présentées sous forme de tranches de vie – des habitants d'un immeuble « in un angolo di borgata che potrebbe essere tutte le borgate »⁴⁸ : Fiorella, une femme abandonnée par son mari après son accouchement ; Fernanda, prostituée qui travaille dans le même appartement où elle vit avec son copain appelé « er Trottola » ; l'ex-cambrioleur Sergetto ; la bourgeoise Flaminia, trompée, battue sans cesse et humiliée par son mari Bruno ; Chiara, qui passe son bac pour chercher un travail plus rentable et copine de Marcello Moriconi, *escort* culturiste et cocaïnomane, déjà connu du lecteur. La présence de ce personnage dévoile l'intérêt de Siti pour ce sujet : l'étude et la fréquentation de la « borgata » lui permettent en effet de mieux connaître son obsession érotique. Le professeur de *Il contagio*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 424-425.

⁴⁷ Le lecteur remarque le changement de narrateur grâce au changement de police : lorsque Walter prend la parole, le texte est écrit en italique.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 26

observe Marcello plongé dans son milieu d'origine ; avec ses amis et ses ennemis, il l'accompagne acheter la cocaïne et la consomme lui-même afin de tout partager avec lui. Ces expériences consolident chez Siti une intuition préalable, la conscience de la finitude et de la médiocrité de Marcello. La résolution du conflit dualiste chez un personnage qui en contient les polarités – à la fois ange et boue – est un paradoxe illusoire. Marcello est un homme, l'Absolu n'est pas de ce monde. L'écroulement de cette perspective s'observe dans le roman par l'absence de descriptions qui élèvent le corps de Marcello à corps infini, remplacées plutôt par le constat de sa décadence physique :

difficoltà respiratorie, soprattutto in palestra sotto sforzo : tosse convulsa, un battito che gli introna le orecchie. Si allena sempre meno, quando è andato a Roma ha preferito non vedere Walter perché si vergognava di spogliarsi così secco. 'De faccia' si consola, 'so' rimasto bello, farò dei ruoli vestito' – ma ormai è un riflesso meccanico : lo sa che il sentiero è in discesa, che per pareggiare l'imponenza svanita dovrà adattarsi a prestazioni a cui i giovani non si abbassano.⁴⁹

La troisième partie du roman (intitulée « la Verità »), où l'auteur laisse à nouveau la parole à son alter ego fictionnel⁵⁰, est consacrée à la tentative de prendre congé de Marcello. Après avoir simulé sa mort, le narrateur annonce la véritable cause de leur détachement, à savoir le déménagement de Marcello à Milan en raison d'une offre d'emploi par l'un des clients de l'*escort* que Chiara, sa copine, accepte. Ce départ, marquant la fin de la relation avec Marcello, déclenche chez Walter la désillusion pessimiste face au futur : si Marcello n'était pas un dieu, il est alors vraiment impossible de satisfaire dans la vie le désir d'Infini. La fin de cette illusion entraîne chez le protagoniste la remise en question de ses certitudes ainsi qu'un regard rétrospectif afin de réfléchir à ce qu'il a hérité de Marcello :

è ovvio che per me possedere Marcello aveva poco a che fare con il dato biologico, concretamente fisico – era una rivelazione, un'apparizione di senso, che avevo bisogno di ripetere incessantemente perché *quel* senso mi consentiva di escludere l'intera piramide di significati che mi erano stati imposti da giovane. Ogni volta mi persuadevo che evadere fosse possibile, e ogni volta la prigione si richiudeva su di me. [...] Ho spesso paragonato l'influenza pedagogica di Marcello a un potente diserbante ; ma lo sterminio dei virus culturali dovuto all'antibiotico che si chiama barbarie ha causato in me devastazioni più estese che nella mente della mia guida. [...] È inutile che tenti di riproiettermi, come su uno schermo, quelle vecchie facciate – ormai lo so che dietro non c'è nulla, almeno per me. L'unico riparo tridimensionale era il corpo di Marcello, ma gli spiragli si sono rivelati illusori anche se un'abile pittura a trompe-l'œil ne mostrava l'oro, le ingioiellature abbaglianti. La sua totale passività lo rendeva imprevedibile – Marcello si limitava a *essere*, e l'essere non si può possedere.⁵¹

⁴⁹ *Ibid.*, p. 328.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 272

⁵¹ *Ibid.*, p. 290-291.

Le roman s'achève sur l'image désespérée du professeur qui fréquente la banlieue romaine, en essayant de trouver dans les lieux et dans la cocaïne les simulacres de son amant.

Une énième tentative de dépasser l'écriture autobiographique est offerte par le roman *Autopsia dell'ossessione* (2010), dans lequel Siti aborde la question de l'obsession érotique, analysée et racontée par le biais d'un autre personnage et non plus par son alter ego autofictionnel. Par le mot « autopsia », qui étymologiquement signifie « voir de ses propres yeux », le titre du roman souligne le lien entre le regard et l'obsession. Le terme renvoie également à l'autopsie d'un cadavre, marquant l'idée d'un objet inerte, sans vie. Avec ce roman, Siti pose un regard désenchanté sur son obsession qu'il dépasse définitivement. Le protagoniste est un homme, Danilo Pulvirenti, qui sépare méthodiquement les deux niveaux constitutifs de son existence : celui de la réalité – son activité professionnelle d'antiquaire – et celui de son obsession pour le culturiste Angelo, alimentée par des photos gardées dans une pièce de son appartement, « la stanza delle rondini » ou « la stanza di Barbablù ». Chaque fois que Danilo veut combler le manque d'Absolu dans sa quotidienneté, il s'enferme dans cette pièce et contemple une photo d'Angelo, vue aussi par le lecteur car insérée dans le texte⁵². La photographie représente l'obsession car, en fixant l'instant et en l'isolant dans la temporalité, elle saisit la divinité du corps d'Angelo et comble le désir d'Absolu du protagoniste :

La fotografia è l'organo privilegiato dell'ossessione perché è un'impronta. È il paradosso di un abbraccio tra simbolo e sparizione, il tentativo sempre ripetuto di afferrare ciò che di per sé è inafferrabile. Eternando un attimo sospeso, ufficializza e rende esclusiva la frustrazione ; impone di possedere ciò che non può esistere come vivente. L'ossessione non è mai soddisfatta dalle immagini ma solo le immagini la rilanciano, perché sono una faccia del disumano.⁵³

Selon Susan Sontag et Roland Barthes⁵⁴, le paradoxe de la photographie (mais aussi du désir obsessif) réside dans le fait qu'elle atteste une présence renvoyant à une absence, toute photo étant un objet à contempler dans le présent bien que témoin d'un instant passé et impossible à reproduire :

⁵² Ce n'est pas la première fois que Siti inclut des photographies dans ses ouvrages : déjà dans le recueil *La magnifica merce* (2004), il insère en annexe au récit *Perché io volavo* des photos d'un culturiste, représentations de Marcello Moriconi. Dans ce récit, cependant, les photos sont partie intégrante du texte, et ont un rôle diégétique.

⁵³ *Autopsia dell'ossessione*, p. 178.

⁵⁴ Cf. Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Édition du Seuil, 1992 ; Susan Sontag, *On photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977. Siti emprunte à ces deux essais de nombreux éléments théoriques sur la photographie (l'importance du punctum, le rôle du hasard dans la photo et le lien entre la photographie et la mort), souvent en les reformulant pour les rapprocher de l'obsession. Cf. Walter Siti, *Autopsia dell'ossessione*, p. 12 et p. 52.

« ce que la photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement »⁵⁵. En plus de la photographie, Siti insère dans le roman 25 « Proposizioni », à savoir des phrases impersonnelles et aphoristiques visant à expliquer le fonctionnement de l'obsession érotique. L'observation ponctuelle de l'obsession privée de Danilo entraîne la formulation, selon une méthode inductive, des lois générales et des paradoxes du désir obsessif :

PROPOSIZIONE 5

La negazione del reale è, per l'instaurarsi di un'ossessione, requisito necessario ma non sufficiente. Tale negazione deve accompagnarsi a un bisogno continuo di incrociare la realtà, per negarla. L'ossesso lotta per possedere in un mondo ciò che esiste pienamente solo nell'altro. Disperato per definizione, si incanaglisce nel più minuzioso realismo e si inorgoglisce della posa : l'ossessione si definisce come desiderio spasmodico, nel senso di uno spasmo muscolare bloccato in un crampo.⁵⁶

Tout en renvoyant à l'Infini, comme le postule la vision dualiste de Siti, l'obsession s'enracine dans le monde : dans *Autopsia dell'ossessione*, la narration de l'histoire de Danilo est souvent déclenchée par l'observation d'une photographie érotique d'Angelo. Les souvenirs qui en découlent sont liés soit à l'enfance du protagoniste – la découverte de son homosexualité évoluant vers le sadomasochisme jusqu'au rapport complexe et tyrannique avec sa mère (maintenant atteinte d'Alzheimer) – soit au rapport avec Angelo. Le corps d'Angelo, comme c'était le cas avec celui de Marcello, incarne pour Danilo la possibilité illusoire d'un Absolu sur terre. Bien que de nombreux souvenirs concernent leur première rencontre et la beauté du début de leur histoire, ils sont bientôt remplacés par l'engourdissement et le dépérissement de leur relation. L'apparition du Rivale, un professeur alter ego de Walter Siti, ayant le même désir obsessif d'Angelo, réveille l'obsession de Danilo et déclenche une lutte vaine pour la possession du culturiste. Toutefois, la victoire du Rivale, dont le point de vue occupe les dernières pages du roman, ne scelle pas son bonheur : l'épuisement du désir transformé en possession lui révèle l'humanité d'Angelo et la vacuité de sa quête (qui rappelle au lecteur le sentiment éprouvé par Walter face à Marcello). La défaite des deux parties confirme le pessimisme de Siti quant à la quête d'Absolu sur terre. Soit elle reste un simple élan inaccompli, soit elle est vouée à l'échec: « niente al mondo merita di esser letto come simbolico, se qualunque simbolo è destinato a finire ; sulla terra non c'è che la terra. In cielo, una porta

⁵⁵ Roland Barthes, *La chambre claire*, cit., p. 1112.

⁵⁶ *Autopsia dell'ossessione*, p. 88.

misteriosa si chiude »⁵⁷. Bien qu'il partage une perspective dualiste, Siti ne croit plus en la communication entre les deux univers, l'individu étant incapable de projeter dans la réalité des succédanés d'Absolu.

Avec *Resistere non serve a niente*, roman publié en 2013 et lauréat du prix Strega, Siti introduit deux nouveautés par rapport à sa production précédente. En premier lieu, il rompt avec la problématique érotico-homosexuelle, fil rouge des oeuvres précédentes: « La condanna di Antonio Franchini (l'editor della Mondadori) a proposito del mio ultimo [romanzo] era stata esplicita, lapidaria nella sua rozzezza : “sei tornato a scrivere un libro per froci”. Così m'ero proposto di non deludere più nessuno, avrei espulso l'erotismo omosessuale dal mio orizzonte letterario »⁵⁸. À ce changement correspond une modification du point de vue du narrateur, qui abandonne la première personne et la perspective autofictionnelle pour adopter une narration omnisciente. Ces deux éléments sont liés, car la fin de la problématique homoérotique, comme l'a remarqué Andrea Cortellessa⁵⁹, entraîne un changement de la perspective d'analyse et d'observation de la réalité⁶⁰ :

Eccomi qua, con questo progetto di 'narratore onnisciente' che m'ha sempre fatto arrossire ; onnisciente sarebbe solo Dio, se esistesse. Per proporti come narratore onnisciente, o devi presumere tanto da te stesso o richiedere splendore alla tua epoca. Ma agisco per salvare il mio povero appartamento, di cui vedo pulsare le bolle d'intonaco come fossero vene – o cicatrici, la mia casa è più viva di me ; sarò lo strumento retorico attraverso cui passano i fatti per depurarsi e acquistare senso, deformandosi : un pagliaccio al servizio delle cose. [...] Oggi 3 giugno 2011, in questo pomeriggio bollente, faccio quel che dovrebbero fare gli occidentali in Afghanistan : mi ritiro.⁶¹

Cette prémisse ironique est maintenue tout au long du roman : lorsque Siti reprend la parole à la première personne, c'est seulement pour redéfinir le pacte à la base de l'écriture avec le protagoniste, Tommaso Aricò. Le roman naît en effet de la rencontre entre Siti et ce jeune homme à une fête chez une vedette de la télévision : Tommaso propose à l'auteur d'acheter son appartement pour lui épargner l'expulsion, à la condition qu'il écrive sa propre biographie. Siti commence à

⁵⁷ *Ibid.*, p. 297.

⁵⁸ *Resistere non serve a niente*, p. 19.

⁵⁹ Andrea Cortellessa, *Futile*, in “Doppiozero”, 02 luglio 2012, <http://www.doppiozero.com/rubriche/13/201207/futile>.

⁶⁰ Bien que dans *Il contagio* et dans *Autopsia dell'ossessione*, la narration soit à la troisième personne, l'obsession érotique est encore au centre du récit. Dans ces deux romans, soit Siti parle à la première personne (pour se plaindre de la perte de Marcello), soit il se présente comme le double du protagoniste, dont il partage le même objet de désir et la lutte pour celui-ci.

⁶¹ *Resistere non serve a niente*, p. 50-51.

raconter son histoire : fils d'un mafieux emprisonné pour homicide⁶², Tommaso grandit avec sa mère, incapable de tisser des liens d'amitié avec les camarades de son âge. Il compense sa solitude et son inadéquation à la réalité avec la nourriture (« i dolci erano la sua trincea, il muro divisorio che lo separava dal mondo »⁶³). Il devient obèse et boulimique pendant son adolescence jusqu'au moment où un ami mafieux de son père lui paie une opération de liposuction en Suisse. Une fois réconcilié avec son corps, Tommaso entame une brillante carrière universitaire en Économie et Finance, prélude à celle de *broker* financier dans les *hedge funds* où il s'affirme avec détermination. Devenant riche, il exprime sa puissance en achetant toute sorte de biens, des corps de femmes avec lesquelles il a des rapports mercenaires. Au niveau sentimental, Tommaso tisse des relations similaires à celles de Walter dans les romans autofictionnels : il tombe amoureux de l'*escort* Gabry, jeune femme de grande beauté dont le corps possédé lui procure une sensation de puissance. Même s'il gaspille beaucoup d'argent pour payer ses prestations, il n'arrive pas à acheter son âme et sa fidélité, comme c'était pour les culturistes de Walter. Gabry vend son corps au plus offrant sans engagement émotionnel et gagne ainsi sa liberté, confirmant l'analyse sociologique proposée par Siti au début du roman (*La prostituzione percepita*⁶⁴). Edith au contraire, l'autre femme avec laquelle Tommaso entame une relation, incarne une autre féminité : elle est plus âgée, moins belle, plus intelligente, et aime de manière exclusive Tommaso, en appréciant surtout ses défauts et ses limites (« fare sesso con Edith significa riaprire le porte all'imperfezione, anche se in questa imperfezione il mio corpo non sparisce »⁶⁵). Comme Walter dans la trilogie, Tommaso est incapable de s'adapter à un amour partagé et humain, préférant le vertige moins engagé d'un corps fétiche d'Absolu.

La profession de Tommaso permet à Siti de découvrir les liens entre la société de Tommaso et la mafia : notamment dans le chapitre *Il patto cambia*, le protagoniste le confesse à l'auteur (« diciamo che se arrivo prima su certe informazioni non è perché sono così bravo... sono anche bravo, ma ho sempre potuto contare su un aiutino »⁶⁶), qui en sort encore plus fasciné par cet

⁶² Les circonstances de l'homicide, évoquées au tout début du roman, rappellent celui de Pier Paolo Pasolini, commis le 2 novembre 1975. Cette hypothèse est confirmée par la date de naissance de Tommaso (le 2 août 1976), conçu par ses parents la nuit du meurtre.

⁶³ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 183.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 225.

individu⁶⁷. La vie de Tommaso et celle de son chef Morgan Lucchese présentent de manière exemplaire les rapports entre finance et mafia, nouvel horizon de l'économie mondiale. Dans ce milieu, la vraie puissance n'est pas la richesse matérielle d'un individu, mais l'acquisition du savoir et des compétences nécessaires à la gestion de l'économie globale : « si è chiesto tante volte, confusamente, quale onnipotenza potesse consentire il denaro [...]. Il segreto dei soldi non è fare ma *sapere di poter fare* »⁶⁸. Lorsque l'argent perd sa valeur matérielle, la frontière entre légalité et illégalité s'amenuise, ouvrant la voie à la puissance du profit et au pouvoir criminel. La poétique sitienne – fondée sur la possibilité de l'individu d'atteindre l'Absolu sur terre – une fois abandonnée la problématique érotique se déplace vers l'économie, nouvel horizon où certaines personnes (et non la population entière) peuvent concrétiser leur besoin de sacré. La gestion des capitaux désormais désincarnés par des *brokers* constitue la nouvelle frontière de la puissance et le succédané d'Absolu du monde occidental. Siti voit en la crise économique et en la fin du capitalisme post-industriel le signe d'une crise plus vaste qui entraîne l'individu moderne et le modèle politique qui le représente, la démocratie :

L'individuo non è più il « soggetto qualificato » di cui parlava l'empirismo inglese ; proprio il delirio informativo (cui nessuno ha il coraggio di sottrarsi) rende chimerica per i privati qualunque decisione consapevole sul bene comune. Se finisce l'individuo moderno, nemmeno il suo corollario cioè la democrazia ha più senso – malgrado la si continui stancamente a praticare durante le feste comandate, intorno al feticcio dell'urna elettorale. La democrazia è il dio morto della modernità che sopravvive come idolo di cartapesta ; [...] Le oligarchie implicite devono uscire allo scoperto, il progresso economico non è obbligatoriamente legato all'uguaglianza dei diritti né la solidarietà presuppone l'assenza di sovrani.⁶⁹

Selon Gianluigi Simonetti⁷⁰, l'histoire de Tommaso, prototype de la mutation, permet à Siti d'élaborer une réflexion pessimiste plus globale sur la fin du modèle capitaliste occidental (réflexion au centre du roman suivant, bien qu'abordée différemment). Si dans *Troppi paradisi*, le consumérisme était un palliatif pour combler le besoin de sacré sur terre, dans *Resistere non serve a niente*, cette perspective se révèle inadéquate. Le dualisme au cœur de la poétique sitienne se traduit par un pessimisme prononcé : il n'y a aucune possibilité de communication entre réalité et

⁶⁷ Tommaso incarne le prolongement du personnage de Walter, les deux étant animés par les mêmes élans (dans des domaines différents) et attirés par le Mal : « Forse sei il mio stuntman, quello che esegue per me le scene più pericolose... un prototipo della mutazione... o forse, più in profondità, sei il mio vendicatore. [...] La mia fascinazione per il male è oscura anche a me stesso », *Ibid.*, p. 314 et 319.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 144.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 280.

⁷⁰ Gianluigi Simonetti, *Resistere non serve a niente*, in *Le parole e le cose*, 15 luglio 2013, <http://www.leparoleele cose.it/?p=11253> (consulté le 11 décembre 2017).

Absolu. Le signe manifeste de cette incommunicabilité et de cette absence du divin sur terre est identifiable dans le triomphe du mal. Dans sa recension du roman, Andrea Cortellessa dresse un parallèle entre l'épisode où Tommaso viole la petite fille d'un client entrepreneur et Dostoïevski⁷¹, auteur qui considérait la souffrance des enfants comme l'expression de la présence du mal dans le monde, mettant en question l'existence de Dieu⁷². Selon Cortellessa, le geste de Tommaso serait le témoignage direct de l'inexistence de Dieu et du triomphe du nihilisme : « in modo perfettamente dostoevskiano, in realtà, l'episodio serve al personaggio di Siti quale eclatante argomento di anti-teodicea, sull'assenza o indifferenza di Dio »⁷³.

c) Conversion ou abjuration ?

Avec le roman *Exit strategy* (2014), Siti oblige le lecteur à se replonger dans les thèmes et les questionnements au cœur de sa trilogie autofictionnelle *Il dio impossibile*. Si avec *Resistere non serve a niente*, il avait essayé de réduire la présence du « je » en expulsant l'érotisme de la narration, l'auteur réhabilite dans cet ouvrage le Walter Siti autofictionnel, qui, après presque dix ans, revient rétrospectivement sur son expérience passée. Dans la *Nota* placée à la fin du roman, il justifie cette exigence et le lien avec la trilogie en ces termes :

il mio io da esportazione ha bisogno di congelare tutto quello che gli succede in un percorso significante e *ne varietur* – non mi lasciava in pace, sosteneva di essersi convertito e così gli ho affidato il compito di scrivere un diario di cui porta intera la responsabilità. Romanzo in forma di diario, dunque, da intendersi come il « quarto tempo » della mia trilogia autofittiva, o forse meglio come un sequel che mostra il protagonista definitivamente invecchiato ; arricchito ma anche stremato da esperienze fatte in altri libri.⁷⁴

⁷¹ Selon Cortellessa, le premier point commun avec Dostoïevski est l'emploi de l'image de l'évangéliste : Siti en effet, comme l'avait fait l'auteur russe dans *L'idiote*, se définit comme l'évangéliste de Tommaso. Mais si pour Dostoïevski, le partage de valeurs de Mychkine s'opérait dans une perspective de purification du mal, dans le cas de Siti, l'identification avec Tommaso entraîne la chute dans le mal moral et dans l'abomination. Cf. Andrea Cortellessa, *Futile*, cit.

⁷² « Dostoevskij considera la sofferenza dei bambini, e soprattutto la loro degradazione sessuale, come il simbolo del male concentrato in un'unica azione irreparabile. [...] Torturare o violentare un bambino equivale a profanare nell'uomo l'immagine di Dio proprio dove essa è più luminosa. Ma, ancor più spaventosamente, è mettere in dubbio la possibilità di Dio, o, con una formulazione più rigorosa, la possibilità che Dio abbia una qualche affinità con la sua creazione (è appunto questo il rovello di Ivan Karamazov) », George Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij* (1959), Milan, Garzanti, 1995, p. 197-8.

⁷³ Andrea Cortellessa, *Futile*, cit.

⁷⁴ *Exit strategy*, p. 220.

Le changement de cap est décelable dès les premières pages du roman, lorsque Walter annonce un déménagement : la décision de quitter Rome pour aller habiter à Milan symbolise la fin d'une période de sa vie (« finisce un'epoca – e un dialetto, e quel che per molto tempo ho considerato un destino »⁷⁵) et le début d'une autre, fondée sur une abjuration. Car si à la fin de *Troppi paradisi* Walter entrevoyait l'inévitable dégradation de son histoire avec Marcello (confirmée dans *Il contagio*), le protagoniste, dans ce roman, accepte ouvertement la fin de son histoire d'amour avec Marcello. Le corps du culturiste trahit jour après jour sa promesse d'Absolu, en montrant son humanité et sa finitude. L'habitude de la possession vide son corps des projections divines pour laisser la place à la médiocrité de son être. Pour Siti, il ne s'agit pas simplement de faire le deuil de cet amour, puisque le constat de la fin de cette histoire entraîne une crise plus profonde, touchant le système dualiste au fondement de sa poétique :

Tutto fila liscio finché funziona la collaudata macchina gnostica : fin che Marcello è qualcos'altro, il suo posto nella mia vita è sicuro. [...] Ma fuor di metafora, nella razionale prigione in cui Marcello non può negarsi come individuo socialmente determinato, compaiono gli incidenti e le stonature. [...] Come spiegarlo, a chi mi rimprovera per la mia incostanza, che la persona e il simbolo hanno traiettorie disuguali ? Quel che per la persona sarebbe una declinazione commovente, per il simbolo assume i tratti della slealtà. [...] Ecco il tradimento : non la decadenza fisica in sé, naturale, ma il non essere più all'altezza del proprio mandato metafisico.⁷⁶

L'humanité de Marcello brise toute illusion et provoque chez le protagoniste la conscience de l'impossibilité de conciliation entre Absolu et réalité. Toutefois, le reniement du passé ne correspond pas automatiquement à une nouvelle perspective pour le futur, comme le démontre la relation – l'énième échec – entamée avec Rodrigo, un jeune acteur porno. Ce n'est que vers la moitié du roman, notamment dans le chapitre « Gerontofilia », que Walter commence à considérer son abjuration comme une conversion vers une autre condition. La rencontre avec Gerardo, jeune homme de Modène, gérontophile au physique ordinaire, bouleverse ses repères perceptifs. Pour la première fois, le protagoniste vit le paradoxe de devenir lui-même – qui a toujours été *sujet* d'obsession – *objet* de l'obsession d'autrui, reconnu en tant qu'individu et aimé dans sa finitude et son imperfection. Ce renversement de perspective entraîne chez Walter, d'une part, la prise de conscience de la vacuité de l'expérience passée (« la transustanziazione che il desiderio opera sulla carne, ora che la sorprendo in atto su un corpo che più vile non si può (cioè sul mio), mi appare in

⁷⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 17-18 ; p. 20-21.

tutta la sua vana astrazione, o insensatezza neurobiologica »⁷⁷) et, de l'autre, la nécessité d'un engagement total et durable à nouer une relation enracinée dans la réalité (« alla realtà non si sfugge. Appunto, è questo che il suo corpo mi ricorda continuamente »⁷⁸).

Dans *Exit strategy*, même s'il adopte la forme du journal intime, Siti ne renonce pas à tisser des liens entre l'histoire de l'individu Walter Siti et la contemporanéité. À la crise personnelle du protagoniste, avec la remise en cause de sa quête métaphysique, correspond au niveau collectif une crise économique-politique coïncidant avec la fin de l'époque berlusconienne. Siti retrace les étapes de la chute de Berlusconi⁷⁹, inconcevables pour les Italiens à la fois car cet individu incarne un modèle de toute-puissance difficile à égaler et car la fin du berlusconisme entraînerait la fin symbolique de ce que Siti appelle « l'époque du désir »⁸⁰. Une fois observé le lent déclin du consumérisme contemporain, dont le virtuel est encore fortement imprégné, Siti constate, comme il l'avait déjà théorisé dans son roman précédent, « l'oligarchisation » de la richesse, l'argent étant la dernière forme d'incarnation de l'Absolu :

il denaro è l'estremo rifugio del non-mediocre e del non-irregimentato, la bellezza è il malinteso premio della diserzione. Ma fuggire nel denaro ormai è consentito a pochissimi, gli infelici molti si dibattono tra i fossili di un consumismo estinto, faccia a faccia coi cadaveri di una passata illusoria imitazione. Forse l'individuo riesce a rassegnarsi alla perdita del paradiso, ma per una società è più difficile.⁸¹

L'individu et la société partagent selon Siti la nécessité d'un changement, fût-il lent et réversible : d'une part, l'arrivée du nouveau Premier ministre Renzi après des décennies de berlusconisme ne garantit pas un progrès et une mutation effective ; de l'autre, Walter, bien qu'ayant compris l'illusion de sa quête précédente, n'arrive pas à y renoncer (vers la fin du roman, il s'abandonne de nouveau aux rencontres avec des culturistes). Cette renonciation impliquerait aussi bien l'acceptation d'un engagement individuel dans la réalité que le constat d'une impossible métaphysique laïque. A la fin du roman, Siti s'interroge sur la valeur positive d'une conversion :

la conversione ha senso soltanto se prelude a una rivoluzione, esattamente come ogni rivoluzione presuppone la conversione e la grazia ; ma se la rivoluzione consiste nell'accettare e nel rassegnarsi, allora in fondo alla

⁷⁷ *Ibid.*, p. 113.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 119.

⁷⁹ Le roman se déroule entre la fin de 2012 et le début de 2014, en correspondance avec la fin forcée du mandat berlusconien. Nous consacrerons un paragraphe à la réflexion sur les rapports entre Siti et Berlusconi.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 96. « Berlusconi è l'unico politico che in questi anni abbia saputo affidarsi a una forza superiore, non meschinamente relazionale. [...] Berlusconi è l'ultimo sacrilego collettore d'infinito che in Italia possa contrapporsi all'umiltà dirigista di Papa Francesco ». p. 166-167.

⁸¹ *Ibid.*, p. 175.

conversione non c'è nessuna luce ma il semplice adattarsi a una temperatura più bassa, al vivere due toni sotto. Dipendere dai culturisti di cartapesta o dipendere dal volontarismo di uscirne, sempre dipendenza è.⁸²

La sortie du dualisme – ou, du moins, l'acceptation de la conciliation impossible des deux polarités qui le composent – sans tomber dans le pessimisme entraîne la recherche de ce que Siti appelle l'« Infinito umano »⁸³, à savoir une forme divine à taille humaine, qui, sans renier le réel, en fait partie intégrante. Si les culturistes étaient pour Walter un moyen d'échapper à ses responsabilités personnelles, Gerardo lui impose un engagement continu et à long terme : ce n'est en effet pas un hasard si leur dernier dialogue porte sur les démarches pour leur mariage. La conclusion du roman reste toutefois ouverte, au niveau collectif tout comme au niveau individuel, en laissant entrevoir pour les deux personnages la possibilité d'un échec de la conversion et d'un retour aux obsessions du passé.

d) Le silence de Dieu

Deux années après *Exit strategy*, Siti publie *Bruciare tutto* (2017), roman avec une narration omnisciente. Les seules interventions directes de Siti, comme l'indique la *Nota* à la fin du livre, se limitent aux notes explicatives en bas de page et à quelques passages nécessaires pour tisser un lien (de filiation)⁸⁴ entre l'auteur et son personnage. Comme il l'avait déjà annoncé dans *Exit strategy*⁸⁵, le protagoniste du roman est un prêtre, don Leo : si la poétique sitienne tourne autour du questionnement métaphysique sur la possibilité pour l'homme de percevoir un Absolu laïque, le choix de raconter l'histoire d'un prêtre ne sera qu'une façon d'aborder la même interrogation dans une perspective religieuse, moniste.

⁸² *Ibid.*, p. 179.

⁸³ Dans une interview accordée à Massimo Fusillo, Siti définit ce concept apparemment contradictoire comme la tentative de dépasser le réel pour atteindre un niveau symbolique et divin à partir de la finitude de l'être humain. Cf. Massimo Fusillo, *Exit strategy. Intervista a Walter Siti*, 7 juin 2014 (<https://www.youtube.com/watch?v=1GJVqoL-X3c>).

⁸⁴ « Nella lotta tra l'Uno e il Due sei forse tu che hai ragione, ma adesso calmati. 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. » Walter Siti, *Bruciare Tutto*, Milan, Rizzoli, 2017, p. 18-19. Sur le lien de continuité entre le prêtre au centre du roman et Siti, cf. Gianluigi Simonetti, « Tre tipi di racconto. Su *Bruciare tutto* di Walter Siti. Seguito da *Tre tipi di critica? Una postilla* », in *Le parole e le cose*, 26 avril 2017, <http://www.leparoleele cose.it/?p=27279> (consulté le 20 décembre 2017).

⁸⁵ « Nel pomeriggio in biblioteca leggo breviari e libri di teologia, il protagonista del mio prossimo romanzo sarà un prete. » *Exit strategy*, p. 106.

La première partie du roman permet au lecteur de se familiariser avec le protagoniste et son milieu. Don Leo est un prêtre de 33 ans qui croit en Dieu, tout en ayant avec lui un rapport contradictoire. Il l'interroge dans l'espoir d'une réponse et se dispute avec lui lorsque la foi ne suffit pas à expliquer le mal et les tentations du monde :

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. [...] Forse l'atto supremo di umiltà sarebbe escludersi dall'amicizia con Dio per restare accanto alla massa immensa e sventurata dei non credenti.⁸⁶

Selon Leo, la prêtrise engagée dans le monde permet de faire face à la douleur de l'autre. C'est un acte de sacrifice et d'annulation de soi pour laisser la place à l'immensité de Dieu. Le roman raconte son arrivée à la paroisse dans le quartier Gae Aulenti de Milan et l'adaptation lente à ce milieu, où il rencontre de nombreux personnages dont les histoires se croisent au cours du roman : la « perpetua » Adua, qui a une relation secrète avec Fermo, un ancien prêtre de la même paroisse ; Duilio et Federica, un couple qui attend un enfant impossible ; Adolfo et Bianca, dont la crise conjugale aura des conséquences sur leur fils Andrea ; Roberto et Emilio, deux homosexuels sadomasochistes qui vivent passivement leur relation au quotidien. Siti construit la personnalité de Leo sur l'alternance entre activité « publique » et moments de réflexion privés : d'une part, il participe à la vie de la paroisse à travers les confessions, les cours pour les futurs mariés, les sermons provocateurs durant la messe, le bénévolat envers les migrants, le centre de récréation pour les enfants ; de l'autre, Leo vit le rapport avec le divin de manière tourmentée, comme le démontrent « ses exercices spirituels » reproduits dans le texte en italique, ses cauchemars où Dieu prend des formes monstrueuses liées à la dimension sexuelle, et surtout ses réflexions personnelles retranscrites sous la forme de monologue intérieur. L'interrogation de Léo porte sur la possibilité de concilier l'élan d'amour vers Dieu avec des besoins et des sentiments plus charnels :

amare Dio è l'unico metodo per disfarsi, senza dolore, di se stessi: più la carne si sacrifica, più si apre alla luce. Ma i nervi, il tremito, la differenza di potenziale, la scossa? Nessuna reazione di chimica celeste m'ha convinto e trasformato. Ho sete del mio male, Signore: ti sei donato a me ma non ti sento. Se l'unico desiderio di Cristo è cenare con gli apostoli per Pasqua, perché poi chiede di essere mangiato? Il desiderio si vince con l'amore, non con la ragione – ma amarsi troppo non fa bene alla convivenza civile, che invece ha i suoi fondamenti economici nel desiderio. L'amore è desiderio di un desiderio senza possesso (a ogni rifiuto un rilancio della posta, se niente allora tutto)? La mia vita è ancora giovane, in seminario mi coglionavano, “asceta itifallico” – godo dicendo di amarti, Signore, ma non so quello che dico.⁸⁷

⁸⁶ *Bruciare tutto*, p. 19

⁸⁷ *Ibid.*, p. 67-68.

Mais le questionnement de don Leo plonge ses racines dans une lutte plus profonde et privée qui est dévoilée à la moitié du roman, en guise d'inauguration de la deuxième partie : « a Leo piacciono i bambini »⁸⁸. Cette confession de pédophilie est suivie de *flash-back* qui racontent son obsession, lorsque pendant son adolescence il éprouvait du dégoût pour les corps des adultes, jusqu'au moment où il prend conscience de cette perversion, moment qui coïncide avec la découverte de la foi en Dieu. Son rapport avec un enfant, Massimo, remonte à l'âge de 21 ans ; après cette expérience, il garde son désir sans le satisfaire et en le cachant aux autres, jusqu'au moment où Massimo, désormais plus âgé, arrive à Milan et entre de nouveau dans sa vie. Cette rencontre ravive chez Leo la blessure du passé en accentuant son sentiment de culpabilité et son tourment intérieur qui se reporte fatalement sur un autre enfant, Andrea. « Cucciolo senza padrone »⁸⁹, fils d'un couple violent et inaffectif, celui-ci développe une intelligence et une rationalité qui compensent son manque d'amour. Il cherche avec violence un abri dans le corps de don Leo, seul moyen de communication appris par ses parents (« posso toccarti il pisello ? »⁹⁰), rouvrant le gouffre obsessionnel du prêtre. Le vide, essence de l'âme de ces deux personnages, constitue leur point commun et la source de leur incommunicabilité. Comme l'a très bien remarqué le critique Marco Antonio Bazzocchi :

il bambino pretende dal prete una pienezza d'amore che è simmetrica a quella che il prete cerca in Dio. Da questa simmetria nasce l'impossibilità di un rapporto reale tra loro due, che si potrebbe realizzare solo se Leo riuscisse a insegnare ad Andrea quella famosa differenza «sì sì, no no», cioè la capacità di distinguere e di separare, che è la base di un pensiero adulto.⁹¹

Leur vie est marquée par le même destin : Andrea, blessé par le refus du prêtre et par sa décision de partir en Syrie, se suicide, faisant prendre conscience à Leo de l'échec de son mandat moral. A la fin du roman, avant de mourir lui-même immolé par le feu, Leo est dévoré par le sentiment de culpabilité et cherche le réconfort en Dieu. Il l'interroge sur le paradoxe de son âme et de ses choix, en cherchant une réponse qui n'arrive jamais :

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

⁸⁸ *Ibid.*, p. 179.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 346.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Marco Antonio Bazzocchi, « Bisogna bruciare Siti ? » in cit.

sincera; prega per me, non sono stato un buon compagno. [...] “Tu che hai vinto la morte, dammi un segno”. Le leggi di natura non sono infrangibili, come si fa a capire quando la speranza diventa bestemmia?⁹²

Avec ce roman, Siti aborde des questions centrales dans sa poétique (la possibilité de combler un désir d’Absolu dans la réalité, l’insatisfaction humaine à l’égard de la réalité, la nécessité ontologique de vivre à la fois à l’intérieur et à l’extérieur du monde) à travers l’histoire d’un personnage qui partage la perspective moniste du catholicisme. Par son mandat sacerdotal, Leo constitue un véritable maillon de communication entre Dieu et le monde, car il traduit la parole divine en action pratique. À la différence de l’auteur, sceptique envers Dieu⁹³, Leo ressent une foi ardente envers une divinité dont il admet l’existence malgré son silence face aux interrogations et aux doutes humains. À cet élan s’oppose un désir érotique pour les enfants, bien que les deux trouvent leurs racines dans la même source. Le déchirement intérieur du protagoniste naît de cette conscience, car la découverte de la foi en Dieu correspond à la montée de son désir pédophile :

Come due forze opposte ma coincidenti nell’istante zero, anzi misteriosamente complementari – un vuoto infinito penetrato da un infinito pieno. Più il desiderio richiedeva materia, più questa materia doveva bruciarsi nella Luce. Ecco, precipito nell’abisso senza misura perché solo nell’abisso incontrerò lo Smisurato. [...] Vedere nudo un ragazzino per toccare Te, mio Dio.⁹⁴

La correspondance paradoxale du désir érotique et du désir d’Absolu entraîne à nouveau un conflit dont la solution réside dans le sacrifice et la mort. En effet, le refus de Leo aux avances d’Andrea entraîne l’auto-condamnation du protagoniste, tourmenté par des conflits et des forces opposées impossibles à réfréner.

⁹² Walter Siti, *Bruciare Tutto*, cit., p. 356-357.

⁹³ « Intervengo qui adesso per lamentare che Dio non mi abbia concesso il dono della fede, e quindi il mio prete ho dovuto costruirlo dall’esterno: con un misto di invidia e diffidenza, e forse un bel po’ di sopravvalutazione. Un Dio presente e vivo continua a sembrarmi una cosa tanto gigantesca e sconvolgente da minacciare la compagine stessa del cervello. » *Ibid.*, p. 367.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 176.

Chapitre II : Les sources du dualisme de Walter Siti

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Walter Siti fonde son écriture sur un dualisme où tout élan vers une dimension transcendante est étouffé et contrasté par la finitude de la réalité. Le sujet, au centre de cette opposition, alterne une tentative d'adaptation et de conciliation des deux polarités à une attitude visant à renier la réalité. L'auteur structure le rapport du sujet à la réalité et à l'Absolu à partir de deux modèles théoriques, réinterprétés et réadaptés aux exigences littéraires : le gnosticisme, mouvement religieux d'origine dualiste, et la dialectique hégélienne, notamment dans la relecture proposée par le philosophe Alexandre Kojève. D'une part, l'influence gnostique définit le rapport difficile de l'homme avec l'Absolu, cet élan vers une entité impossible à atteindre dans le monde, car appartenant à une autre dimension, et dont l'homme cherche des traces (ou des succédanés insatisfaisants) dans la réalité. De l'autre, Siti partage des éléments de la pensée hégélienne pour définir le rapport dialectique entre sujet et monde. Bien que la réalité soit considérée comme le berceau de l'inadéquation et du malheur du sujet, car elle l'éloigne de la transcendance, elle représente aussi le terrain d'action des lois dialectiques qui renversent la condition d'exclusion du sujet et réalisent son désir de reconnaissance.

1. Le gnosticisme

Smettetela di tormentarvi
Se volete incontrarmi,
Cercatemi dove non mi trovo.
Non so indicarvi altro luogo.

Giorgio Caproni, *Il franco cacciatore*

La première source du dualisme de Walter Siti est le gnosticisme. Ce mouvement religieux aux origines très anciennes développe une pensée dualiste ramifiée, en recourant souvent – comme nous le verrons plus loin – à un imaginaire symbolique obscur et parfois difficile à interpréter. Il est alors nécessaire d'explorer cet univers complexe afin de faire émerger les éléments gnostiques qui subsistent dans la pensée contemporaine, notamment celle de Siti. Dans ses ouvrages, ce dernier fonde le rapport controversé entre sujet et Absolu sur la réélaboration de la pensée gnostique, dont

il actualise certaines problématiques (le questionnement sur l'origine du mal, la cosmogonie dualiste, le rapport négatif avec le divin). Avant même de l'appréhender dans son écriture romanesque, Siti manifeste son intérêt pour le gnosticisme notamment dans deux essais – l'un sur la poésie de Eugenio Montale, l'autre sur l'activité critique de Harold Bloom – publiés au cours des années 1980. Il y rapproche, pour la première fois, la littérature et la théologie dualiste au cœur du gnosticisme. La rédaction de ces essais sera fondamentale pour la construction de la poétique dualiste dans l'écriture romanesque de Siti.

a) Le gnosticisme : ses origines et sa pensée

Le gnosticisme est un mouvement religieux syncrétique, ramifié et hétérogène, répandu en Occident entre le II^e et le III^e siècle après J-C. Puisqu'au moins jusqu'au début du XX^e siècle les seules sources écrites témoignant de son existence étaient chrétiennes, le gnosticisme n'a été considéré pendant longtemps que comme une hérésie immanente au christianisme, dont il remettait en question l'esprit moniste. En réalité, les origines de ce mouvement sont beaucoup plus anciennes et remontent à l'époque préchrétienne, comme l'a démontré la découverte en 1945 des codes de Nag Hammâdi, des papyrus contenant des textes gnostiques antérieurs au II^e siècle après J-C. Ces documents présentent une organisation de la pensée gnostique trop structurée et ramifiée pour que le gnosticisme soit considéré comme issu de la religion chrétienne. Toutefois, malgré la condamnation vigoureuse de l'Église, qui n'a jamais cessé de s'opposer à ce mouvement, celui-ci s'est enraciné dans la pensée occidentale jusqu'à aujourd'hui, léguant certains de ses éléments à des courants philosophiques plus récents.

« Gnosticisme » est le terme choisi par les historiens pour regrouper les nombreuses doctrines sectaires⁹⁵ des époques préchrétienne et chrétienne, dont l'hétérogénéité et la multiplicité s'expliquent par la rencontre entre une pluralité de traditions culturelles et une doctrine gnostique possédant ses propres lois et structures⁹⁶. Dérivé du mot grec *gnosis* (connaissance), il fait reposer

⁹⁵ Parmi les nombreuses sectes gnostiques, les plus connues sont, à titre d'exemple, les ophites, les nicolaïtes et les manichéens.

⁹⁶ « Lo gnosticismo ha qui assunto forme cristiane o che con il tempo si sono sempre più profondamente cristianizzate, allo stesso modo in cui altrove ha assunto forme pagane adattandosi alle mitologie orientali, ai culti misterici, alla filosofia greca o alle scienze e alle arti occulte ». Henri-Charles Puech, *Sulle tracce della gnosi*, cit., p. 259. Cf. aussi Hans Jonas, *Lo Gnosticismo*, cit.

sa spéculation philosophique et religieuse sur l'idée d'une connaissance entendue comme moyen de salut et de rencontre – ou retour – avec Dieu.

Tout mouvement gnostique construit sa réflexion philosophique et théologique à partir du questionnement sur l'origine du mal. « Pourquoi le mal existe-t-il dans un monde créé par Dieu, c'est-à-dire par un être parfait et un emblème du bien ? » s'interrogent les gnostiques. Si l'homme admet l'idée que Dieu est à l'origine du monde, constat préalable fondamental, Dieu est aussi la source du mal dans la réalité, idée de toute évidence inconcevable. Afin de surmonter cette impasse, les gnostiques mettent en cause la responsabilité du (vrai) Dieu dans la Création et élaborent une cosmogonie fondée sur une double divinité : d'une part le vrai Dieu, de l'autre le Démiurge, c'est-à-dire, un faux dieu (souvent associé au Dieu Père de l'Ancien Testament) responsable de la Création. Dans la plupart des récits gnostiques, le vrai Dieu avec ses éons, à savoir des émanations divines fonctionnant toujours par couples, constitue le Plérôme, espace de perfection, de lumière et de plénitude originaire. Le Démiurge est engendré par un acte de présomption d'un de ces éons (également appelé aussi Sophia dans bon nombre de textes gnostiques), qui décide de produire une émanation divine tout seul, sans l'autre composante du couple, s'opposant ainsi aux lois du Plérôme. Ce faux dieu, responsable de la Création de l'univers et de l'homme, dupe les êtres humains en se faisant passer pour le vrai Dieu et gouverne l'univers avec d'autres archontes, des créatures similaires à des anges, eux-mêmes produits du Plérôme. Le gnosticisme fait remonter l'existence du mal à la présence du Démiurge et, comme le remarque Aldo Magris :

gli gnostici degradano la potenza divina per la sua inevitabile compromissione con il fenomeno del male precisamente allo scopo di salvare in altro modo, proiettandolo fuori dal mondo, ciò che questo Dio aveva di più sublime, pur di mantenerlo nella sua purezza assoluta.⁹⁷

Toutefois, pendant que le Démiurge crée l'univers, l'éon appelé Sophia y place des étincelles divines que les gnostiques saisissent à travers un éloignement progressif du monde suivi d'un acte intellectuel de connaissance (gnose)⁹⁸. À cette vision cosmogonique dualiste correspond au niveau anthropologique une conception tripartite de la nature humaine : l'homme se compose en effet du corps, de l'âme (*psyche*) et de l'esprit (*pneuma*). Ce dernier est la seule partie transcendante et

⁹⁷ Aldo Magris, *La logica del pensiero gnostico*, Brescia, Morcelliana, 2012, p. 90.

⁹⁸ Pour une explication détaillée de la cosmogonie gnostique, cf. Hans Jonas, *Lo Gnosticismo*, cit., p. XXX, et Henri-Charles Puech, *Sulle tracce della gnosi*, cit., notamment dans la partie consacrée à la transcription de l'Évangile apocryphe de Jean.

méconnue de l'homme même, comme au niveau extra-mondain l'est le vrai Dieu du Plérôme. La « connaissance gnostique » vise à réveiller cette partie assoupie en chaque individu.

Dans la cosmogonie gnostique, le vrai Dieu n'a rien à voir avec le monde ni avec l'homme : bien qu'il puisse en saisir intellectuellement la présence divine, ce dernier ne doit ni ne peut le rechercher dans la réalité, car il est impossible d'y trouver des preuves de son existence : l'univers et Dieu appartiennent à deux sphères inconciliables. Ce dualisme à la base de la pensée gnostique justifie d'ailleurs, comme l'a remarqué Hans Jonas⁹⁹, l'un des plus grands spécialistes du gnosticisme, l'esprit anticosmique de ce mouvement, trait d'union des différentes sectes : la réalité est une prison régie par des lois qu'il faut rejeter soit par la voie mystique de l'ascèse, soit par une attitude libertine et déréglée, en s'opposant aux lois du Démiurge¹⁰⁰. Dans les deux cas, le gnostique veut affirmer son étrangeté à l'égard du monde dans l'attente de la mort, vue comme une libération de l'enveloppe corporelle et le moment où l'homme pourra retrouver l'unité divine du Plérôme.

Toujours en conformité avec un esprit anticosmique, le gnosticisme conçoit la temporalité autrement que les cultures hellénique et chrétienne, et ce, même s'il se développe au contact de ces dernières. L'hellénisme perçoit le temps comme indissociable de l'ordre cosmique dont il est un produit : copie dégradée de l'univers, la réalité fonctionne selon les mêmes lois et la même cyclicité que celui-ci. À l'inverse, le christianisme conçoit le temps comme une progression et une manifestation directe de la volonté de Dieu, dans une ligne droite qui relie le passé au futur, avec au centre l'Incarnation, point de départ du développement providentiel de l'histoire. Les gnostiques, quant à eux, s'opposent à tout avancement chronologique de la réalité, rejeté car il est le produit du Démiurge. La succession des instants, au cœur du concept même de temporalité, constitue pour les gnostiques une forme d'enchaînement :

percepito finora nella sua fluidità ed evanescenza, il tempo assume così la consistenza, la rigidità di una realtà terribilmente dura e opprimente. [...]. Il tempo è cosa malvagia e l'esistenza è male per il fatto di essere immersa nel tempo, prigioniera del tempo e vittima del suo inganno. L'ideale della salvezza e le condizioni del suo conseguimento sono in questo caso quasi esclusivamente atemporalì.¹⁰¹

⁹⁹ Selon Jonas, le principe catalyseur des différentes sources culturelles du gnosticisme serait l'esprit de révolte contre la conception optimiste du monde proposée par la philosophie helléniste. Cf. Hans Jonas, *Gnosi e spirito tardo antico*, Milan, Bompiani, 2010.

¹⁰⁰ À ce propos, certaines doctrines gnostiques (notamment celle des ophites) ont renversé l'interprétation du péché originel, en voyant l'action du serpent non pas comme l'incarnation de la tentation mais comme un acte de protestation contre les lois et les interdictions du Dieu de l'Ancien Testament (le Démiurge), donc comme une action positive. Walter Siti partage une vision cosmogonique similaire à celle des ophites.

¹⁰¹ Henri-Charles Puech, *Sulle tracce della gnosi*, cit., p. 225.

Source d'angoisse et emblème d'un état de captivité de l'homme, le temps chez les gnostiques est soit perçu comme morcelé (en tant que négation et désarticulation du temps), soit rejeté en faveur de l'atemporalité, seule dimension de réalisation du salut¹⁰².

Cette conception dualiste entraîne un double paradoxe. D'une part, l'homme gnostique, habitant le monde, doit refuser tout élément du réel, source d'éloignement du vrai Dieu. De l'autre, la croyance en une divinité double, l'une trompeuse et l'autre inaccessible, entraîne l'élaboration d'une théologie de la frustration (proche de la théologie négative¹⁰³), cœur de toute la pensée gnostique, qui admet l'existence d'un vrai Dieu, malgré son étrangeté au monde. L'homme croit en l'existence de Dieu seulement parce qu'il est impossible d'interagir avec lui et de percevoir son action dans le monde. Pour décrire cette divinité impossible, les gnostiques ont alors recours à plusieurs dénominations : « Dieu étranger », « l'Autre », « le Dieu caché, insaisissable, inconnu ». Ils soulignent son étrangeté à l'histoire et son altérité face à la connaissance humaine :

il principio e la fine del paradosso della religione gnostica è il Dio sconosciuto in se stesso che, inconoscibile in linea di principio, perché « altro » da tutto ciò che è conosciuto, è tuttavia oggetto di conoscenza e domanda di essere conosciuto. Egli provoca altrettanto quanto frustra la brama di conoscerlo ; si rivela nella mancanza di ragione e parola ; e il resoconto dell'insuccesso fornisce il linguaggio per nominarlo.¹⁰⁴

Cette réflexion sur la possibilité de concevoir une telle divinité, tout en niant sa présence et son action sur terre, est un élément du gnosticisme à l'origine de sa diffusion et de son influences sur certaines philosophies contemporaines. D'après Hans Jonas, par exemple, le nihilisme nietzschéen et l'existentialisme développent une pensée critique proche des formes de dualisme gnostique : la perte du rôle normatif de la transcendance chez l'individu contemporain, résumée dans la célèbre affirmation de Nietzsche, « Dieu est mort », ou bien l'éloignement et la fracture entre l'homme et la réalité, point de départ de la réflexion d'Heidegger. L'existentialisme, en effet,

¹⁰² Puech consacre une partie importante de son livre à la question du temps dans le gnosticisme, en la mettant en relation à la question du salut et à sa vision cosmogonique. Cf. le chapitre *La gnosi e il tempo*, in *ibid.*, p. 241- 291.

¹⁰³ Par l'expression « théologie négative », nous désignons une tradition théologique très ancienne qui trouve ses racines dans la pensée de Plotin, l'un des pères du néoplatonisme. Elle met en avant l'impossibilité pour l'être humain de comprendre le divin en raison de sa radicale transcendance. La *via negativa* refuse ainsi toute désignation positive et anthropomorphique de Dieu, qui ne peut être décrit et nommé que par un langage négatif, paradoxal ou contradictoire : « In simple terms, negative theology is a theology that says what God is not rather than what He is ; that insists on His radical otherness from all human images of Him and that affirms His absolute unknowability, incomprehensibility and irreducibility to human thought ». Arthur Bradley, *Negative theology and modern French philosophy*, London, Routledge, 2004, p. 12. Cf. aussi Raoul Mortley, *The Way of Negation, Christian and Greek*, Bonn, Hanstein, 1986; Bernard McGinn, *The Foundations of Mysticism*. New York, Crossroad, 1991.

¹⁰⁴ Hans Jonas, *Lo gnosticismo*, cit., p. 304.

conçoit un rapport d'opposition entre l'homme et la *physis* qui rappelle le dualisme gnostique entre l'homme éclairci par la gnose et la réalité anti-divine. Une grande différence subsiste toutefois :

nella concezione gnostica l'ostile, il demoniaco, è ancora antropomorfo, familiare anche nella sua estraneità, e il contrasto stesso dà una direzione all'esistenza: una direzione negativa, certamente, ma una direzione che ha dietro di sé la sanzione della trascendenza negativa a cui corrisponde qualitativamente la positività del mondo. Alla natura indifferente della scienza moderna non è concessa nemmeno questa qualità antagonista e da quella natura non ci si può aspettare nessuna direzione.¹⁰⁵

Ce que la philosophie contemporaine modifie dans la pensée gnostique, c'est la conception d'un dualisme sans métaphysique propre à la pensée nihiliste, puisque l'homme est plongé dans une réalité indifférente. Dans le même temps, l'homme a perdu toute croyance en la transcendance¹⁰⁶. Cela expliquerait la recherche contemporaine de ses succédanés déplacés dans « l'en deçà », dans le monde réel. Car si un au-delà n'est plus envisageable, l'homme, lié à son désir du divin, compense ce manque par des objets concrets, écrans illusoire d'Infini. Nombre d'intellectuels et de sociologues contemporains ont interprété dans cette optique les déviations de la société de consommation. Walter Siti, lui, rapproche sa quête personnelle d'Absolu d'une lecture détaillée des changements au cœur de la société occidentale.

b) L'héritage gnostique chez Siti : une théologie de la frustration

À l'époque contemporaine, la réélaboration de la pensée gnostique se manifeste non seulement dans la philosophie mais aussi dans la littérature. Celle-ci nuance et interprète plus librement certains aspects du gnosticisme, comme le démontre la production littéraire de Siti où l'influence gnostique incarne le socle théorique au cœur de sa vision du monde. Le gnosticisme dans l'écriture de Siti répond à un double besoin. D'une part, il fournit un paradigme linguistique en mesure de traduire et d'universaliser la condition du sujet. Par exemple, dans *Scuola di Nudo* (1994), le protagoniste, alter ego de l'auteur, théorise le concept de « corps gnostique », un corps capable d'incarner dans ses rondeurs et sa démesure une forme d'Absolu sur terre. Il motive ainsi son attirance personnelle pour les culturistes : « la rotondità dei muscoli ha anche questo significato, di un 'essere troppo pieno' che respinge la vita da sé come si respinge il cibo quando si è fatta

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 353.

¹⁰⁶ Pour une comparaison entre la situation culturelle au temps du gnosticisme et celle de la modernité cf. *Ibid.*, p. 340.

indigestione. Il nudo maschile è *corpo gnostico* perché comunica un'infinita voglia di non partecipare »¹⁰⁷. D'autre part, le recours au gnosticisme permet d'enraciner dans une tradition « canonizzata » une question fondamentale de la poétique de Siti, à savoir le rapport « négatif », empreint de frustration, de l'individu avec Dieu. Comme indiqué précédemment, le dualisme de Siti repose sur une opposition constitutive entre deux univers séparés, la réalité et l'Absolu. Placé au centre de cette opposition, l'individu fait partie de la réalité tout en étant poussé par un désir d'Infini qu'il assouvit grâce à une recherche spasmodique de succédanés d'Absolu sur terre. Bien que cette quête soit souvent destructrice, car la plupart des personnages – Walter, Tommaso, Danilo – prennent conscience de l'impossibilité du divin sur terre, l'individu n'arrive pas à renoncer à son besoin de sacré, toujours déplacé vers des domaines nouveaux (éros, photographie, finance). C'est sous cette forme que Siti développe sa propre théologie de la frustration face au divin : l'Absolu existe, puisque l'homme en possède la pensée et un désir impossible à assouvir, mais il est loin de ce monde, *absconditus*, percevable uniquement dans sa négativité et son absence. Cette frustration se transforme néanmoins en une critique de la réalité, racontée et analysée « nella sua inadeguatezza ad una luce superiore »¹⁰⁸. Comme Siti l'explique dans une interview accordée à Christian Raimo, le questionnement sur le mal et le recours aux images cosmogoniques proches du gnosticisme sont un renversement et une justification de l'incapacité de l'homme à « remplir » de contenu satisfaisant l'idée innée de Dieu :

Continuo a pensare che il mondo non abbia senso e che l'uomo sia un animale venuto male, con un'anomalia nel cervello, per cui si fa delle domande che gli altri animali non si fanno. Però dentro quest'anomalia pare che la mente umana non riesca a fare a meno dell'assoluto, dell'infinito. [...]. Solo che non sappiamo bene che cos'è quest'assoluto, si riesce a immaginarlo solo in negativo, non è mai convincente. O almeno io non ci riesco, perché i vari paradisi di tutte le religioni sono tutti piuttosto *kitsch*. E quindi, rovesciando il punto di vista, nasce l'idea del demiurgo, ossia di uno che ha provato a fare la copia di un mondo venuto bene, e gli è venuto male – che è l'idea fondamentale dello gnosticismo. [...] Il male a me interessa e mi piace perché è la rivelazione del trucco. Cioè il male che c'è in questo mondo ti fa vedere come il demiurgo abbia scassato un sacco di cose. È come l'impronta digitale del cattivo demiurgo. È il segno che se lui fosse stato bravo non avrebbe lasciato traccia delle sue malefatte; e invece le ha lasciate le tracce, che sono per l'appunto il male nel mondo. Il male è quindi alla base della conoscenza di cosa siamo. Non riesco a immaginare una conoscenza che non parta dalla conoscenza del male.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Walter Siti, *Scuola di nudo*, p. 22.

¹⁰⁸ Id., *Il realismo è l'impossibile*, cit., p. 60.

¹⁰⁹ Christian Raimo, « Dal problema del male alla questione della punteggiatura. Una veramente lunghissima intervista a Walter Siti », *Minima&moralia*, 13 avril 2017, (<http://www.minimaetmoralia.it/wp/dal-problema-del-male-alla-questione-della-punteggiatura-una-veramente-lunghissima-intervista-a-walter-siti/>).

Le questionnement analytique sur l'existence du mal relance la quête d'une forme d'Absolu, sans jamais parvenir à un aboutissement satisfaisant, le mal étant le signe manifeste que le divin réside dans une réalité autre et lointaine de ce monde.

Bien que l'œuvre de Siti porte cette quête impossible de l'Absolu, *Scuola di nudo* contient la plupart des références explicites au gnosticisme, dont l'auteur non seulement réemploie le lexique et la vision dualiste¹¹⁰, mais emprunte aussi l'esprit anticosmique et rebelle qui anime le protagoniste. Au début du roman, Siti insère le récit de la Création gnostique selon la version proposée par la secte des ophites, en explicitant aussi sa foi pour la religion gnostique et non pour le christianisme :

Mi sono chiesto spesso perché i pettorali dei corpi che desidero debbano essere sempre così nettamente definiti, lucidamente rotondi : una risposta è che rappresentano la negazione del costato di Cristo. La religione del mio desiderio non è il cristianesimo ma lo gnosticismo. Gli Ofiti raccontano che il più debole degli dèi, Ialdabaoth, generò figli e nipoti senza il permesso di sua madre e cominciò a pavoneggiarsi per quel che aveva fatto : « io sono il Signore Dio vostro e non c'è altro Dio all'infuori di me ». [...] Per darsi un contegno raccolse un pugno di polvere, ci soffiò sopra e piagnucolò : « la luce sia ». Così fu creato il mondo. Imbizzarrito dal dispetto creò i grandi cetacei e i volatili e i mammiferi secondo la loro specie : ma nell'uomo la madre riuscì a introdurre una scintilla della propria luce, la carne diventò bella come un frutto da mangiare...

Il Cosmo è una contraffazione più maldestra che demoniaca di un mondo più alto ; il dio creatore inganna uomini e arconti facendosi passare per un Dio vero, uno di quelli che stanno oltre l'essere e il non essere – in realtà è soltanto un povero dio invidioso che si è sforzato di imitare una creazione che non conosceva. L'ignoranza lo ha reso gretto e dispotico, la debolezza vanitoso : quei pochi materiali di seconda mano che è riuscito a mettere insieme li spaccia per categorie eterne : deciso a trattenerne per forza, come in una prigione, chi vuole andarsene dal suo paradiso.¹¹¹

L'insertion de ce récit cosmologique représente une véritable déclaration théorique de dualisme qui trouve, ensuite, une vérification factuelle également dans l'histoire particulière du protagoniste. Walter, en effet, hait la réalité et la prison étouffante de l'université qu'il compense grâce à la passion obsédante pour les culturistes, incarnation d'Absolu et négation de toute forme de vie : « perché un messaggero [di Assoluto] si qualifichi come tale deve avere qualcosa che non potevi aspettarti prima- questione di anamnesi. Antibiotici contro l'infezione della vita, riproduzioni iperreali per disintossicarti dalla realtà »¹¹². L'isolement de l'individu se justifie par l'incompatibilité de son désir, qui, fût-il suscité et renouvelé à travers la quête de succédanés, reste toujours un désir frustré.

¹¹⁰ Cf. Walter Siti, *Scuola di nudo*, cit., p. 19-21.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 19-20.

¹¹² *Ibid.*, p. 30.

La radicalité du dualisme sitien à ce stade de sa production explique le recours au gnosticisme : la réalité et l'Absolu sont deux univers incommunicables¹¹³. L'individu refuse toute forme d'intégration dans le monde et auprès de ses semblables en cherchant l'infini dans la démesure physique (à la fois négation de la corporéité et symbole de perfection) et dans ce qui lui est étranger et lointain. Dans les chapitres suivants nous verrons comment l'influence du gnosticisme, bien qu'estompée et moins explicite, ne cesse pas d'être un trait constitutif et transversal de l'écriture de Siti.

c) Eugenio Montale et Harold Bloom : deux exemples de critique gnostique

Avant de constituer l'une des sources théologiques et philosophiques de son dualisme narratif, le gnosticisme apparaît dans la production critique de Siti. Dans les années 1980¹¹⁴, il publie deux essais dans la *Rivista di letteratura italiana* où, pour la première fois, il met en dialogue littérature et pensée gnostique, conçue comme un véritable outil herméneutique. L'application de certains éléments du gnosticisme à la poésie de Montale et aux textes d'Harold Bloom représente pour Siti la première étape de la réélaboration de cette pensée qui va s'enraciner progressivement dans son écriture¹¹⁵.

Intitulé « Iride »¹¹⁶, le premier article est une interprétation du célèbre poème éponyme d'Eugenio Montale, qui fait partie du recueil *La Bufera et Altro*, publié en 1956. Représentant un moment charnière dans la production montalienne, ce poème offre à Siti l'occasion de réfléchir à l'évolution de la poétique et de la pensée métaphysique de Montale. La protagoniste du poème est Iride, une femme en laquelle la critique a reconnu Irma Brandeis¹¹⁷ (également connue sous le

¹¹³ «Metto su un piatto della bilancia un culturista diciannovenne: in piedi sul mio letto i suoi glutei si dilatano fino a costringere alla resa ogni più arcigna precauzione. [...] Sull'altro piatto il resto del mondo: un'area di bassa pressione proveniente dalla Libia, bombardieri americani, la polvere si esibisce in uno dei suoi peggiori esorcismi e penetra nel sacchetto dei crackers sigillati. [...] I due piatti si sfidano in perfetto equilibrio: per questa volta ancora nessuno mi costringerà ad ammettere che la realtà esiste» *Ibid.*, p. 25-26.

¹¹⁴ Si *Scuola di Nudo* présente autant de références explicites au gnosticisme, c'est en raison d'une gestation très longue (plus de 20 ans), entamée quasiment à la même période que la rédaction de ces essais.

¹¹⁵ Outre à ces deux textes, Siti se réfère au gnosticisme aussi dans son article sur l'inconscient que nous analyserons dans le prochain chapitre consacré à la formation critique de l'auteur. Cf. Walter Siti, «L'inconscio», in *Letteratura Italiana*, V. *Le questioni*, A. Asor Rosa (éd.), Turin, Einaudi, 1985, p. 717-764.

¹¹⁶ Walter Siti, « Iride », in *Rivista di letteratura italiana*, cit. Les citations du poème sont tirées d'Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milan, Mondadori, coll. «I Meridiani», 1984, p. 247-248.

¹¹⁷ Irma Brandeis était une critique littéraire américaine, spécialiste de Dante Alighieri, rencontrée par Montale à Florence en 1933. Les deux ont eu une relation jusqu'en 1938, lorsque Montale, qui à cette époque était déjà en couple

senhal de Clizia), le *visiting angel* dont l'apparition fulgurante représente pour le poète la possibilité d'atteindre une forme de transcendance sur terre :

Quando di colpo San Martino smotta
le sue braci e le attizza in fondo al cupo
fornello dell'Ontario,
schiocchi di pigne verdi fra la cenere
o il fumo d'un infuso di papaveri
e il Volto insanguinato sul sudario
che mi divide da te;

questo e poco altro (se poco
è un tuo segno, un ammicco, nella lotta
che me sospinge in un ossario, spalle
al muro, dove zàffiri celesti
e palmizi e cicogne su una zampa non chiudono
l'atroce vista al povero
Nestoriano smarrito);

è quanto di te giunge dal naufragio
delle mie genti, delle tue, or che un fuoco
di gelo porta alla memoria il suolo
ch'è tuo e che non vedesti; e altro rosario
fra le dita non ho, non altra vampa
se non questa, di resina e di bacche,
t'ha investito.

Cuore d'altri non è simile al tuo,
la lince non somiglia al bel soriano
che apposta l'uccello mosca sull'alloro;
ma li credi tu eguali se t'avventuri
fuor dell'ombra del sicomoro
o è forse quella maschera sul drappo bianco,
quell'effigie di porpora che t'ha guidata?

Perché l'opera tua (che della Sua
è una forma) fiorisse in altre luci
Iri del Canaan ti dileguasti
in quel nimbo di vischi e pungitopi
che il tuo cuore conduce
nella notte nel mondo, oltre il miraggio
dei fiori del deserto, tuoi germani.
Se appari, qui mi riporti, sotto la pergola
di viti spoglie, accanto all'imbarcadere
del nostro fiume – e il burchio non torna indietro,
il sole di San Martino si stempera, nero.
Ma se ritorni non sei tu, è mutata

avec Drusilla Tanzi (Mosca), a renoncé à suivre Irma aux États-Unis. Elle apparaît sous le nom de Clizia dans deux recueils, *Le Occasioni* (1939) et *La Bufera et altro* (1956), transfigurée en une créature angélique, messagère et porteuse de la parole du Christ. Son apparition est à la fois un réconfort pour le poète et la manifestation du divin.

la tua storia terrena, non attendi
al traghetto la prua,

non hai sguardi, né ieri né domani ;

perché l'opera Sua (che nella tua
si trasforma) *dev'essere continuata*.¹¹⁸

Selon Siti, la condition de Montale, qui dans le poème se définit comme un « povero nestoriano smarrito »¹¹⁹, est celle d'un être incapable de résoudre le dualisme ontologique entre corps et âme, ici et au-delà, dont la source serait un état permanent de disharmonie avec le monde (« avendo sentito fin dalla nascita una totale disarmonia con la realtà che mi circondava »¹²⁰, Montale écrit dans une de ses déclarations de poétique). Cette opposition se traduit souvent chez le poète ligurien dans un *odi et amo* entre la peur du néant, entraîné par la perspective d'abandonner la matière, et la conscience que le salut existe seulement au-delà de celle-ci. Incarnation divine, la femme aimée vient en aide au sujet pour le faire sortir de cette lutte, mais ses tentatives sont vaines : la condition du poète semble irréversible. Siti associe cette oscillation perpétuelle de Montale à sa formation philosophique. Pendant sa jeunesse, il refuse déjà toute forme de monisme, qu'il soit idéaliste ou matérialiste. Il adopte plutôt une perspective hétérogène et dualiste où le néo-kantisme croise le bergsonisme, le contingentisme de Boutroux et la philosophie de Schopenhauer¹²¹. Siti met en rapport ce dualisme ontologique de Montale à la condition psychologique de frustration continue, qui sur le plan esthétique prend la forme d'une attention minutieuse aux détails. Dans le détail se condensent la possibilité d'un au-delà et la limite de la matière : « gli oggetti restano fissati nell'attimo in cui stanno per aprirsi ad un Bene infinito, decontestualizzati ma ancora materiali »¹²². L'apparition d'Iride, dernière étape d'un processus de sublimation¹²³ de la femme aimée, invite le

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 247-248.

¹¹⁹ « questo e poco altro (se poco / è un tuo segno, un ammicco, nella lotta / che mi sospinge in un ossario, spalle / al muro, dove zàffiri celesti / e palmizi e cicogne su una zampa non chiudono / l'atroce vista al povero / Nestoriano smarrito) ». *Ibid.*, p. 247. Le nestorianisme est un mouvement religieux considéré comme hérétique et fondé par Nestorius, patriarche de Constantinople au VI^e siècle après J-C, qui admettait la double nature de Jésus Christ, humaine et divine dans une cohabitation hétérogène et non pas dans une fusion, comme en revanche l'affirme le christianisme.

¹²⁰ Eugenio Montale, *Sulla Poesia*, Milan, Mondadori, 1997, p. 570.

¹²¹ «Montale [è] un poeta con interessi filosofici ma non certo filosofo, lettore non tanto *dei* filosofi quanto *sui* filosofi, e per il quale i minori hanno più importanza che i maggiori». Walter Siti, « Iride », cit., p. 115. Montale a lui-même déclaré son attachement à ces philosophes. Cf. Eugenio Montale, *Auto da fé*, Milan, Il Saggiatore, 1966 ; et Angelo Marchese, *Montale : la ricerca dell'Altro*, Padoue, Messagero, 2000, qui consacre une partie importante de son ouvrage à la formation philosophique de Montale.

¹²² *Ibid.*

¹²³ Dans le recueil *La Bufera e Altro* (1956), Montale transforme la figure humaine de Clizia en une incarnation du divin. Cet amour charnel impossible se sublime en un élan vers la transcendance. La distance physique entre les deux

poète à sortir du doute dualiste pour se se confier et se pencher vers l'Autre et partager avec elle l'union mystique dans la réalité. Mais, comme Siti le remarque, cette possibilité entraînerait chez Montale la résolution du dualisme, l'acceptation de la réalité, de la vie, c'est-à-dire de l'histoire dont il faudrait admettre les contradictions. Cette perspective n'est pas encore envisageable pour lui.

À la fin de son analyse, Siti qualifie « Iride » de poème « obscur », adjectif indiquant « le signe d'un conflit irrésolu »¹²⁴ qui se traduit dans la forme poétique. En effet, le texte cherche d'abord à harmoniser deux extrêmes inconciliables : une vision dualiste et une vision moniste ; il offre ensuite la possibilité au sujet de se confier à l'Autre comme l'a fait Iride ; il réagit enfin au danger de fusion mystique, en accentuant des liens de causalité entre les éléments du texte, parfois difficile à comprendre. Pour définir cette période de la poétique de Montale, où la langue même, portant cette forme de dualisme, tente en vain d'ôter le voile qui cache l'Absolu, Siti utilise l'expression de « nestorianisme esthétique » : « l'Assoluto della poesia ha bisogno di “incarnarsi” negli oggetti materiali e nei loro nomi, senza peraltro che le due cose si fondano in un linguaggio omogeneo e integralmente storico: il divino urta contro le cose e le cose avvertono ai loro confini la presenza del divino »¹²⁵.

La poésie de Montale traduit esthétiquement un conflit ontologique et métaphysique irrésolu : l'obscurité du poème en est le signe manifeste. L'espace consacré dans l'essai au dualisme philosophique de Montale et aux incarnations de l'Absolu dans la réalité reflète l'intérêt de Siti pour cette problématique qu'il mettra au cœur de sa production romanesque et de sa poétique. La possibilité de la coexistence réalité/Absolu dans un objet réel chargé d'une signification symbolique ou chez un individu (le *visiting angel*) qui incarne le sacré dans le monde est une illusion autant chez Siti que chez Montale. L'homme, bien que plongé dans une réalité perçue comme une prison, est incapable d'en faire abstraction, et pourtant il continue de vivre avec cette conscience. Toutefois, il est impossible de supprimer la pensée d'une réalité supérieure, percevable seulement « en négatif ». Le Dieu de Montale¹²⁶, comme l'Absolu de Siti, sont à la fois intelligibles

(car Irma Brandeis habitait aux États-Unis) et l'impossibilité de la rejoindre impliquent chez Montale un sacrifice nécessaire afin qu'elle puisse accomplir son destin de messagère du Christ sur terre. (cf. le dernier vers du poème « Perché l'opera Sua (che nella tua/si trasforma) dev'esser continuata »).

¹²⁴ *Ibid.*, p. 136.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Montale définit sa poésie comme une poésie métaphysique car en son centre figure le questionnement sur l'existence d'une réalité supérieure percevable par l'homme : « tutta l'arte che non rinunzia alla ragione, ma nasce dal cozzo della

et Autre. Les mots employés par Siti pour décrire cet état de disharmonie chez Montale, ce besoin d'être à l'extérieur et à l'intérieur de la réalité, reflètent sa condition existentielle et les racines de son écriture :

La disarmonia non è solo un dato di partenza [dell'io], ma un desiderio profondo. Ne nasce un rancore per la vita, un bisogno di vederla 'da fuori' e insieme un'impossibilità di abbandonare la materia. [...] L'oggetto, geroglifico divino e guscio vuoto, addita un 'al di là' che esiste solo in quanto ribadisce i limiti della materia e la umilia, secondo l'imperativo di una delusa ansia di possesso : se non posso avere tutto, allora niente.¹²⁷

Dans le deuxième article, « An american gnosis. Appunti su critica e religione in margine all'opera di Harold Bloom »¹²⁸, Siti s'interroge sur les liens entre littérature et transcendance à partir de la réflexion de l'Américain Harold Bloom¹²⁹. Son constat de départ est d'ordre général et concerne la transformation, chez l'homme contemporain, de la foi en Dieu, en des formes de « mysticisme athée »¹³⁰, en raison d'un état de massification-démocratisation du sacré. La production critique d'Harold Bloom présente, dès ses premiers ouvrages¹³¹, une composante religieuse évidente qui influe sur ses catégories interprétatives face à la littérature : la poésie est perçue comme le lieu de la réalisation du sublime et de « l'*unio mystica* », expression de l'infini dans la parole humaine. Selon Siti, si dans un premier temps Bloom perçoit positivement cette condensation de l'infini dans la finitude de la parole poétique, le poète littéralement étant envahi par la présence divine qu'il traduit sous forme poétique, à partir de 1963, lorsqu'il publie une monographie sur la production poétique de William Blake¹³², le critique américain insère des éléments gnostiques dans son interprétation de la poésie. Elle devient l'expression d'une perte,

ragione con qualcosa che non è ragione, può anche dirsi metafisica ». Cf. Eugenio Montale, *Dialogo con Montale sulla poesia*, in Id., *Sulla Poesia*, Milan, Mondadori, 1997, p. 581.

¹²⁷ Walter Siti, « Iride », cit., p. 118.

¹²⁸ Walter Siti, « An american gnosis », cit.

¹²⁹ Harold Bloom (né en 1930) est un critique littéraire américain et professeur à l'université de Yale. Spécialiste de la poésie anglaise et américaine, il a publié nombre d'essais, notamment sur Shakespeare, Yeats et Blake. Il s'intéresse aussi aux liens entre religion, psychanalyse et littérature (cf. entre autres, *The Flight to Lucifer : Gnostic Fantasy*, New York, Vintage Books, 1980 ; Id., *The American Religion: The Emergence of the Post-Christian Nation*, Touchstone Books, 1992). En 1994, il publie *The Western Canon : The Books and Schools of the Ages*, New York, Harcourt Brace, 1994, où après avoir défendu l'utilité et la nécessité de la création d'un « canon » littéraire, il présente les vingt-six auteurs de la littérature occidentale qui, selon lui, ont contribué le plus à l'évolution de la culture occidentale.

¹³⁰ « [...] Il bisogno di Sacro si è democratizzato, diventando quasi un bisogno di massa, con due conseguenze diverse ma entrambe negative : da una parte il senso del numinoso si insinua nei vari campi della cultura e del costume senza dire il proprio nome, travestito da 'misticismo ateo' ; dall'altra contribuisce a un rafforzamento generale della religione, rafforzandone le basi irrazionali ». Walter Siti, « An american gnosis », cit., p. 148.

¹³¹ Siti se réfère notamment aux deux livres *Shelley's Mythmaking* (1959) et *The Visionary company* (1961).

¹³² Harold Bloom, *Blake's Apocalypse: A Study in Poetic Argument*. Anchor Books: New York, Doubleday and Co., 1963.

Dieu s'étant éloigné de la réalité et étant devenu un *deus absconditus*, hostile et négatif¹³³. Dans les ouvrages suivants, notamment dans *Kabbalah and Criticism* (1975) et *Agon: Towards a Theory of Revisionism* (1982), Bloom renforce ses influences gnostiques¹³⁴, notamment dans le lexique et dans la reformulation de certains concepts proches du gnosticisme – tels que celui de « vision catastrophique » ou de « révisionnisme » – adaptés à ses propres exigences critiques. Siti remarque que l'éclectisme interprétatif de Bloom rassemble des éléments théoriques audacieux et parfois contradictoires. D'après lui, dans le but de fonder une nouvelle religion américaine, version actualisée du gnosticisme (« our Gnosis, that is the American religion »¹³⁵), Bloom réinterprète de façon contradictoire d'autres théories philosophiques, par exemple le monisme néoplatonicien de Ralph Waldo Emerson¹³⁶, lu dans une perspective gnostique, donc dualiste. Il dresse également des parallèles entre l'opposition gnostique au Dieu Père (Démurge) et la compétition œdipienne du fils avec le père, dans la conviction qu'entre religion, philosophie et psychanalyse il n'y a pas de différences : la blessure narcissique infligée par le père au fils dans la lutte pour la conquête de la mère fonde pour Bloom le concept de défaite éternelle au cœur de toute la société américaine, en créant un cercle vicieux qui expliquerait le mythe américain de la compétitivité :

il mito della competitività americana viene interpretato da Bloom con un sovrappiù di nevrosi – la competizione a cui non ci si può sottrarre è quella che per definizione è già stata perduta. [...] Dal circolo vizioso non si esce: non si può prendere un'altra strada, perché non basta diventare uguali al padre, bisogna umiliarlo – bisogna che ci guardi mentre trionfiamo su di lui.¹³⁷

Enraciné dans l'esprit du fils, ce modèle est proche du gnosticisme, qui fait reposer sa propre mythologie sur une scission avec le père :

Di qui la formazione reattiva di un padre indegno e volgare, che è però anche, insieme, il padre che si vorrebbe essere : anzi nella psiche del figlio la forza del padre (che lo rende desiderabile) è alimentata proprio dall'odio

¹³³ Walter Siti, « An american gnosis », cit., p. 148.

¹³⁴ Selon Bloom, le gnosticisme se différencie du néoplatonisme (auquel il est souvent associé) par le fait qu'il fonde une « théologie de la frustration » où toute réalité percevable par l'être humain est considérée non pas en lien avec Dieu, mais comme le produit d'une action fallacieuse et trompeuse. Une autre différence du gnosticisme par rapport au néoplatonisme est le total non-dogmatisme : « la gnosi non può essere che assolutamente senza dogmi, al limite anche 'a gnosis without gnosticism', una religione antireligiosa : 'if religion is a binding, then Gnosticism is an unbinding' ». *Ibid.*, p. 149.

¹³⁵ Harold Bloom, *Agon. Towards a Theory of Revisionism*, New York, Oxford University Press, 1982, p. 246.

¹³⁶ Ralph Waldo Emerson est un écrivain et philosophe américain du XVII^e siècle. Il a été l'un des fondateurs du transcendantalisme américain, mouvement philosophique qui trouve ses racines dans la doctrine transcendantale de Kant en refondant le rapport entre humain et divin à partir de la nature.

¹³⁷ Walter Siti, « An american gnosis », cit., p. 152.

che il figlio gli porta. [...] L'invidia, la gelosia, l'impotenza del Demiurgo gnostico, psicologicamente non sono che la proiezione di una filiale impotenza, invidia e gelosia.¹³⁸

Cette fusion de plusieurs catégories herméneutiques revient aussi selon Siti dans la lecture que le critique américain fait de la poésie moderne, dans son ouvrage *The Anxiety of the influence*¹³⁹. Après avoir décelé dans l'originalité le caractère principal de la poésie de la modernité, Bloom met en place un système d'opposition-dépendance fondé sur un gnosticisme psychanalytique, où le rapport de chaque poète à la tradition est vécu comme un acte de rébellion à l'encontre d'un père-démiurge : « con l'aiuto dei miti gnostici, Bloom affronta un problema fondamentale per la poesia moderna : quello di una 'tradizione della non-tradizione' »¹⁴⁰. Bloom emploie les termes de « précurseur » et « éphèbe », en renvoyant à la tradition grecque classique, pour définir le rapport contradictoire entre le poète de la tradition et le nouveau-né :

il poeta ormai consacrato dalla tradizione stringe il poeta nuovo in un perfetto circolo vizioso: se sarai uguale a me, allora non potrai mai diventare padre, cioè sarai diverso da me – se sarai diverso da me, allora potrai a tua volta diventare padre, cioè sarai uguale a me. 'Ti ordino di essere trasgressivo': questo è il paradosso della modernità.¹⁴¹

Ce constat étant établi, Bloom traduit cette idée en un modèle formel, distinguant six « moments » dans le rapport entre précurseur et éphèbe (à savoir entre un poète et son successeur), qui prévoient un éloignement progressif vis-à-vis du précurseur en correspondance d'une prise de conscience progressive de la valeur de l'éphèbe. Le premier moment (*clinamen*) se caractérise par l'écart volontaire de l'éphèbe face à son précurseur : le texte du père est suivi dans les détails jusqu'à un certain point, pour ensuite être remplacé par des éléments nouveaux. Le deuxième moment (*Tessera*) implique un renversement de la poésie du précurseur par l'éphèbe, qui souvent garde les termes du texte modèle en leur changeant ou en approfondissant la signification. Le troisième (*Kenosis*) entraîne un procédé d'auto-videment de la poésie de l'éphèbe, qui en déclarant avoir perdu son souffle poétique, dévalorise la poésie et donc aussi la production du précurseur. Dans le quatrième moment (*Demonisation*) l'éphèbe s'oppose au sublime de la poésie du précurseur en produisant une poésie antisublime. Le cinquième moment (*Askesis*) se caractérise par une forme d'auto-châtiment et de limitation de l'éphèbe qui s'oppose à tout génie poétique (au

¹³⁸ *Ibid.*, p. 152.

¹³⁹ Harold Bloom, *The Anxiety of the influence*, New York, Oxford University Press, 1975.

¹⁴⁰ Walter Siti, « An american gnosis », cit., p. 156.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 155.

sien tout comme à celui du précurseur). Le sixième et dernier moment (*Apophrades*) se constitue par une apparente réouverture au précurseur qui produit en revanche un renversement : la poésie du père semble avoir été écrite par le fils. Dans tous ces moments le lien avec la tradition est perçu de manière plus ou moins conflictuelle.

Malgré la validité et la particularité de ce modèle, son application généralisée à tout texte et à tout poète risque selon Siti d'effacer la possibilité d'une interprétation efficace du texte littéraire. En effet, même si la littérature entraîne chez le lecteur « un'attitudine infinitizzante »¹⁴², où toute incohérence n'est que le renvoi à une réalité supérieure, l'infinitude du texte doit faire face à la finitude nécessaire de la critique, qui érige des piliers exégétiques afin d'éviter tout relativisme. Selon Siti, le modèle gnostique mis en place par Bloom ne peut pas s'appliquer à toute la littérature comme il le prétend, mais il fonctionne seulement dans une dialectique qui lui oppose d'autres éléments non gnostiques.

C'est dans cette perspective que Siti conçoit, même dans sa propre écriture, le gnosticisme : il ne s'agit pas d'une pensée de l'aliénation, mais d'une sorte de « réactif » à la réalité capable d'en montrer les contradictions. L'esprit de rébellion et la haine du monde des gnostiques se croiseront dans l'écriture de Siti avec un besoin d'intégration et de participation à la réalité, comme nous le verrons dans le prochain chapitre.

2. La dialectique hégélienne et ses évolutions

Nulle chose ne peut être manifestée à elle
même sans contrariété

Jakob Böhme, *Le chemin pour aller à Christ*

Une autre composante constitutive de la poétique de Siti tient à la reprise et à la réinterprétation de la dialectique hégélienne telle que proposée par Alexandre Kojève. Siti insère en effet dans ses écrits (et notamment dans la trilogie autofictionnelle *Il dio impossibile*) des structures dialectiques qui renvoient à l'interprétation kojévienne de la *Phénoménologie de l'Esprit* de Hegel afin de définir le rapport contrasté de l'individu avec soi-même et avec la réalité qui

¹⁴² *Ibid.*, p. 160.

l'entoure. Si la réappropriation de la théologie gnostique par Siti justifie le rapport impossible et empreint de frustration du sujet avec l'Absolu, l'intégration de la dialectique hégélienne a, quant à elle, pour but de définir le rapport de l'individu au réel.

Il sera en premier lieu nécessaire d'identifier certains aspects constitutifs de la philosophie hégélienne, utiles pour comprendre dans un deuxième temps l'interprétation différente mise en avant par Kojève et partagée par Siti. Enfin, nous étudierons comment ces éléments théoriques et philosophiques confluent dans l'écriture de Siti, en se manifestant au niveau tant structurel que thématique.

a) L'influence hégélienne

La *Phénoménologie de l'Esprit* (1807) de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) a joué un rôle fondamental dans le développement de la pensée occidentale, en ce qu'elle a permis de résoudre les divergences de la philosophie moderne (notamment de la pensée kantienne) tout en constituant le point de départ de la spéculation contemporaine. Bon nombre d'intellectuels, y compris des figures spécialisées dans d'autres domaines d'études¹⁴³ (tels que la littérature ou les sciences humaines), se sont penchés sur la pensée hégélienne, malgré sa complexité et son étendue. La pertinence de ce système théorique, dans l'interprétation du rapport entre réalité et sujet tout comme dans la cohérence de certains concepts isolés (dénommés « figures » hégéliennes¹⁴⁴), justifie en effet son succès et sa reprise même après deux siècles.

La finalité principale de l'œuvre hégélienne est le dépassement du dualisme kantien entre phénomène et noumène¹⁴⁵, qui résume d'ailleurs ce que Franco Polato¹⁴⁶ définit comme le

¹⁴³ Parmi les nombreux intellectuels et philosophes qui ont repris la pensée hégélienne figurent, à titre non exhaustif, Karl Marx (1818-1883), qui considère Hegel comme le père de l'historicisme ; György Lukács (*Histoire et conscience de classe : essais de dialectique marxiste, Le Jeune Hegel: sur les rapports de la dialectique et de l'économie*) ; Ernst Bloch (*Sujet-objet : éclaircissements sur Hegel*) ; Jean Wahl (*Le malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel*) ; Herbert Marcuse (*L'ontologie de Hegel et la théorie de l'historicité*) ; Alexandre Kojève (*Introduction à la lecture de Hegel*) ; Jean Hyppolite (*Genèse et structure de la "Phénoménologie de l'esprit"*).

¹⁴⁴ Selon la définition de Labarrière, chez Hegel une figure « qualifie un état de la conscience, mode d'articulation dont elle est dès toujours investie et la particularité qui est sienne à tel moment de son développement ». Cf. Pierre-Jean Labarrière, *Phénoménologie de l'Esprit. Hegel*, Paris, Ellipses, 2014, p. 57.

¹⁴⁵ Dans le système kantien, le phénomène se définit comme le produit de l'interaction entre les éléments de la réalité sensible et les formes *a priori* de temps et d'espace internes à l'esprit humain. Le noumène est en revanche la chose en soi, ou plutôt la façon dont la pensée humaine essaie de se figurer ce qui est au-delà de sa capacité de connaissance.

¹⁴⁶ Franco Polato (ed), *G.W. Friedrich Hegel. Coscienza, autocoscienza, ragione, pagine scelte dalla Fenomenologia dello spirito*, Bologne, Patròn, 1994, p. 5.

problème au cœur de la philosophie occidentale dans son ensemble : la possibilité de concilier deux éléments opposés, le fini et l'infini, l'être et le devenir, dans une unité cohérente. Kant érige en effet un mur entre l'être et la connaissance, perçus comme deux univers inconciliables. Selon le philosophe, toute perception du monde externe passe par le filtre unificateur de l'intellect, qui, à travers ce qu'il appelle les « jugements synthétiques *a priori* », internes au sujet, transforme la réalité sensible en connaissance. La chose en soi, quant à elle, se définit comme la réalité de l'être externe à la pensée, dont l'homme ne pourra jamais faire l'expérience, car elle est inintelligible. Si Kant fonde sa philosophie sur un dualisme ontologique, en postulant l'existence d'une réalité « en soi » qui échappe à la connaissance humaine, Hegel élabore un système théorique dialectique qui vise à dépasser toute opposition pour aboutir à l'unité du fini dans l'infini. Le sujet, en tant que conscience, est au fondement de ce procédé d'unification : à travers plusieurs mouvements dialectiques, il abandonne toute perspective subjective et se transforme en Esprit, c'est-à-dire en une forme d'Absolu, produite par l'élargissement de la conscience jusqu'à l'incorporation en elle, à la fin du procédé dialectique, de la totalité de la réalité¹⁴⁷. La dialectique hégélienne, constituant non seulement la loi de la pensée mais également la loi de la réalité, se compose de trois moments : le moment intellectuel (thèse), lorsqu'un concept abstrait et limité est énoncé ; le moment dialectique (antithèse), lorsqu'il y a suppression du concept précédemment énoncé en faveur de son contraire ; et le moment spéculatif (synthèse), lorsque les deux concepts fusionnent dans un troisième qui les synthétise au sein d'unité cohérente, produite par les deux moments précédents. Ce mouvement triadique se reproduit à plusieurs reprises et à plusieurs niveaux dans la conscience, en se fondant toujours sur le moment – fondamental selon Hegel – de la négation : « What is essential to the dialectic is 'determinate negation', which is the 'mechanism' by which one category is supplanted by another. Negation in the Hegelian dialectic is always determinate – meaning that the negation of a category is a new, distinct category »¹⁴⁸. Dès lors, la *Phénoménologie de l'Esprit* décrit la progression dialectique qui mène la conscience à s'élever pleinement en Savoir Absolu.

Dans cette structure épistémologique complexe, deux éléments revêtent un intérêt particulier aux fins de notre discours : le mouvement de formation de l'Auto-conscience ainsi que la

¹⁴⁷ Dans la *Phénoménologie de l'Esprit*, Hegel conçoit l'Absolu de manière dynamique et muable, lui-même produit direct du procédé dialectique : « Dell'assoluto si deve dire che esso è essenzialmente risultato, che esso soltanto alla fine è ciò che è in verità ; e la sua natura consiste proprio in questo, nell'essere effettuale, soggetto, o divenire di se stesso ». de Nicola Abbagnano, *Studi sulla dialettica*, Turin, Taylor Torino, 1958, p. 193.

¹⁴⁸ Glenn Alexander Magee, *Continuum Philosophy Dictionaries: Hegel Dictionary*, cit., p. 74.

dialectique du maître et de l'esclave. Le point de départ de la réflexion hégélienne est la conscience, c'est-à-dire la première forme de compréhension du monde chez le sujet avant tout mouvement dialectique. La transformation de la conscience en Auto-conscience se fait en trois temps, le premier étant celui de la certitude sensible : le sujet se donne l'illusion de pouvoir appréhender et connaître le monde par le seul biais des perceptions véhiculées par les sens. Vient ensuite le moment de la perception, où le sujet comprend la nécessité de dépasser le pur niveau sensoriel afin de pouvoir comprendre l'objet. Le sujet identifie ce dernier à partir des qualités et des propriétés qui, en réalité, n'appartiennent pas à l'objet même, mais sont internes à notre pensée – cela justifie d'ailleurs l'emploi d'une même qualité pour identifier plusieurs objets. Le dernier temps traversé par la conscience avant sa transformation en Auto-conscience (c'est-à-dire en une conscience qui est consciente d'elle-même) est celui de l'intellect : après avoir interprété la réalité sensible à travers le prisme des lois générales auxquelles il soumet les choses, le sujet comprend la nécessité de sa présence dans ce procédé d'unification. Sans sujet, il n'y aurait pas d'objet, car c'est à l'intérieur de la subjectivité que se vérifie la synthèse des perceptions entraînant la connaissance de l'objet. À travers ce premier procédé dialectique, la conscience n'aboutit pourtant pas à la connaissance de la chose en soi, encore insaisissable, mais elle parvient plutôt à comprendre sa propre existence et son propre fonctionnement. Elle devient ainsi Auto-conscience, opérant une importante transformation : « Il punto saliente, nel passaggio dalla coscienza all'autocoscienza, risiede nel fatto che qui, l'autoreferenzialità certa dell'io, che risiede in quanto tale nella coscienza, diviene, in modo esplicito e tematizzato, un "sapere di se stesso" non legato all'oggetto (*ungegenständlich*) »¹⁴⁹.

Dans la deuxième section de la *Phénoménologie de l'Esprit* (intitulée « Auto-conscience »), Hegel constate directement l'impossibilité pour l'Auto-conscience de s'affirmer seulement à partir d'elle-même, étant (en tant qu'Auto-conscience) dépourvue d'un contenu réel et étant « immota tautologia dell'io sono io »¹⁵⁰. Il est donc nécessaire, afin de pouvoir affirmer son existence, qu'elle tisse des rapports avec l'autre, avec la réalité. Hegel introduit ainsi le concept de désir (*die Biegerde*), véritable essence de l'Auto-conscience, en relation avec la question – tout aussi fondamentale – de la lutte pour la reconnaissance. Selon la définition du philosophe, le désir

¹⁴⁹ Christian Iber, « Autocoscienza e riconoscimento nella *Fenomenologia dello Spirito* di Hegel », in *Riconoscimento, dialettica, fenomenologia : a duecent'anni dalla Fenomenologia dello Spirito di Hegel*, Seminario Permanente di Filosofia dell'Università di Bari (éd), Bari, Cacucci, 2008, p. 12.

¹⁵⁰ G.W. Friedrich Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, cit., p. 144.

correspond à la volonté du sujet de rendre les objets conformes à ses conceptions et à ses vœux, en révélant sa nécessité de se confronter à l'autre pour affirmer sa supériorité : « The desire of the subject to annul the other and absolutize itself is just the same thing as the desire to be confronted by the self and *no other* »¹⁵¹. La reconnaissance de la supériorité d'un sujet par un autre devient alors le seul moyen d'affirmation de la réalité de l'Auto-conscience. Cette lutte pour la reconnaissance oppose deux sujets animés par le même désir de domination de l'autre et prêts à risquer leur propre vie afin de parvenir à ce but (Hegel parle ici de lutte pour la vie et la mort). Cependant, afin d'éviter la mort, dimension négatrice de toute possibilité de reconnaissance de l'Auto-conscience, l'un des deux adversaires renonce, dans cette lutte, à son désir en se soumettant à l'autre. Hegel décrit cette dynamique d'assujettissement à travers les figures du Maître et du Serviteur, le premier exerçant sa domination sur le second. Les désirs du Maître sont toujours satisfaits par l'intermédiaire du Serviteur, qui, grâce à son travail, modifie et façonne la réalité des objets désirés avant de la restituer au Maître. La supériorité du Maître est toutefois illusoire : malgré l'autorité qu'il exerce sur le Serviteur, il n'arrive pas à s'affirmer comme Auto-conscience, car il demande à être reconnu par une conscience inessentielle qui a renoncé à toute lutte par peur de la mort¹⁵². Le Maître vit dans le paradoxe de ne pas pouvoir obtenir la reconnaissance (et donc de ne pas pouvoir affirmer la vérité de son Auto-conscience) pour laquelle il avait lutté. En revanche, le Serviteur, à travers son travail et son action sur le monde, renverse sa condition de soumission et parvient, indirectement, à l'affirmation de son Auto-conscience, sans toutefois atteindre une véritable libération (car son travail dépend du maître, qui refuse de le reconnaître). La conscience du Serviteur – la seule, selon Hegel, capable de modifier sa propre condition – assume trois postures différentes face au réel dans le but de parvenir à la libération et à la reconnaissance : la posture stoïque, aspirant à la libération par un détachement total du monde ; la posture sceptique, radicalisation du stoïcisme, qui nie l'existence de toute réalité et suspend toute forme de jugement à son égard¹⁵³ ; et enfin ce que Hegel dénomme « conscience malheureuse », à savoir une posture fondée consciemment sur l'opposition contradictoire entre transcendance et finitude. D'un côté, en effet, la conscience s'oriente vers Dieu, essence immuable et Maître suprême ; de l'autre, elle se

¹⁵¹ Glenn Alexander Magee, *Continuum Philosophy Dictionaries: Hegel Dictionary*, cit., p. 69.

¹⁵² « Insieme con il diritto ad essere riconosciuto, al servo viene negata anche la facoltà di riconoscere ». Christian Iber, « Autocoscienza e riconoscimento nella *Fenomenologia dello Spirito* di Hegel », cit., p. 19.

¹⁵³ Hegel explique d'ailleurs la contradiction au fondement du scepticisme : il nie théoriquement une réalité où il continue à habiter et à y prendre part activement.

perçoit comme entité inessentielle et finie. Cette perspective déplace à un niveau supérieur et synthétique la dialectique du maître et de l'esclave : « il dissidio fra autocoscienza e vita, fra signoria e servitù si trasforma in un dissidio interno alla coscienza stessa, tra un Dio immutabile proiettato nell'aldilà ed una coscienza umana mutevole e bisognosa di redenzione, che può riconciliarsi con Dio solo lottando contro se stessa »¹⁵⁴. À ce stade de la réflexion hégélienne, cette contradiction au fondement de l'Auto-conscience est insoluble. Une résolution possible du conflit est envisagée par le philosophe dans la dimension supérieure de l'Esprit, une fois que la conscience a fait l'expérience douloureuse de son essence contradictoire.

La réflexion hégélienne demeure conforme au procédé dialectique tout au long de la *Phénoménologie de l'Esprit*, à travers des négations et des synthèses, jusqu'à l'aboutissement d'une unité dans la vérité de l'Esprit. Marquant un tournant dans l'histoire de la philosophie, cet ouvrage majeur a laissé un riche héritage, et ce, au-delà de la sphère philosophique, puisque la structure dialectique a constitué une importante clé de lecture historique et sociologique, utile, entre autres, pour appréhender les changements et les évolutions de la civilisation occidentale moderne et contemporaine (Marx *docet*).

b) Kojève lecteur de Hegel : désir anthropogène et reconnaissance

Alexandre Kojève¹⁵⁵ est l'un des plus grands exégètes de la philosophie de Hegel, figure majeure de l'hégélianisme en France. Dans son ouvrage *Introduction à la lecture de Hegel* (1947), qui rassemble ses leçons sur la *Phénoménologie de l'Esprit* à l'École des Hautes Études de Paris de 1933 à 1939, il interprète la pensée hégélienne en focalisant son attention sur certaines parties de l'œuvre du philosophe (notamment sur le chapitre consacré à la formation de l'Auto-conscience), souvent amplifiées et réélaborées. La *Phénoménologie de l'Esprit* est en effet le point

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 23.

¹⁵⁵ Né à Moscou en 1902, Kojève grandit dans une famille russe très aisée. Il fait ses études à Berlin (rédigeant une thèse dirigée par Karl Jaspers) pour ensuite s'installer en France où il se consacre à deux activités principales : d'un côté, l'enseignement et la philosophie, en donnant des séminaires à l'École des Hautes Études de Paris, suivis – entre autres – par Jacques Lacan, Maurice Merleau-Ponty, Georges Bataille, Jean Hyppolite ou encore Raymond Queneau ; de l'autre, la politique, étant devenu un haut fonctionnaire, représentant de la France dans des rencontres destinées à décider de l'avenir économique, commercial et politique de l'Europe.

de départ pour le développement de ce que Kojève même appelle « anthropologie phénoménologique »¹⁵⁶ :

Mon œuvre n'avait pas le caractère d'une étude historique ; il m'importait relativement peu de savoir ce que Hegel lui-même a voulu dire dans son livre ; j'ai fait un cours d'anthropologie phénoménologique en me servant des textes hégéliens, mais en ne disant que ce que je considérais être la vérité, et en laissant tomber ce qui me semblait être, chez Hegel, une erreur. Ainsi, en renonçant au monisme hégélien, je me suis consciemment écarté de ce grand philosophe¹⁵⁷.

Un premier élément novateur dans la lecture de Kojève est tout d'abord l'anthropologisation du système philosophique hégélien, où l'Esprit est remplacé par l'Homme dans son processus de libération et de transformation en Auto-conscience. La dialectique du maître et du serviteur, moment de renversement paradoxal chez Hegel, devient pour Kojève une clé de lecture de l'histoire humaine constituée à partir de cette lutte qui entraînerait la victoire des opprimés sur les maîtres. D'ailleurs, si le philosophe allemand avait conçu un système fondé sur le principe dialectique pour mener la conscience à l'unité avec l'Absolu, Kojève, en optant pour une perspective anthropologique, délaisse cette dimension moniste pour partager ce qu'il appelle « un dualisme dialectique »¹⁵⁸. Par cette expression, apparemment contradictoire, il prétend s'éloigner à la fois de tout monisme (qu'il soit idéaliste ou matérialiste) et de toute forme de dualisme ontologique (qui oppose simultanément deux types d'Être). Selon Kojève, l'opposition constitutive entre Homme et Nature, conséquence directe de la lutte pour la reconnaissance, est chronologique et syntagmatique au lieu d'être simultanée et paradigmaticque :

[...] jusqu'à l'apparition du premier Homme [...], l'Être tout entier n'était que Nature. À partir du moment où l'Homme existe, l'Être tout entier est Esprit, puisque l'Esprit n'est autre chose que la Nature qui implique l'Homme, et du moment où le monde réel implique, en fait, l'Homme, la Nature au sens étroit du mot n'est plus qu'une abstraction.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Au-delà de l'héritage hégélien, la réflexion de Kojève est également influencée par Marx, dont il reprend la conception d'une évolution historique en rapport avec l'action transformatrice du travail, indépendamment de la volonté de Dieu, et par Heidegger, dont il partage la dialectique ontologique, constituée par le binôme Homme-Nature et au fondement de sa conception de la liberté humaine.

¹⁵⁷ Citation tirée d'une lettre dactylographiée de Kojève de 1948 publiée avec la réponse de Tran Duc Thao, philosophe marxiste vietnamien, in Gwendoline Jarczyk e Pierre-Jean Labarrière, *De Kojève à Hegel. 150 ans de pensée hégélienne en France*, cit., p. 64.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 65.

¹⁵⁹ *Ibid.* Pour mieux expliquer sa conception du dualisme dialectique, Kojève a recours à l'exemple de l'anneau d'or : « [...] je me suis servi de l'image d'un anneau en or, mais il n'existerait pas non plus en tant qu'anneau s'il n'y avait pas de trou. On ne peut pas dire, toutefois, que le trou existe au même titre que l'or et qu'il y a là deux modes d'être, dont l'anneau est l'unité. Dans notre cas, l'or est la Nature, le trou est l'Homme et l'anneau – l'Esprit. Ceci veut dire que si la Nature peut exister sans l'Homme, et a, dans le passé, existé sans l'Homme, l'Homme n'a jamais existé et ne peut pas exister sans la Nature et en dehors d'elle. De même que l'or peut exister sans le trou, tandis que le trou n'existe simplement pas s'il n'y a pas de métal qui l'entoure ». *Ibid.*, p. 65.

Bien que la naissance de l'Homme entraîne le passage de la Nature à l'Esprit, Kojève estime qu'il faut éviter de la considérer comme une évolution naturelle (et donc une déduction *a priori*), car l'autocréation de l'Homme ainsi que son Histoire sont la conséquence d'un acte de liberté : « Il y a dualisme parce que l'Esprit ou l'Homme ne peuvent pas être déduits à partir de la Nature, la coupure étant faite par l'acte de liberté créatrice, c'est-à-dire négatrice, de la Nature »¹⁶⁰.

Cet acte au fondement de la naissance de l'Homme en tant qu'Auto-conscience coïncide, dans la lecture kojévienne de la *Phénoménologie de l'Esprit*, avec le désir, ou plutôt, avec l'action de désirer le Désir d'un autre être qui prétend lui-même s'affirmer en tant qu'Auto-conscience. Si, en effet, tous les êtres sont animés par le désir d'un objet naturel les poussant à l'action (une action « négatrice », c'est-à-dire une action qui transforme ou détruit une réalité objective pour la transformer en réalité subjective), l'homme se différencie de l'animal par l'orientation de son désir, tourné vers un objet non naturel :

Pour qu'il y ait Conscience de soi, il faut que le Désir porte sur un objet non naturel, sur quelque chose qui dépasse la réalité donnée. Or la seule chose qui dépasse ce réel donné est le Désir lui-même. Car le désir pris en tant que Désir, c'est-à-dire avant sa satisfaction, n'est en effet qu'un néant révélé, qu'un vide irréel. Le Désir étant la révélation d'un vide, étant la présence de l'absence d'une réalité, est essentiellement autre chose que la chose désirée, autre chose qu'une chose, qu'un être réel statique et donné, se maintenant éternellement dans l'identité avec soi-même. Le Désir qui porte sur un autre Désir, pris en tant que Désir, créera donc par l'action négatrice et assimilatrice qui le satisfait, un Moi essentiellement autre que le « Moi » animal¹⁶¹.

Tout en fonctionnant selon le mécanisme animal, le désir anthropogène tel que le définit Kojève par rapport au texte hégélien, porte sur un autre désir qui normalement fait aussi l'objet du désir d'autrui (« il est humain de désirer ce que désirent les autres, parce qu'ils le désirent. [...] l'histoire humaine est l'histoire des Désirs désirés »¹⁶²). D'ailleurs, puisque le désir animal se traduit dans le désir de protéger sa vie, le désir humain s'oppose selon Kojève à ce même esprit de survie : l'homme doit risquer sa vie afin d'affirmer sa différence par rapport à l'animal. En poursuivant sa réflexion, le philosophe explique que l'acte anthropogène de désirer le désir correspond en réalité à la volonté de se mettre à la place de cette valeur désirée. Ainsi, l'individu désirant le désir d'un autre prétend que cet autre reconnaît sa propre valeur comme étant la sienne :

Autrement dit, tout Désir humain, anthropogène, générateur de la Conscience de Soi, de la réalité humaine, est, en fin de compte, fonction du désir de la « reconnaissance ». Et le risque de la vie par lequel « s'avère » la

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 66.

¹⁶¹ Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, (éd. Raymond Queneau), Paris, Gallimard, 1947, p. 12.

¹⁶² *Ibid.*, p. 13.

réalité humaine est un risque en fonction d'un tel Désir. Parler de l'« origine » de la Conscience de soi, c'est donc nécessairement parler d'une lutte à mort en vue de la « reconnaissance ».¹⁶³

En accord avec la version hégélienne, Kojève précise la nécessité d'un rapport inégal entre les deux adversaires, puisque la mort effective de l'un d'entre eux empêcherait toute forme de reconnaissance. L'idée de la mort naturelle est supplantée par la « suppression dialectique » : « Il ne sert donc à rien à l'homme de la Lutte de tuer son adversaire. Il doit le supprimer dialectiquement. C'est-à-dire qu'il doit lui laisser la vie et la conscience et ne détruire que son autonomie. Il ne doit le supprimer qu'en tant qu'opposé à lui et agissant contre lui. Autrement dit, il doit l'asservir »¹⁶⁴. Afin d'éviter qu'ils ne s'entretuent, l'un des deux adversaires renonce à la possibilité de s'affirmer en tant qu'Homme et, par peur de la mort, accepte la soumission à l'autre (Maître), devenant ainsi son Esclave. En retraçant la dynamique hégélienne entre ces deux figures, Kojève remarque la différence entre ces deux conditions : le Maître, conscience gagnante dans la lutte pour la reconnaissance, obtient son humanité et son indépendance en raison de la médiation garantie par la présence de l'Esclave qui, se soumettant à lui, en déclare la supériorité. L'Esclave, en revanche, vit encore dans une dimension animale. Il travaille pour le Maître, en transformant les objets naturels selon sa volonté et ses désirs. Toutefois, si l'Esclave reconnaît sa propre condition de subalternité tout comme la supériorité du Maître, celui-ci ne reconnaît pas la dignité humaine de l'Esclave (considéré, tel qu'expliqué, comme un animal). Le Maître se retrouve dans un paradoxe tragique, étant en effet reconnu par quelqu'un qu'il ne reconnaît pas :

Le Maître a lutté et risqué sa vie pour la reconnaissance, mais il n'a obtenu qu'une reconnaissance sans valeur pour lui. Car il ne peut être satisfait que par la reconnaissance de la part de celui qu'il reconnaît être digne de le reconnaître. [...] D'une part, le Maître n'est Maître que parce que son Désir a porté non pas sur une chose, mais sur un autre désir, ayant ainsi été un désir de reconnaissance. D'autre part, étant par suite devenu Maître, c'est en tant que Maître qu'il doit désirer être reconnu ; et il ne peut être reconnu comme tel qu'en faisant de l'Autre son Esclave. Mais l'Esclave est pour lui un animal ou une chose. Il est donc « reconnu » par une chose. Ainsi, son Désir porte en fin de compte sur une chose et non – comme il semblait au début – sur un Désir (humain).¹⁶⁵

Dès lors, la seule Conscience capable de s'affirmer en tant que Conscience humaine est celle de l'Esclave ou, plus précisément, celle qui a été Esclave ayant à travers son travail supprimé dialectiquement sa servitude. Le travail libère l'Esclave de sa sujétion à la Nature, transformée et forgée en fonction du désir du Maître. Il lui permet de devenir lui-même Maître de la Nature, en

¹⁶³ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 25.

supprimant ainsi sa condition de servitude : « Dans le travail, [l'esclave] transforme les choses et se transforme en même temps lui-même : il forme les choses et le Monde en se transformant, en s'éduquant soi-même »¹⁶⁶. D'après Kojève, la seule conscience capable d'aboutir à l'humanité – et donc à la vérité de l'Auto-conscience – est celle de l'Esclave travailleur. La figure du Maître reste toutefois nécessaire à l'aboutissement de ce procédé, car elle déclenche le processus anthropogène par l'acte de soumission et par la crainte à l'égard de l'Esclave¹⁶⁷.

Kojève structure l'exégèse de la *Phénoménologie de l'Esprit*, tout comme sa propre conception de l'Histoire, entendue comme l'histoire de l'Esclave libéré¹⁶⁸, à partir de ces deux figures. Il renouvelle la réflexion hégélienne en dévoilant le rôle fondamental du Désir, véritable déclencheur de toute dialectique et au centre de la formation de tout Être humain. Cette lecture de Hegel étant exposée, voyons à présent comment certains éléments au cœur de la pensée kojévienne sont repris et transformés dans la production romanesque de Siti.

c) Vers un dualisme dialectique

L'interprétation de l'œuvre de Walter Siti à la lumière d'un dualisme entre réalité et Absolu qui pousse le sujet, au cœur même de cette opposition, à la recherche de succédanés divins pour dépasser ce conflit entraîne l'incorporation partielle du modèle hégélien. Siti connaît de toute évidence la pensée de Hegel tout comme le rôle fondamental de l'idéalisme dans le développement de certains courants au XX^e siècle, tels que le marxisme – auquel il adhère pendant une période, comme nous le verrons – l'existentialisme ou la phénoménologie husserlienne. Il connaît d'ailleurs l'interprétation de la *Phénoménologie de l'Esprit* proposée par Alexandre Kojève, dont il reprend des éléments structurels et théoriques ensuite reformulés en fonction de ses exigences narratives. L'influence de la lecture de Kojève chez Siti se perçoit notamment dans le rapport du sujet avec le monde : si l'individu considère la réalité comme un élément « négatif », car elle empêche

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 30.

¹⁶⁷ « L'homme qui n'a pas éprouvé l'angoisse de la mort ne sait pas que le Monde naturel donné lui est hostile, qu'il tend à le tuer, à l'anéantir, qu'il est essentiellement inapte à le satisfaire réellement. [...] L'homme ne peut donc se libérer du Monde donné qui ne le satisfait pas que si ce Monde, dans sa totalité, appartient en propre à un Maître (réel ou « sublimé »). » *Ibid.*, p. 33.

¹⁶⁸ À ce propos, cf. Alexandre Kojève, *La dialettica e l'idea della morte in Hegel*, Turin, Einaudi, 1948, notamment le chapitre *La dialettica del reale*, p. 35-142.

l'accomplissement durable du désir d'Absolu, il ne peut toutefois pas s'en abstraire. Tout en étant animé par un besoin de sacré qui le pousse vers une autre dimension, le personnage sitiien est enraciné dans la finitude et dans la complexité du monde. Il est contraint d'interagir avec les autres individus et de se conformer à eux, car il manifeste son existence exclusivement dans cette interaction. Un premier héritage de la lecture kojévienne de Hegel chez Siti est dès lors la nécessité d'une expérience sociale d'échange et de reconnaissance au cœur de la formation du sujet et de son rapport au réel :

Come sappiamo, la hegeliana *Fenomenologia dello spirito* (*Die Phänomenologie des Geistes*, 1807) si presenta come una critica a uno dei principi fondamentali della modernità, ovvero l'autonomia dell'autocoscienza. Hegel mostra [...] come l'autocoscienza non sia autonoma e debba presupporre come sua condizione il riconoscimento da parte di un'altra autocoscienza.¹⁶⁹

Composée de *Scuola di nudo*, *Un dolore normale* et *Troppi paradisi*, la trilogie autofictionnelle de Siti met en scène un processus de transformation de la subjectivité du protagoniste qui rappelle le processus hégélien de formation de l'Auto-conscience : à partir d'une condition de « minorité déclarée »¹⁷⁰ et d'un refus total de la réalité qui l'entoure (dans *Scuola di nudo*), Walter Siti, alter ego de l'auteur, devient dans *Troppi paradisi* l'incarnation parfaite de la société contemporaine, partageant avec elle les mêmes désirs, coutumes et perversions¹⁷¹. L'auteur cristallise la parabole d'intégration du protagoniste dans la citation de Samuel Beckett insérée au début du premier roman et à la fin du troisième : « Ricordo la frase siderale di Beckett, in cui dice che il suo più grande terrore è sempre stato quello di 'morire prima di essere nato'. Ora sono nato : da circa sette mesi sono nato »¹⁷². La transformation de Walter, personnage-monstre, en échantillon de la médiocrité contemporaine, en satisfaisant à la fois son désir de reconnaissance et son désir érotique à l'égard de Marcello, entraîne sa naissance (métaphorique) comme être humain.

¹⁶⁹ Emanuele Zinato, « Mimesi e simmetria: la rappresentazione del rapporto servo/padrone nella narrativa del Novecento italiano », *La critica sociologica*, Pise-Rome, Serra Editore, automne 2016, p. 23.

¹⁷⁰ « Resterò seduto quando la frase si chiude : non ho da perdere che le mie catene, ho un'individualità da guadagnare. Trentacinque anni sono forse troppi per uscire di minorità: ma si sa che l'omosessualità e l'accademia fermano gli orologi ». *Scuola di nudo*, p. 6. Dans cette phrase, le protagoniste fait allusion aussi à sa condition de soumission émotive et subjective, qui rappelle la condition de l'Esclave dans la dialectique hégélienne.

¹⁷¹ « Mi chiamo Walter Siti, come tutti. Campione di mediocrità. Le mie reazioni sono standard, la mia diversità è di massa ». *Troppi Paradisi*, cit., p. 3.

¹⁷² *Ibid.*, p. 425. « Beckett ha confessato una volta che la sua più grande paura era di morire prima d'esser nato ». *Scuola di nudo*, p. 6.

Plusieurs critiques contemporains ont interprété la trilogie¹⁷³ comme une reprise symbolique du triptyque dantesque, car fondé, comme la *Comédie*, sur la séquence Enfer (*Scuola di nudo*), Purgatoire (*Un dolore normale*), Paradis (*Troppi paradisi*). Le protagoniste entreprendrait un parcours de chute, d'expiation et d'ascension reprenant et parodiant simultanément les significations de la quête dantesque¹⁷⁴. Bien que cette vision soit pertinente, la trilogie peut également être interprétée comme une mise en scène d'un procédé dialectique – composé de thèse, antithèse et synthèse – qui concilie les deux polarités au cœur du dualisme sitien. Dans *Scuola di nudo* (thèse), l'auteur postule l'unicité et la force du désir érotique, considéré le seul chemin possible pour accomplir la rencontre avec l'Absolu. Le protagoniste développe une obsession pour le corps des culturistes, incarnation divine momentanée incapable de satisfaire durablement le sujet. Au triomphe du désir compulsif correspondent la fuite et le reniement de toute temporalité et de toute réalité, haïe par le protagoniste car source de son malheur : « usare i nudi non per prendere o dare piacere, ma per convincersi, abitando piramidi con i cilindri, di quanto la vita sia schiuma precaria, guittata estemporanea. Come esiste una pomata spermicida, i culturisti hanno una gelatina cosmocida spalmata su di sé »¹⁷⁵.

Le deuxième volet de la trilogie, *Un dolore normale*, présente une situation aux antipodes du premier roman (antithèse). Le protagoniste entame une relation « normale » avec Mimmo, jeune homme dont le physique ne correspond pas à son idéal érotique. La relation entre les deux s'enracine dans le temps et dans la réalité, sans avoir la prétention de constituer une forme d'Infini sur terre. Cette tentative d'adaptation à la réalité, opposée à celle du livre précédent, se révèle vaine car Walter ne parviendra pas à renoncer définitivement à sa quête érotico-métaphysique : il continue, tout au long du roman, à fréquenter des culturistes. Lorsque Mimmo découvre l'infidélité

¹⁷³ Daniela Brogi, Raffaele Donnarumma, Daniele Giglioli, Gabriele Pedullà, « Walter Siti, Troppi Paradisi », cit., Cf. Alberto Casadei, *Stile e Tradizione del romanzo italiano*, cit., p. 255 et suivantes; Francesca Giglio, *Un'autobiografia di fatti non accaduti. La narrativa di Walter Siti*, cit. Walter Siti parle de l'influence de Dante au sein de son écriture dans l'article « Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti », in *Narrativa*, n° 16, Paris, Presses de Paris Ouest, 1999, p. 109-115.

¹⁷⁴ « [...] la struttura della *Commedia* si riattiva traslando la ricerca del sacro dai regni del Verbo a quelli della Carne che si è fatta Verbo. Dio infatti ha cambiato indirizzo, perché dall'oltretomba si è trasferito nel mondo della “magnifica merce”, dove trionfa una dottrina imitativa e consumistica del desiderio che sempre di più focalizza sull'eros e sul corpo – per buona gioia del capitale – un'ansia di vita e di identità che opera come una vera e propria metafisica. Nel secondo senso invece la trilogia di Siti sembrerebbe recuperare le forme espressive e i contenuti simbolici fondamentali della narrazione dantesca, ovvero la capacità di assicurare tensione al racconto grazie al rimando a una vicenda personale, raccontata come un itinerario progressivo di conoscenza scandito dall'incontro con personaggi e forme di vita che portano agli estremi l'esperienza ». Daniela Brogi, Raffaele Donnarumma, Daniele Giglioli, Gabriele Pedullà, « Walter Siti, *Troppi paradisi* », cit., p. 213.

¹⁷⁵ *Scuola di nudo*, p. 28.

du protagoniste pendant la lecture de la deuxième version du roman écrite pour lui, il se suicide. Cet acte, perçu comme la démonstration de son inadéquation à la réalité (source de souffrance et tragédie), repousse le protagoniste dans l'isolement et dans son univers érotique.

Tropi paradisi représente une synthèse possible permettant de résoudre l'opposition constitutive entre réalité et désir d'Absolu chez l'individu. D'une part, en effet, en s'ouvrant définitivement au réel, le sujet prend conscience d'une coïncidence sociologique entre son désir érotique et le désir compulsif au cœur de la société de consommation contemporaine : les deux comblent le vide de l'absence d'un au-delà à travers la création de succédanés d'Absolu sur terre (la marchandise, le corps, le culte de l'image). Toutefois, ce passage d'un état d'exclusion à une intégration pleine ne résulte pas d'un changement chez le sujet, dont le désir et les perversions demeurent les mêmes. La vraie transformation s'opère dans le contexte : c'est la réalité qui évolue et se rapproche de Walter, notamment après le triomphe politique et médiatique de Berlusconi, responsable de l'érotisation fétichiste de la société et donc modèle à suivre¹⁷⁶. D'autre part, dans l'histoire personnelle de Walter, la rencontre avec Marcello influe radicalement sur sa vision de la vie. Le culturiste romain représente (du moins au début de leur relation) la synthèse entre Absolu et réalité, un Dieu descendu sur terre et à la merci du protagoniste : « Marcello porta l'angelicità tra gli uomini proprio perché si è intriso di loro, nella loro materia – e dell'umanità non rifiuta i tratti recessivi, le debolezze anche di carattere »¹⁷⁷. Emblème de ce que Siti avait nommé « corps gnostique », pour remarquer la perfection divine d'un physique et son lien avec une dimension extra-mondaine, Marcello réveille chez le protagoniste non seulement un désir érotique qui s'accomplit dans l'instantanéité mais aussi une envie de normalité. Au rapport mercenaire à la base de leur relation se substitue, au moins chez Walter, le besoin de partager des moments extra-sexuels :

Da giovane ero limpido, illeso, perché me ne stavo seduto *davanti* alla realtà: io non toccavo lei, lei non toccava me. Con Marcello tutto si è complicato; realtà e oltremondo si sono fusi in una terza cosa, intermedia, dove la realizzazione (o la mancanza di realizzazione, che per questa prospettiva fa lo stesso) è applicazione imperfetta di un fantasma. In me, quello che chiamo « amore » è esattamente questa terza cosa : non più il desiderio assoluto, astratto di un corpo iperurario, né la necessità biologica, concreta, di *procreare in un altro*. Con

¹⁷⁶ Le roman se déroule pendant la période de triomphe de Silvio Berlusconi qui exerce son pouvoir à travers l'action politique, mais aussi le contrôle et le développement des médias (notamment la télévision). Siti tisse un véritable parallèle entre le protagoniste et Berlusconi dans *Exit strategy*. Le rôle de cette figure sera analysé dans la deuxième partie de ce travail.

¹⁷⁷ *Tropi paradisi*, p. 254.

Marcello è lotta su questo discrimine difficilissimo: contro il suo corpo inerte, costruito da fuori, e per la sua anima viva – ma anche contro la sua anima inerte, devastata dalla droga, e per il suo corpo pieno di grazia.¹⁷⁸

Ce processus dialectique s’accomplit à la fin du roman avec la possession physique de Marcello qui déclenche la naissance symbolique de Walter en tant qu’être humain. Cet événement a par ailleurs une conséquence importante au niveau formel, à savoir l’annonce du détachement de l’auteur du genre autofictionnel¹⁷⁹. La production suivante tente, en effet, de respecter ce propos, même s’il persiste une continuité thématique (l’obsession érotique incarnée par Marcello ou par d’autres personnages *alter ego*) avec la trilogie. Siti n’arrive pas à effacer sa présence dans le texte, encore perceptible dans les commentaires, les prises de parole directes ou la création des personnages qui le représentent.

Avec le roman *Il contagio* (et davantage avec *Autopsia dell’ossessione* et *Exit strategy*), Siti constate l’échec de la possibilité de concilier les deux pôles du dualisme dans un être qui les synthétiserait : d’une part, dans la progression narrative, le personnage de Marcello se révèle être un homme incapable d’envisager avec Walter une relation qui ne soit pas mercenaire ; de l’autre, il cesse, en vieillissant, d’être un corps Absolu, et révèle de ce fait au protagoniste toutes ses imperfections et son humanité. Le moment de désenchantement et de prise de conscience de la finitude de Marcello se manifeste dans *Exit strategy*, où Siti, de retour à la narration autofictionnelle, raconte l’épuisement progressif de son amour pour l’escort en s’ouvrant à une nouvelle perspective, représentée par le personnage de Gerardo. À l’acceptation de la normalité de ce jeune homme correspond un changement dans la dynamique de l’obsession, car le protagoniste, depuis toujours sujet de l’obsession érotique, devient ici objet de l’obsession érotique d’autrui. Ce renversement de rôles constitue le cœur de la conversion annoncée au début du roman. La possibilité d’un « Infini humain »¹⁸⁰ incarne la véritable synthèse de ce que, dans toute la trilogie, nous pourrions appeler, en employant l’expression kojévienne, un dualisme dialectique, c’est-à-dire un dualisme où les deux tensions vers l’Absolu et le monde réel tentent de se concilier dans

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 369.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 425.

¹⁸⁰ Siti emploie cette expression au cours d’une réflexion sur le sens profond et paradoxal de cette conversion, considérée non pas comme le prélude d’une révolution mais comme l’adaptation à une vie fade et « au rabais » : « Di solito chi si converte lo fa in nome di una fede più alta ; non si è mai vista una conversione contro la fede e per negare l’altezza. [...] Se la rivoluzione consiste nell’accettare e nel rassegnarsi, allora in fondo alla conversione non c’è nessuna luce, ma il semplice adattarsi a una temperatura più bassa, al vivere due toni sotto. [...] Mai le condizioni superficiali sono apparse così bisognose di una rivoluzione, mai la rivoluzione è stata così lontana. Dove trovarlo un infinito meno illusorio, un infinito umano? ». *Exit Strategy*, p. 179.

l'histoire de l'individu, en visant cette fois-ci un horizon différent de celui, malheureux, de l'Absolu incarné. Malgré la nécessité de cette conversion, les dernières pages du roman demeurent contradictoires, signe que l'acceptation idéologique de cette perspective ne correspond pas à l'instinct du protagoniste, en partie encore désireux d'Absolu¹⁸¹.

L'utilisation de la figure dialectique du maître et de l'esclave, employée comme élément structurel à la base des rapports entre le protagoniste et ses antagonistes, reflète, elle aussi, l'héritage kojévien dans la production littéraire de Walter Siti. Dans *Scuola di nudo* par exemple, après avoir inséré une longue citation kojévienne¹⁸² pour expliquer la dynamique du désir anthropogène, l'auteur construit sur cette structure dialectique le rapport du protagoniste avec Il Padre et Il Cane, deux collègues de l'université de Pise. Depuis le début du roman, Walter laisse entrevoir des sentiments contradictoires envers ces personnages. Entre attraction et dégoût, haine et amour, mépris et envie, il est poussé par un désir d'anéantissement et d'identification avec ces hommes, qui incarnent tout ce qu'il n'est pas¹⁸³. Leur rapport repose sur le principe hégélien de la lutte pour la reconnaissance, où l'un des deux adversaires, afin d'éviter la mort, renonce à son désir et déclare son infériorité à l'autre, en se soumettant à ce dernier. Depuis le début du roman, Walter joue le rôle de l'esclave qui a réprimé son désir de reconnaissance par peur de l'anéantissement : « il rischio mortale al quale mi sono sottratto è il grugno a grugno con i miei nemici ; non ho mai messo in discussione la loro superiorità. [...] I loro piccoli difetti all'ombra delle loro grandi virtù, le mie piccole virtù tremolanti in cima ai miei grandi difetti »¹⁸⁴. Cette subordination ontologique du protagoniste est d'origine sexuelle : l'hétérosexualité – la possession et la soumission physique d'une femme – confère à Il Padre et Il Cane une virilité et une toute-puissance qui les transforment en maîtres. L'homosexualité perverse de Walter le prive de toute possibilité de posséder ces qualités, et le subordonne (métaphoriquement) à une condition d'esclavage et de soumission à leur volonté :

¹⁸¹ Après avoir admis le début de ce changement (« Eppure forse (almeno in me) la sostituzione molecolare è già in atto : gli elementi che ne favoriscono il precipitare sono la dimenticanza, il calore, la rassegnazione sedimentata e l'urlo di riscossa »), suivi de la description d'un épisode de bien-être quotidien avec Gerardo, Walter narre la rencontre avec deux culturistes, dont la vision suscite encore en lui en élan vers l'Absolu qu'il n'arrive pas à freiner : « la conversione non può diventare cancellazione d'identità, puro signorsi ». *Ibid.*, p. 180-181.

¹⁸² *Scuola di Nudo*, p. 102. La citation est tirée d'Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, cit.

¹⁸³ Dans son interprétation de la trilogie de Siti, Alberto Casadei tisse un lien entre la dialectique maître-esclave et la perpétuelle insatisfaction du désir du protagoniste : « il Desiderio assoluto altro non sarebbe, in questa prospettiva, che un tentativo di farsi riconoscere dagli/imporsi agli altri, e cioè, in ultima istanza, di nascere, di fuoriuscire dall'involucro-placenta che è costituito appunto dalla concentrazione sul proprio esistere a scapito dell'accettazione dell'esistere degli altri ». Cf. Alberto Casadei, *Stile e tradizione del romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 254.

¹⁸⁴ *Scuola di nudo*, p. 103.

Non posso più nascondermelo: i miei nudi, così monumentali e indeformabili, sono composti interamente di odio e di paura. Io non desidero i nudi maschili per ciò che sono in sé stessi ma per ciò da cui distraggono: cioè la mia sconfitta nella gara con un altro uomo per la conquista di una donna. [...] L'involucro impeccabile dei culturisti è la concrezione di una lotta mancata, come la perla è il cancro dell'ostrica.¹⁸⁵

Walter, à différents moments du roman, exprime sa haine envers les deux personnages, notamment Il Cane, avec qui il entame une véritable compétition afin de gagner les faveurs du Padre. Dans un état de délire, il planifie des vengeance (« Sputtanarli. Voglio vederli annichiliti domandare pietà, voglio trafiggere con spilloni i loro fantocci di cena »¹⁸⁶) ou commet des actes « révolutionnaires » capables de compromettre leur image publique et leur carrière (par exemple, il révèle leur « vrai » nom – en réalité inventé, Matteo Casimbeni et Alfonso Ritter – ou bien il vole un essai sur Pétrarque que Matteo était en train d'écrire). Tous ces gestes sont la manifestation d'un désir refoulé de reconnaissance et d'identification.

Le seul moment de rachat du protagoniste, où s'accomplit le renversement dialectique, s'opère dans l'univers littéraire. Pendant un colloque sur Leopardi, après une intervention médiocre de Matteo sur des aspects stylistiques et philologiques du poème *Il passero solitario*, le protagoniste propose une interprétation du même texte visant à la fois à détruire les affirmations de son collègue et à mettre en relation les choix de genre avec la psychologie du poète. En citant lui-même la figure hégélienne du maître et de l'esclave, Walter interprète les *Canti* comme le résultat d'une condition humaine paradoxale. Selon lui, si Leopardi est un maître matériellement (en raison de ses nobles origines), au niveau psychologique il est un esclave, prisonnier de son infériorité et de son impuissance :

L'ironia dev'essere presa alla lettera, scrivere versi a comando equivale a poter disporre di vescovati, la prestazione intellettuale procura potere; quelli che si adattano vincono possedendo la madre (e la realtà). Lui no. Lui non ha saputo lottare mortalmente con loro per ottenere quello che gli spettava: è hegelianamente un servo. Ma è anche il padroncino, il contino Leopardi: non è da tutti essere servi. Il servo psichico che sia anche materialmente, economicamente un servo ha davanti a sé la possibilità di capovolgere la situazione, lavorando; ma il servo che sia materialmente un padrone non ha interesse a rovesciare lo stato delle cose perché ha troppo da perdere. [...] Preferisce il lutto alla vittoria e si aggrappa alla propria inferiorità come un bene.¹⁸⁷

Les *Canti* transposent au niveau poétique ce cercle vicieux, car le choix du genre poétique (« la poesia è un gesto di padronanza, una pronuncia assoluta che viene dall'alto, il rifiuto del

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 101.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 104.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 298.

lavoro metodico »¹⁸⁸) se heurte au désir profond d'écrire un roman autobiographique, qui entraîne une condition de servitude impossible à envisager (« il romanzo è lavoro servile, per scriverlo bisogna almeno avere l'idea di un padre (o padrone) a cui sostituirsi : piegando la testa, sgobbando con volgare ostinazione, lontano dall'amore della madre »¹⁸⁹). À la fin de l'intervention de Walter, Il Padre prend la parole pour exprimer son désaccord avec la lecture de Matteo et pour partager le point de vue du protagoniste, qui satisfait ainsi son désir de reconnaissance : « Mi sono alzato barcollando, ubriaco di competizione soddisfatta, tutta la mia vita è stata per prepararmi a questo. Non era un trucco. Mi ama. [...] Mi ha dato ragione davanti a tutti. Tutti hanno sentito che dava ragione a me. Tra me e lui ha scelto me »¹⁹⁰. Si le travail est le seul moyen pour l'esclave de supprimer dialectiquement sa condition et de s'en délivrer, la critique littéraire se révèle être le terrain de compétition où Walter s'affirme face à ses ennemis et à dépasse sa condition d'infériorité.

Siti recourt à nouveau à la dialectique du maître et de l'esclave dans *Tropi paradisi*, lorsque le protagoniste raconte son rapport conflictuel avec Pier Paolo Pasolini. Le poète frioulan est évoqué dans le texte à travers le personnage de la Catastrofe, pseudonyme de Laura Betti, chanteuse et amie intime de Pasolini. A l'égard de cette femme égocentrique qui ne cesse de partager ses souvenirs d'une jeunesse idyllique, Walter éprouve un sentiment de haine violente¹⁹¹ mêlé à une soumission complaisante. Dans les discours de la Catastrofe, Walter se trouve toujours comparé à Pasolini, dont elle exalte la grandeur et la virilité, exposant à la lumière du jour un conflit resté jusqu'à présent latent :

« Tu lo odii, Pier Paolo, perché era un frocio che ha goduto molto, e se permetti ha avuto un successo che durerà in eterno ; l'ha sbattuto sotto il naso a tutti, ma con grande eleganza, da vero uomo, anzi da vero maschio... » : l'intuito infallibile con cui colpisce le mie ferite aperte, la mia ricerca di una cognizione attraverso il ricamo, il pachwork – attraverso un lavoro servile e femminile.¹⁹²

Le protagoniste se présente à nouveau dans une condition d'infériorité et de servitude par rapport à Pasolini, dépeint comme un ennemi en raison de l'idéal intellectuel qu'il incarne et qui

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 299.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 303.

¹⁹¹ « I sogni di un tempo : buttare la Catastrofe da un burrone, somministrarle veleno per topi, tendere un filo di nylon attraverso i gradini della sua scala e farla ruzzolare dopo aver tolto la corrente elettrica. L'importante è che si senta il botto della sua grassezza che esplode, l'urlo della mamma *che ha intuito* ». *Tropi Paradisi*, p. 38.

¹⁹² *Ibid.*, p. 125.

lui confère une dimension mythique. Après lui avoir consacré de longues années d'étude¹⁹³, Walter exprime son ressentiment et son détachement vis-à-vis de son antagoniste : « se tesso l'elogio del tirare la carretta è per oppormi a lui »¹⁹⁴. Le dépassement de cette opposition se réalise, comme avec *Scuola di Nudo*, dans le domaine littéraire. Le travail d'écriture romanesque, considéré à nouveau comme un travail servile, est pour Walter la clé d'un renversement dialectique et d'une sortie de la soumission intellectuelle à l'égard de Pasolini : « per una confusa intuizione che potrei essere un romanziere migliore di lui, se riuscissi ad afferrare i connotati tutt'altro che ignobili della decadenza occidentale (forse anche italiana in particolare) raccontandola *da dentro*, da microbo tra i microbi »¹⁹⁵. Le roman devient ainsi également un instrument plus efficace que la poésie ou l'essai sociologique pour comprendre la réalité contemporaine. Il permet au protagoniste d'affirmer son individualité et la valeur de son point de vue, en dépassant le conflit avec ses fantasmes intellectuels.

La figure dialectique du maître et de l'esclave est aussi adoptée par Siti dans le cadre de sa réflexion sociologique, pour expliquer le rapport mercenaire des *escorts* avec leurs clients. Le roman *Resistere non serve a niente*, par exemple, débute par un essai sociologique intitulé « La prostituzione percepita » (paru également sous forme d'article dans le journal *Il Foglio*¹⁹⁶), dans lequel l'auteur interprète le rapport entre sexe et argent en fonction de ce principe dialectique du système capitaliste (comme l'affirmait déjà le marxisme). Selon Siti, le corps des *escorts* ne doit pas être conçu comme une marchandise mais plutôt comme une véritable monnaie d'échange au même titre que l'argent : « Se il corpo diventa moneta, che cosa compra esattamente il cliente quando cerca la compagnia di una escort ? Con tot euro, o dollari, compra un altro tipo di moneta che può eventualmente scambiare per ottenere più ambiziosi e immateriali favori. La prostituzione, in questo caso, somiglia ad un commercio di valuta. »¹⁹⁷ Dans cette dynamique d'échange, l'escort se soumet physiquement à la volonté du client (maître) et satisfait ses désirs en lui offrant son corps contre de l'argent. L'argent reçu par l'*escort* en guise de rémunération pour son travail lui permet de renverser sa condition d'esclavage et de gagner sa liberté et l'indifférence :

¹⁹³ Siti a consacré presque six ans à l'édition de la production pasolinienne, publiée dans la collection « Meridiani » Mondadori.

¹⁹⁴ *Troppi Paradisi*, p. 41. Nous allons approfondir le rapport contrasté de Siti avec l'autorité pasolinienne dans la deuxième partie de ce travail.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 41.

¹⁹⁶ « Il corpo delle scimmie », publié sur *Il Foglio*, 27 mai 2011, <https://www.ilfoglio.it/articoli/2011/05/27/news/il-corpo-delle-scimmie-65328/>.

¹⁹⁷ *Resistere non serve a niente*, p. 13.

La vera merce che l'escort acquista coi soldi del proprio compenso è in questo caso l'indifferenza; merce preziosa in certi ambienti, utilissima a sopravvivere. Il denaro è un necessario passaggio intermedio per una transazione psicologica più essenziale ed eticamente neutra : « io ti faccio sentire padrone, tu mi fai sentire libera ».¹⁹⁸

L'atteinte de cette prétendue liberté entraîne toutefois l'admission d'un changement au cœur même de l'individualité de l'*escort*, à savoir la séparation entre corps et âme, perçus comme deux éléments distincts (« non è un caso se alcune (e alcuni) escort, parlando del proprio corpo, dicono 'lui' »¹⁹⁹). Cet encadrement théorique et sociologique au début du roman est illustré par le rapport mercenaire du protagoniste Tommaso avec l'*escort* Gabry, dont il tombe amoureux, non aimé en retour en raison de cette séparation. Il constitue d'ailleurs une clé de lecture rétroactive pour expliquer le rapport mercenaire entre Walter et les nombreux *escorts* culturistes fréquentés, notamment Marcello, archétype de ce qu'il appelle l'« homme-objet »²⁰⁰. Ces individus prennent encore plus soin de leur corps dans le but de le transformer en marchandise destinée à la satisfaction des clients et à leur profit.

Qu'elle soit employée au niveau structurel ou thématique, la dialectique du maître-esclave est un élément constitutif de l'écriture de Walter Siti. Elle permet d'interpréter de manière plus globale le rapport contradictoire entre l'auteur et la réalité. Car si les conditions préalables de toute écriture romanesque, notamment réaliste, sont la soumission de l'écrivain à la réalité, perçue comme insatisfaisante et dont il faut respecter les lois, l'écriture peut renverser cet état. À travers un travail de création et de transposition fictionnelle, Siti sort de son état d'infériorité et d'esclavage à l'égard de la réalité. Le roman, déjà défini à plusieurs reprises comme un genre impliquant un travail servile²⁰¹, est l'instrument du renversement dialectiquement de sa condition de soumission : d'abord esclave de la réalité, il devient un Demiurge créateur de propre univers fictionnel, qu'il contrôle avec une liberté totale²⁰².

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 17.

²⁰⁰ Dans ce roman, Siti entrevoit le rapport aliénant entre corps et individualité à la base des nouvelles dynamiques de la prostitution. Cf. *Troppi paradisi*, p. 287.

²⁰¹ Siti interprète les deux genres de la prose et de la poésie comme des clés dialectiques : la poésie serait l'emblème d'une condition de maîtrise, « pronuncia assoluta che viene dall'alto » ; la prose, notamment le roman, supposerait un état de soumission à une loi dictée par quelqu'un d'autre auquel l'écrivain s'oppose à travers un travail méticuleux et obstiné.

²⁰² Dans la troisième partie de ce travail nous allons approfondir les rapports entre prose et poésie au sein de l'œuvre de Siti.

Chapitre III : « Una lunga formazione al nascere »²⁰³

1. La critique littéraire : entre marxisme et psychanalyse

Le parcours intellectuel de Walter Siti est caractérisé par une grande hétérogénéité. Avant d'entamer sa carrière d'écrivain en 1994, il consacre plus de vingt ans à la critique littéraire et à l'enseignement universitaire, s'affirmant comme l'une des figures les plus compétentes du panorama intellectuel contemporain. Comme nous l'avons remarqué précédemment, au cours des années 1970 et 1980, la production critique de Siti est axée sur la poésie contemporaine italienne : la publication des essais sur Pasolini (notamment celui sur l'hendécasyllabe dans la revue *Paragone*), Penna, Montale, Fortini et Zanzotto²⁰⁴, ainsi que l'écriture des deux volumes *Il realismo dell'avanguardia* (1975) et *Il neorealismo nella poesia italiana* (1980) témoignent déjà de la prédilection de l'auteur pour certaines thématiques (le désir humain, une quête métaphysique) ainsi que son habilité à fondre dans l'interprétation l'étude du style et l'attention au contexte. Notamment dans les deux ouvrages cités, plus vastes et composites, Siti semble être influencé par deux courants de pensée critique : le marxisme et la psychanalyse qui, bien que différents dans l'approche au texte, forment le cœur de la réflexion critique de l'auteur. S'ils ne constituent pas deux univers étanches, marxisme et psychanalyse intègrent souvent d'autres approches théoriques, tels que le structuralisme et la critique stylistique, évitant le cloisonnement de l'auteur dans un seul courant.

Dans les trois prochaines sous-parties nous voudrions illustrer les liens entre la production critique sítienne et, d'un côté, le marxisme et, de l'autre, la critique psychanalytique²⁰⁵, dont la résonance est perceptible dans sa poésie et dans son écriture romanesque.

²⁰³ Alberto Casadei, *Stile e tradizione del romanzo italiano*, cit., p. 245.

²⁰⁴ Cf. Walter Siti, « Saggio sull'endecasillabo di Pasolini », cit. ; Id., « Una storia possibile », in *Nuovi Argomenti*, n° 51-52, juillet-décembre 1976, Milan, Garzanti, p. 32-39 ; Id., « Per Andrea Zanzotto. Possibili Prefazi. », in *Nuovi Argomenti*, n° 32, mars-avril 1973, Milan, Garzanti, p. 127-142 ; Id., « Iride », in *Rivista di letteratura italiana*, cit., p. 97-138.

²⁰⁵ Il n'y a ici aucune prétention d'exhaustivité dans l'analyse du marxisme et de la psychanalyse qui, en raison de la complexité des questions sollicitées, mériteraient de faire l'objet d'une étude à part entière. Aux fins de notre discours, nous proposons une étude fonctionnelle de l'usage qui en est fait dans l'écriture de Siti.

a) Quel marxisme ?

Dans une lettre adressée à Franco Fortini au cours des années 1970, Siti décrit son rapport au marxisme par ces mots :

Ripensandoci, mi pare che il senso generale (nel mio piccolo, s'intende) si potrebbe riassumere così: il circolo vizioso di chi, restando fedele alla razionalità, vuole conservare il marxismo, che non è razionalità ma prassi: è salto e lavoro con altri. Il superamento del narcisismo nella vita privata, la raggiunta maturità di un rapporto erotico sono minacciati e vinti dalla contraddizione generale. [...] Perché, allora, quanto somiglia il marxismo a un atto mistico? Se è vero che bisogna alienarsi per scoprire le leggi dell'alienazione, perché il marxismo "toglie" la morale? Che ne è di quello che viene tolto? [...] Come si fa a mettere nella propria scrittura il linguaggio "dialettico"?²⁰⁶

S'il partage idéalement la pensée marxiste, Siti confesse son incapacité à traduire dans la pratique (sur le plan artistique ou dans l'action politique) cette croyance, en raison d'un excès de rationalité qui bloque toute action. Sa condition personnelle révèle une crise plus générale de la critique marxiste : elle commence à perdre de sa force idéologique dans les années 1970, entrant parallèlement en conflit avec d'autres modèles théoriques qui prennent de l'ampleur, comme le structuralisme. Avant d'analyser la manière dont Siti conçoit son rapport critique au marxisme pendant cette période de crise, il nous semble fondamental de proposer, fût-ce de façon sommaire et selon nos propres perspectives d'analyse, un cadre historique et théorique autour de ce courant de pensée.

Le rapport entre critique littéraire et marxisme, conçu par György Lukács comme une véritable « philosophie de l'histoire »²⁰⁷, commence après la Première Guerre mondiale, soit presque cinquante ans après la diffusion des théories économiques et politiques de Marx et Engels. La critique marxiste a repris deux éléments fondamentaux de la pensée de ces deux théoriciens. En premier lieu figure l'idée d'une interconnexion entre les différentes idéologies au sein de la société (ce qu'ils dénomment « superstructures ») et l'économie (baptisée « structure », pour définir l'ensemble des rapports de production économique d'une société). Chaque mutation structurelle déclenche également un changement au niveau des superstructures, qui s'adaptent aux lois économiques. Deuxièmement, la critique marxiste hérite d'une vision du monde fondée sur ce que Marx appelle le « matérialisme dialectique »²⁰⁸, en soulignant sa dette envers la pensée hégélienne,

²⁰⁶ Lettre à Franco Fortini datée d'après 1970 et conservée à l'Archivio Franco Fortini de l'Université de Sienne.

²⁰⁷ György Lukács, *Saggi sul Realismo*, Turin, Einaudi, 1950, p. 12.

²⁰⁸ À travers cette expression, Marx entend s'opposer radicalement à l'idéalisme de Hegel tout en reprenant de sa réflexion la méthode dialectique : « è la grande dialettica hegeliana, che il marxismo ha fatto sua, dopo averla

point de départ de sa réflexion philosophique et économique. Selon cette conception, tout changement économique et social serait le produit d'un renversement dialectique opéré par les classes subalternes – le prolétariat – en opposition à la classe dominante – la bourgeoisie. Cet héritage investit la critique littéraire d'un rôle plus actif et politique, car, en conformité avec les autres domaines de la société, elle se donne pour mission le renversement de la réalité :

tra gli obbiettivi che il critico letterario di orientamento marxista si è posto (sia pure in misura diversa e con differenti accentuazioni a seconda dei casi), c'è sempre stato il convincimento di poter operare con gli strumenti specifici della propria professione, in accordo con una battaglia più complessiva di ordine non solo ideologico ma politico e sociale.²⁰⁹

Les deux représentants principaux de la critique littéraire marxiste sont György Lukács et Theodor W. Adorno, membre illustre de l'École de Francfort. Le point de départ de la réflexion théorique de Lukács²¹⁰ est la constatation d'une scission entre l'être et la forme dans l'art bourgeois du XIX^e siècle : la production littéraire serait incapable d'exprimer la tension vers « l'Absolu de l'esprit » qui, selon Hegel, anime chaque être humain. Si le genre épique est considéré comme le moment mythique de l'identité entre être et forme, et la philosophie comme l'assomption critique de cette unité perdue par l'intellectuel, le roman moderne constitue, selon Lukács, le genre littéraire qui représente cette crise de la totalité illusoire dans la représentation artistique²¹¹. Lukács

rovesciata ». En effet, si le matérialisme marxiste postule l'existence de la matière comme seule réalité existante (« materia sono l'infinita moltitudine di mondi dell'infinito universo, le nuvole di vapore e di polvere che si trovano nel cosmo. [...] Materia sono inoltre le radiazioni, i campi fisici, che trasmettono l'azione da alcuni corpi e particelle ad altri, collegandoli; i campi elettromagnetici, nucleari »), celle-ci est régie par des lois qui renvoient à la tripartition dialectique entre thèse, antithèse et synthèse. Cf. Giorgio Lojaco, *L'ideologia marxista. Il materialismo dialettico*, vol. I, Rome, Edizioni Presenza, 1968, p. 34 et p. 26.

²⁰⁹ Alberto Asor Rosa, « Il marxismo e la critica letteraria », in *Letteratura Italiana. Volume Quarto : L'interpretazione*, Alberto Asor Rosa (éd.), Turin, Einaudi, 1985, p. 647. Asor Rosa remarque que les deux voies principales poursuivies par la critique littéraire marxiste sont celle de la « sociologie de la littérature », où le rapport entre production littéraire et société se mesure à partir du discours marxien sur la marchandise et la valeur, et celle de « l'historicisme intégral », où les éléments au cœur de l'évolution historique sont examinés dans leurs interactions réciproques. *Ibid.*, p. 655.

²¹⁰ Parmi les nombreux ouvrages de György Lukács figurent : *Balzac et le réalisme français* (1952), Paris, F. Maspero, 1967 ; *Il marxismo e la critica letteraria* (1953), Turin, Einaudi, 1977 ; *Prolegomeni a un'estetica marxista. Sulla categoria della particolarità*, Roma, Editori Riuniti, 1957 ; *La théorie du roman* (1920), Paris, Gonthier, 1963.

²¹¹ Alberto Asor Rosa, « Il marxismo e la critica letteraria », cit., p. 659. Lukács, en accord avec Hegel, définit le roman comme le genre capable de réélaborer l'épique en l'adaptant à des conditions problématiques. Cf. György Lukács, *La théorie du roman*, cit., p. 35. Quelques décennies plus tard, le philosophe et sociologue Lucien Goldmann développe sa propre réflexion critique sur le roman à partir de la théorisation de Lukács (notamment de sa vision du roman comme étant le lieu d'une quête dégradée des valeurs authentiques), en l'intégrant avec les considérations de René Girard sur la triangulation du désir au cœur même de cette quête. Dans *Pour une sociologie du roman* (1964), Goldmann s'interroge sur le lien et sur l'homologie entre le roman et la société où il se développe : à chaque modification ou évolution de la forme romanesque correspondrait, selon le critique, un changement structurel dans les rapports de production de la société de la période prise en compte. Toutefois, à la différence de la pensée marxiste des années précédentes, Goldmann remarque l'extinction au sein de la société capitaliste de toute conscience collective, anneau de raccordement entre structure économique et supra-structures : « le roman analysé par Lukács et Girard ne semble

s'interroge sur le rôle de l'interprétation et sur le rapport entre texte littéraire et historiographie. *Il marxismo et la critica letteraria* (1977) postule, en partageant le matérialisme dialectique marxiste, une théorie esthétique du reflet selon laquelle toute forme de connaissance, notamment celle véhiculée par l'œuvre littéraire, serait une fidèle reproduction de la réalité. Dès lors, la grandeur d'un écrivain est déterminée par cette fidélité au réel. À partir de cette conception du rapport entre art et réalité, le philosophe hongrois définit le concept de « type » pour désigner un personnage fictionnel dont les traits sont au carrefour d'une forme abstraite-générale et d'une forme concrète-particulière : « Il tipo viene caratterizzato dal fatto che in esso convergono e si intrecciano in una vivente, contraddittoria unità tutti i tratti salienti di quella unità dinamica in cui la vera letteratura rispecchia la vita »²¹². Le réalisme s'affirme donc dans la perspective lukacsienne comme le genre le plus apte à combiner la nécessité de reproduction de la réalité et une volonté d'affirmation de l'intégrité humaine dans l'écriture.

Theodor W. Adorno et plus généralement le groupe de théoriciens et philosophes réunis dans l'École de Francfort²¹³ représentent les autres grandes figures de la critique littéraire marxiste au cours du XX^e siècle. Si la perspective lukacsienne mettait en avant une vision du marxisme comme critique positive de la réalité et proposait des instruments capables de faire évoluer le monde, l'élément commun à tous les membres de l'École est la conception du marxisme comme philosophie négative de l'histoire : selon Asor Rosa, les penseurs de l'École de Francfort mettent l'accent « su quanto nel marxismo è diagnosi spietata, scientifica ricognizione e denuncia dei processi di reificazione obiettivamente prodotti dal sistema capitalistico anche sui fenomeni d'ordine culturale »²¹⁴. Au centre de la pensée d'Adorno (développée dans des ouvrages fondamentaux tels que *La Dialectique de la Raison* écrit en collaboration avec le philosophe Max

plus être la transposition imaginaire des *structures conscientes* de tel ou tel groupe particulier, mais paraît exprimer au contraire (et peut-être est-ce là le cas d'une très grande partie de l'art moderne en général) une recherche des valeurs qu'aucun groupe social ne défend effectivement et que la vie économique tend à rendre implicites chez tous les membres de la société ». Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, p. 43.

²¹² György Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., p. 46.

²¹³ L'École de Francfort est une école philosophique et sociologique d'inspiration marxiste fondée en 1923 par Karl Grünberg auprès de l'Institut de Recherche Sociale de Francfort. Le début de la Seconde Guerre mondiale entraîne le déplacement du siège de l'École à Genève, à Paris, et ensuite à New York. La réflexion des intellectuels francfortois porte sur la critique de la société contemporaine et sur une relecture du marxisme conçu de façon plus utopique et radicale suite à l'échec de la révolution bolchevique et à l'affirmation des totalitarismes. Les principaux représentants de l'École, actifs notamment dans l'après-guerre, sont : Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Jürgen Habermas, Walter Benjamin.

²¹⁴ Alberto Asor Rosa, « Il marxismo e la critica letteraria », cit., p. 668.

Horkheimer, *Minima Moralia* et *La Dialectique Négative*²¹⁵) figure la critique de la transformation du système culturel dans un lieu de domination et d'affirmation de la classe dirigeante. Selon Adorno, même la philosophie a été réduite à une science particulière intégrée dans le système culturel. À l'intérieur de cette dynamique, l'œuvre d'art – notamment musicale – témoigne de cette condition de malaise tout en incarnant une déchirure dans les rapports contraignants entre économie capitaliste et culture. Adorno identifie d'ailleurs dans l'industrie culturelle l'élément responsable de ce processus d'aliénation de l'art, désormais dépendant des lois capitalistes : « il fatto di offrire al pubblico una gerarchia di qualità in serie serve solo alla quantificazione più completa »²¹⁶.

Un autre membre illustre de l'École est Herbert Marcuse, dont les ouvrages – notamment *Eros et civilisation* (1955) et *L'homme unidimensionnel* (1964) – ont représenté les piliers idéologiques du mouvement étudiant de 1968. Dans la réflexion de Marcuse l'approche marxiste croise des thématiques et des questions proches de la psychanalyse : la synthèse de ces deux domaines entraîne de nouvelles perspectives d'analyse sociologique du capitalisme contemporain. Notamment dans *Eros et civilisation* Marcuse s'interroge sur le concept freudien de malaise de la civilisation, cette tendance propre à l'Occident capitaliste à évoluer au détriment de toute forme d'instinctivité (ou de ce que Freud appelle principe de plaisir), en raison d'un mécanisme répressif à ses origines. Marcuse réinterprète le principe freudien de réalité en l'appelant principe de la *performance*, cause primaire de la répression et de l'aliénation de l'individu dans le procédé de travail capitaliste. Dans sa perspective, la seule possibilité pour sortir de cette forme de répression est l'abolition radicale (et utopique) du travail, ce qui représente un point d'éloignement de la pensée marxienne :

Con Marx, Marcuse riconosce l'importanza centrale della fabbrica, e si richiama al lavoro alienato come al momento in cui si determina la condizione dell'uomo nella società capitalista. A differenza di Marx, però, Marcuse vede la liberazione dell'uomo non come una presa di possesso degli strumenti della produzione, ma come una riconquista della fantasia e del gioco : non come liberazione del lavoro, ma come liberazione dal lavoro.²¹⁷

Toutes ces orientations de la critique marxiste internationale (qu'elles soient focalisées sur la question littéraire ou qu'elles partagent une approche philosophique et sociologique) influent sur

²¹⁵ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *La Dialectique de la raison : fragments philosophiques* (1947), Paris, Gallimard, 1974 ; Id. *Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée* (1951), Paris, Payot, 1980 ; Id., *La dialectique négative* (1966), Paris, Éd. Payot & Rivages, 2003.

²¹⁶ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La dialectique de la raison*, cit., p. 133.

²¹⁷ Giovanni Jervis, *Introduzione a Herbet Marcuse, Eros e Civiltà*, Turin, Einaudi, 2001, p. 28.

l'approche marxiste de Siti. Pendant sa jeunesse, il lit et fait sienne la pensée de tous ces auteurs, en développant un intérêt pour le marxisme qui influence non seulement son activité de critique littéraire (comme nous démontrerons aussitôt), mais aussi celle d'écrivain, comme nous le verrons dans la prochaine partie de ce travail. Dans ses romans, l'histoire de l'individu est toujours pensée aussi bien en rapport avec un contexte historique, décrit et exploré en détails (l'Italie des années 1990, le triomphe du berlusconisme, la société de consommation, la crise économique du 2008, etc.), que dans une perspective sociologique reposant sur des parallèles entre histoire et désir individuel et histoire et désir collectif.

En Italie, la critique littéraire marxiste ne parvient pas à des résultats théoriques comparables à ceux de Lukács ou de l'École de Francfort. Nous pouvons toutefois citer une figure de renom dans le panorama intellectuel italien : Antonio Gramsci, dont la réflexion philosophique et politique, qu'ici nous n'avons pas le temps d'approfondir dans les détails, vise à reformuler le marxisme dans une perspective antipositiviste, historiciste et fondée sur l'idée de révolution prolétaire. Dans *Quaderni del carcere*, son ouvrage principal, l'intellectuel sarde applique sa vision historiciste et anti-idéaliste au domaine de l'art, conçu ni comme un fait esthétique autonome ni comme un produit à lire seulement dans une perspective économique ou sociologique. Selon Gramsci la littérature, et plus en général la culture, joue un rôle fondamental dans la compréhension des changements sociaux, placée qu'elle est au même niveau qu'une étude sociologique. Toutefois, bien qu'elle ne soit pas conçue comme isolée du monde, selon Gramsci il ne faut pas renoncer à lire la littérature dans une perspective esthétique et formelle : « Piuttosto si tratta di approdare ad una 'pedagogia trasparente' che sappia educare le 'masse al riconoscimento morale ed estetico della bellezza' coniugando totalità e specificità a discapito di ogni pretesa autonomistica dei fatti sovrastrutturali »²¹⁸. En partageant la pensée de De Sanctis et en s'éloignant de l'idéalisme de Croce, Gramsci traduit sa vision historiciste de la culture dans un humanisme militant adressé aux masses : le but de la critique littéraire est, d'un côté, de soigner et d'affiner le goût esthétique du grand public jusqu'à lui rendre compréhensible les ouvrages de ce qu'on appelle la grande littérature, et, de l'autre, de se pencher sur la paralittérature qui freine ce procédé d'élévation, en devenant l'indicateur des tendances et des évolutions sociales. Cela explique l'intérêt de

²¹⁸ Federico Fastelli, compte rendu de Marco Gatto, *Nonostante Gramsci. Marxismo e critica letteraria nell'Italia del Novecento*, in *Oblio*, VI, n° 24, Rome, Vecchiarelli Editore, 2017, p. 192.

l'intellectuel sarde pour la littérature national-populaire qu'il oppose dialectiquement à la culture haute et pour les intellectuels. Lorsqu'il parle de la fonction de la critique littéraire, plutôt que se concentrer sur un critère de lecture et d'interprétation des textes, Gramsci propose un modèle culturel : « nella critica devono fondersi la lotta per una nuova cultura, cioè per un nuovo umanesimo, la critica del costume, dei sentimenti e delle concezioni del mondo con la critica estetica o puramente artistica nel fervore appassionato, sia pure nella forma del sarcasmo »²¹⁹. Toujours en reprenant la pensée de De Sanctis, Gramsci postule la nécessité d'une continuité entre forme et contenu dans l'art, car toute innovation (ou toute révolution intellectuelle) peut s'opérer non seulement au niveau du contenu, mais aussi au niveau de la forme: « un'opera letteraria può essere artisticamente e culturalmente rivoluzionaria al di là del discorso politico che la anima, sia in termini di ideologia autoriale che di ideologia e tecniche testuali »²²⁰.

Bien que Gramsci incarne le pilier de la pensée marxiste en Italie, il est intéressant de s'attarder aussi sur la pensée d'un intellectuel mineur, Galvano Della Volpe²²¹, dont la critique, davantage axée sur la textualité que sur l'aspect culturel, a influencé de nombreux intellectuels, parmi lesquels aussi Walter Siti. Della Volpe adhère au matérialisme marxiste après avoir consacré plusieurs années à une spéculation philosophique anti-idéaliste et anti-existentialiste. Dans son ouvrage *Critica del Gusto* (1960), il propose une approche critique qui anticipe les évolutions de la pensée marxiste. Selon lui, la spécificité du langage poétique par rapport à d'autres langages²²² est la polysémie, c'est-à-dire la possibilité de multiplier les significations de chaque mot dans l'univers poétique sans jamais tomber dans la redondance. À travers une analyse sémantique visant à transposer dans un langage univoque la polysémie du texte, le critique littéraire dévoile ce procédé de multiplication du sens au sein du langage poétique :

²¹⁹ Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, éd. Valentino Gerratana, Turin, Einaudi, 1975, p. 2188.

²²⁰ Marco Gatto, *Nonostante Gramsci. Marxismo e critica letteraria nell'Italia del Novecento*, Macerata, Quodlibet, 2016, p. 28.

²²¹ Galvano Della Volpe (1895-1968) est un philosophe italien qui, après avoir débuté sa carrière en s'occupant des questions théorétiques liées à l'anti-idéalisme, s'ouvre à partir des années 1940 à la dialectique matérialiste et au marxisme, en l'appliquant aussi à des questions esthétiques. Parmi ses ouvrages figurent *Discorso sull'ineguaglianza. Con due saggi sull'etica dell'esistenzialismo* (1943), *Per la teoria di un umanesimo positivo. Studi e documenti sulla dialettica materialistica* (1949), *Rousseau e Marx e altri saggi di critica materialistica* (1957), *Critica del gusto* (1960), *Umanesimo positivo e emancipazione marxista* (1964).

²²² Della Volpe partage une vision à la fois matérialiste et structuraliste du langage, considéré comme un moyen de communication où forme et contenu ne possèdent pas la même nature : « language is always necessarily social and material, in other words it is a set of social conventions of communication which produces thought but which is not itself the same as thought. It is a material means to an end: thought ». David Forgacs, « Della Volpe's Aesthetics, in *NLR*, n° 17, Septembre-Octobre 1979, p. 95. <https://newleftreview.org/I/117/david-forgacs-della-volpe-s-aesthetics>.

The aesthetician's task is to reveal the process by which poetry develops multiple meanings out of single ones. He can do this by unscrambling its polysemy into univocal language, by 'translating' the language of poetry into the same root language which underlies historiography and sociology. His paraphrase will therefore indicate the historical nature of a poem's language and enable us to produce knowledge about it. At the same time and by the same means it will pinpoint what is specific about poetic language. The act of 'translation', the 'dialectical paraphrase', will reveal and perpetuate the difference between the language it employs and the language of the poem, thereby guaranteeing what Della Volpe calls the moment of taste.²²³

Della Volpe considère la sémantique comme un élément de raccord entre forme et contenu, entre analyse stylistique et contextualisation sociologique du texte littéraire : « [Della Volpe] stabilisce un piano di equivalenza fra l'analisi stilistica *concreta* e quella *sociologica*, in quanto, nel contenuto reale, effettivo, dell'opera, e cioè nella sua connotazione semantica, c'è al tempo stesso la radice di ogni spiegazione stilistica e il precipitato di ogni rapporto con la società circostante »²²⁴.

Si, jusqu'aux années 1960, le marxisme affirme sa puissance idéologique en influençant les autres sphères de la société, il commence à s'essouffler à partir de la décennie suivante, révélant son inadaptation aux changements de l'univers post-capitaliste. Dans le cadre de la critique marxiste italienne, en effet, les ouvrages les plus remarquables d'un point de vue idéologique et de l'engagement intellectuel sont publiés entre les années 1950 et 1960, lorsque le dialogue entre culture et politique était encore vif et puissant. Pensons par exemple à l'activité intellectuelle d'Alberto Asor Rosa qui, après son expérience au sein de *l'operaismo* – mouvement où tout discours intellectuel était conçu comme une pratique visant à servir la classe ouvrière en lutte –, publie dans les années 1960 l'ouvrage d'influence marxiste *Scrittori e Popolo* avec d'autres essais (publiés plus tard dans le volume *Le armi della critica*²²⁵) qui proposent une vision provocatrice de la littérature et du rôle de la critique.

Dans les années 1970 la crise des « grandes idéologies » laisse la place à la postmodernité, époque où l'intellectuel renonce aux grands récits et à toute perspective active et militante²²⁶. Le

²²³ *Ibid.*, p. 95-96.

²²⁴ Alberto Asor Rosa, « Il marxismo e la critica letteraria », cit., p. 676.

²²⁵ Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, Rome, Samonà Savelli, 1965. Le texte a été republié en 2015 chez Einaudi avec une partie supplémentaire, *Scrittori e popolo e scrittori e massa*, qui se concentre sur la production littéraire des écrivains nés après les années 1960 ; id., *Le armi della critica : scritti e saggi degli anni ruggenti, 1960-1970*, Turin, Einaudi, 2011. Parmi les ouvrages marxistes publiés dans ces années nous rappelons : Cesare Cases, *Marxismo e neopositivismo*, Turin, Einaudi, 1958 ; Franco Fortini, *Dieci inverni (1947-1957) Contributi ad un discorso socialista*, Milan, Feltrinelli, 1957 ; Id., *Verifica dei poteri, Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Milan, Il saggiatore, 1965 ; Id., *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974.

²²⁶ Concernant le concept de postmodernité, cf. Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (1979), Milan, Feltrinelli, 1981 ; Fredric Jameson, *Postmodernismo. Ovvero, la logica culturale del tardo capitalismo* (1991), Rome, Fazi, 2007.

marxisme perd son rôle de « pensée totale » et est remplacé par d'autres théories auxquelles il s'intègre. Dans l'univers de la critique, l'élément déclencheur de la crise du marxisme correspond à l'affirmation du structuralisme, dont les théories, conformément à une perspective antihumaniste diffusée en Europe, postulent une interprétation linguistique du texte littéraire ainsi que l'auto-référentialité des éléments textuels²²⁷. En Italie, la diffusion des théories structuralistes, en provenance surtout de France, entraîne des changements importants dans l'approche critique des intellectuels, toujours moins intéressés, dans leur interprétation textuelle, par le contexte et la recherche d'un but social. Comme le remarque Marco Gatto : « Lo strutturalismo [...] in Italia assunse le forme di una ricognizione conservatrice del 'mestiere' di critico, di una creazione di spazi specialistici ovviamente ostili alle filosofie dell'arte che si proponevano funzioni e compiti sociali »²²⁸. Face à l'émergence de ces nouvelles théories, la réaction de la critique marxiste ne consiste pas en une opposition catégorique, mais plutôt en une tentative d'assimilation du structuralisme. Dans son ouvrage *Marxismo e letteratura*, Romano Luperini envisage la possibilité d'intégrer certaines techniques structuralistes²²⁹ au sein de la critique marxiste. L'interprétation d'un texte selon une approche stylistique, formaliste ou structuraliste permettrait la reconstruction de la structure interne de l'ouvrage, prémisses fondamentale – mais seulement prémisses – de sa connaissance intégrale :

[l'opera letteraria] è una costruzione conoscitiva del mondo e allora limitarsi ad un'analisi dei significanti [...] senza considerare che essi sono organizzati anche in vista di un senso generale è compiere azione parziale e arbitraria, tanto più se si ammette che il significato, cioè la visione del mondo, l'organizzazione del mondo (con ciò che essa comporta di politicamente attivo) entra effettivamente nell'ambito della letteratura. [...] La ricostruzione delle strutture non può prescindere dalla verifica storica, le « condizioni esterne » essendo continuamente presenti nell'organizzazione formale di un testo (i significanti non potendo evidentemente scindersi dal loro significato).²³⁰

²²⁷ Les textes de référence du structuralisme sont : Ferdinand de Saussure, Charles Bally, Albert Sechehaye, Albert Riedlinger, et Tullio De Mauro, *Cours De Linguistique Générale*, Paris, Payot, 1985 ; Louis Hjelmslev, *Principes De Grammaire Generale*, Kobenhavn, 1928 ; Roman Jakobson, *Essais De Linguistique Générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.

²²⁸ Marco Gatto, *Nonostante Gramsci*, cit., p. 161.

²²⁹ Selon Luperini, le caractère scientifique de la méthode structuraliste permettrait l'emploi de certaines de ses techniques également en dehors du domaine de la linguistique. Cf. Id., *Marxismo e Letteratura*, Bari, De Donato Editore, 1971, p. 25.

²³⁰ *Ibid.*, p. 28 ; p. 41.

La nécessité d'un moment analytique précédant toute interprétation devient le postulat fondamental de « l'herméneutique matérialiste »²³¹ de Luperini, où les nouvelles méthodologies critiques sont englobées dans un horizon d'interprétation matérialiste, réactivant ainsi le rôle social de la critique et son dialogue avec le réel.

b) La stylistique sociologique de Walter Siti

Walter Siti débute son activité de critique littéraire à l'époque de la crise du marxisme (son premier essai datant, pour rappel, de 1972). En conformité avec les changements en cours au sein de la critique littéraire, il associe une approche marxiste à une analyse sémantique et stylistique influencée par le structuralisme. Le texte représente toujours pour Siti le point de départ et d'arrivée de toute interprétation, car l'étude de ses éléments stylistiques et métriques permet de tisser des liens avec le contexte. Les deux livres de critique de Siti (*Il realismo dell'avanguardia* et *Il Neorealismo nella poesia italiana 1941-1956*) abordent des questions théoriques liées au réalisme à partir d'une analyse métrique et rhétorique des textes sélectionnés. Dans *Il realismo dell'avanguardia* (1975), Siti postule l'existence d'une continuité entre l'Avant-garde du début du XX^e siècle et le Néo-réalisme italien des années 1950 : le fil rouge de ces deux mouvements serait la présence, tout au long de l'histoire de la poésie italienne contemporaine, d'une composante « réaliste »²³² fondée non pas sur des bases idéologiques (comme le croyait la critique lukacsienne), mais sur des bases linguistiques et formelles²³³. Avant de proposer sa propre hypothèse de travail, Siti conteste les conceptions des deux importants théoriciens marxistes au cœur du débat critique italien sur le réalisme : celles de Lukács et d'Adorno. D'une part, il s'oppose au manque d'intérêt du critique hongrois pour l'aspect formel et linguistique de l'œuvre d'art réaliste, conçue seulement en fonction de son contenu (l'œuvre d'art comme reflet de la réalité) et de son rapport à la

²³¹ Selon Marco Gatto, à la crise du marxisme des années 1970 correspond quelques années plus tard une crise plus générale de la critique qui entraîne un affaiblissement terminologique chez les intellectuels d'origine marxiste : même Luperini n'utilise plus le terme « marxisme », lui préférant celui plus neutre de « matérialisme ». Cf. Marco Gatto, *Nonostante Gramsci*, cit., p. 168.

²³² Walter Siti, *Il Realismo dell'avanguardia*, cit., p. 4.

²³³ « Si tratterà di definire il realismo partendo dal funzionamento formale del fatto poetico e dalla sua individuazione, secondo il metodo materialistico, delle *costanti* di tale funzionamento ». *Ibid.*, p. 5.

subjectivité²³⁴. De l'autre, tout en reconnaissant le rôle de la langue sociale par rapport au langage poétique, Siti réfute la réflexion d'Adorno quant à la transformation de l'œuvre littéraire dans une « cellule extrême de résistance »²³⁵ où l'hétérogénéité de la langue perd toute cohérence, devenant schizo-morphique, fragmentaire et chaotique :

Sottovalutazione delle possibilità costruttive e ordinatrici dell'opposizione artistica, mancato riconoscimento delle costanti che a tale costruzione e ordinamento possono dare forma: il dileguare di una forma artistica in un'altra cede il posto al *morire* dell'arte, contratta sotto una determinata pressione sociale fino ad inverarsi solo annullando se stessa.²³⁶

Une fois exprimé son désaccord avec Lukács et Adorno, Siti explique son herméneutique. Il définit tout d'abord l'œuvre d'art comme « un atto di comunicazione che agisce utilizzando le reazioni semantiche che nascono dal suo rapporto con la lingua comune »²³⁷. En s'appuyant sur les théories des formalistes slaves, Siti remarque que tous les éléments grammaticaux ou relationnels dans les autres types de textes, en littérature font l'objet d'une sémantisation, selon un principe de contiguïté et de similarité : « per il solo fatto di trovarsi accostati in un testo letterario, due elementi qualsiasi vengono confrontati, e dal confronto nasce un valore di senso »²³⁸. Le langage poétique, en raison de sa figuralité constitutive – chaque mot tissant un lien de similitude ou de variation avec les éléments qui l'entourent –, invite le lecteur à adhérer à ce jeu de sémantisation : cette multiplication des sens entraîne une confrontation avec les codes et la réalité en dehors du texte, aboutissant ainsi à un enrichissement de la connaissance. Dans chaque œuvre d'art coexistent selon Siti deux moments fondamentaux : celui de l'interprétation ou de l'hétéronomie, où le texte interagit avec plusieurs codes extratextuels, et celui de l'autonomie formelle, où le texte est isolé du contexte et considéré dans sa construction figurale. En raison de cette duplicité ontologique, l'œuvre littéraire se présente comme une structure cognitive paradoxale : tout en voulant gérer la production de signification, elle est contrainte par son statut sémantique de multiplier les sens,

²³⁴ Bien que la critique marxiste italienne ait été influencée par Lukács, un premier signe d'ouverture à l'aspect formel du texte a été selon Siti la reprise de certains concepts formulés par Della Volpe dans *Critica del gusto*. Pour l'écrivain italien, cet ouvrage ne donne toutefois pas assez d'importance à la langue commune, considérée encore comme un outil neutre – nécessaire au moment de la paraphrase – et non pas comme un langage historique. Cf. *Ibid.*, p. 6.

²³⁵ *Ibid.*, p. 7.

²³⁶ *Ibid.*, p. 8.

²³⁷ *Ibid.*, p. 9.

²³⁸ *Ibid.*

laissant la place avant tout à ceux qui font normalement l'objet de censure. Elle favorise le dévoilement de significations refoulées et joue un rôle antirépressif²³⁹.

Siti identifie pour chaque « moment de l'œuvre d'art » (autonomie et hétéronomie) deux critères de valeur : le premier dépend du niveau de figuralité (*grado di figuralità*), relatif à la densité de figures rhétoriques dans le texte, et du niveau de cohérence (*grado di coerenza*), qui porte sur l'organisation structurelle du texte ; le deuxième jongle entre un niveau de connaissance (*grado di conoscibilità*), axé sur les rôles et l'influence des codes extratextuels dans un texte, et un niveau de réalisme (*grado di realismo*), qui analyse le choix – plus ou moins conscient – des codes linguistiques employés. L'ouvrage réaliste privilégie le moment de l'hétéronomie à celui de l'autonomie. Dès lors, pour comprendre un texte réaliste, la connaissance du contexte se révèle être fondamentale pour Siti :

un testo realista non si affida al gioco figurale, sicuro che questo farà affiorare sensi repressi, e che quindi l'opera sarà premio a se stessa ; esso invece *sceglie* il punto d'attacco, i contenuti da fare reagire con la figuralità, e quindi l'ambito sociale e linguistico in cui inserire l'operazione antirepressiva della letteratura.²⁴⁰

Le réalisme lutte contre la rupture entre le code littéraire – isolé en raison de sa fonction antirépressive – et les autres codes, et assure le lien avec la société : « Il realismo rivendica il valore sociale della letteratura, e costituisce la *coscienza critica* delle sue potenzialità »²⁴¹. Mais cette revendication – cette valeur politique du réalisme – se développe seulement grâce à l'emploi de critères formels – et non seulement de contenu – dans l'analyse d'un texte.

Cette théorie du réalisme est suivie de la présentation du champ d'application de ces concepts : Siti se demande en effet s'il est possible de retracer une tendance réaliste dans le mouvement littéraire de la Nouvelle Avant-garde italienne. Tout d'abord, dans la continuité de l'Avant-garde du début du XX^e siècle, fondée sur l'opposition à la conception esthétisante de la poésie du XIX^e siècle, ce nouveau courant poétique s'interroge sur le rôle du poète dans la société de masse. Ce « contact traumatique » avec la culture hédoniste et massifiée contemporaine entraîne une réappropriation de la langue commune, à la fois « tordue, exaltée et dépréciée »²⁴². Au-delà de

²³⁹ Selon Siti, les figures poétiques occupent une place intermédiaire entre les significations potentielles de la langue et les réalisations concrètes et socialement autorisées de la langue commune. *Ibid.*, p. 13-14. Cette conception de la poésie est influencée par l'approche psychanalytique du critique Francesco Orlando, fondamentale pour Siti, comme nous le verrons dans la prochaine sous-partie.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 16. Bien qu'il amoindrisse son niveau de figuralité, le texte réaliste n'y renonce pas complètement, car en l'absence de cohérence figurale, la littérature ne parviendrait plus à son but.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 17.

²⁴² *Ibid.*, p. 21.

la confrontation thématique entre ces deux expériences créatrices, Siti analyse la Nouvelle Avant-garde à l'aune de la poésie du début du XX^e siècle caractérisée, dit-il, par un « réalisme linguistique »²⁴³. Cette continuité règle une question linguistique au cœur de la poésie du début du siècle :

Non si tratta di aprire la struttura poetica sotto gli urti del linguaggio comune, soffrendo soggettivamente tale violenza ; si tratta di far reagire il linguaggio comune con la figuralità letteraria, liberando sensi oggettivamente repressi e riscoprendo quindi la funzionalità pratica della poesia.²⁴⁴

Après avoir écarté plusieurs domaines de la Nouvelle Avant-garde qui ne se prêtent pas à son analyse, Siti choisit cinq poèmes emblématiques de cette tendance réaliste : *I Funerali di Togliatti* de Nanni Balestrini (1963), *Metropolis* d'Antonio Porta (1971), *Possibili prefazi o riprese o conclusioni* d'Andrea Zanzotto (1968), *Purgatorio de l'Inferno* d'Edoardo Sanguineti (1964) et *Lezione di fisica e Fecaloro* d'Elio Pagliarani (1968). Bien que chaque texte conçoive de manière différente le rapport entre la figuralité, la langue commune et le contenu sémantique, Siti constate la présence d'éléments communs. Les cinq poèmes se caractérisent tout d'abord par un registre de langue peu soutenu composé de termes techniques, de néologismes et de paroles non poétiques. Au niveau rhétorique, l'emploi des figures favorise ce que Siti appelle le « moment de la distanciation » par rapport au « moment de l'identification »²⁴⁵ : leur usage est méthodique et souvent exagéré, ce qui empêche pour le lecteur toute forme d'abandon à leurs effets. Cette exagération rhétorique entraîne une focalisation sur le procédé de la figuralité plutôt que sur les correspondances internes : « il fatto che si usino delle figure è più importante di quello che si dice nelle figure »²⁴⁶. Cela expliquerait selon Siti la caractéristique la plus saillante de ces textes, à savoir l'abolition de la métaphore. À ce refus correspond, à un niveau plus général, le refus de la poésie comme lieu « fermé » et « irréel ». La rhétorique développée dans ces poèmes a pour vocation une confrontation avec la langue non poétique, sociale : « assistiamo insomma,

²⁴³ « La poesia primo-novecentesca resta comunque segnata dalla attrazione-repulsione per quel particolare extra-testo che è il linguaggio della cultura di massa ;[...] la poesia primo-novecentesca è una *poesia realista* (almeno fin che resta fedele a queste caratteristiche); e di un particolare tipo di realismo che io chiamerei *realismo linguistico* ». *Ibid.*, p. 21.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 25.

²⁴⁵ « Le figure in generale servono per attirare l'attenzione sul significante e garantirgli quella momentanea autonomia grazie alla quale esso può fare affiorare significati latenti. Le figure hanno quindi due facce : una che attira l'attenzione sulla figura stessa in quanto significante insolito, l'altra che invece tende a mettere in ombra la figura a favore del sistema, e nascondere l'artificio perché il lettore possa entrare "ingenuamente" nel mondo del gioco-significante ». *Ibid.*, p. 108.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 109.

formalmente, a un processo di *razionalizzazione*, che vuole riscoprire i limiti e i benefici della figura, insomma la *funzionalità della letteratura* »²⁴⁷. Pour Siti toutefois, le procédé de réduction de la figuralité au cœur du réalisme linguistique de la Nouvelle Avant-Garde est temporaire, en raison de sa nature expérimentale, et sera bientôt remplacé par un réalisme aussi extratextuel. Siti préfigure au cours des années le développement d'une nouvelle tendance réaliste qui, conformément à l'affirmation de la culture de masse, se confrontera avec les détenteurs du langage de production afin de garantir la portée sociale de l'écriture (ou sa « valeur d'usage », pour reprendre les mots de l'écrivain).

Même le livre *Il Neorealismo nella poesia italiana (1941-1956)* privilégie l'étude formelle des textes plutôt qu'une approche thématique. Au cœur du questionnement formel de Siti figure l'hypothèse d'une composante néoréaliste dans la poésie italienne, vérifiée à partir de l'analyse stylistique des textes écrits entre 1941 et 1956 et non pas d'une étude méthodique de chaque auteur²⁴⁸. Dans l'introduction au livre, l'auteur explicite sa conception personnelle des figures rhétoriques entendues comme « *strutture in tensione* »²⁴⁹ dont l'étude des constantes et des évolutions prouverait la présence d'une composante réaliste dans la poésie contemporaine. Pour ce faire, Siti regroupe les figures en question dans des blocs historiquement cohérents et présentant des analogies de fonctionnement. Leur comparaison révélerait la présence d'un mouvement dialectique dans les formes, partiellement homologues à l'évolution idéologique de la période historique en question. Dans le premier chapitre (*Figuralità controllata*), Siti analyse stylistiquement un premier groupe de textes, caractérisés par un rapprochement avec la langue commune. Bien que le lyrisme constitue encore la principale modalité d'expression de la poésie, bon nombre d'auteurs reproduisent des schémas de communication différents (l'emploi du discours direct, du fragment, l'insertion des formules populaires²⁵⁰) ou renforcent la voix lyrique pour

²⁴⁷ *Ibid.*, p.110.

²⁴⁸ Afin de démontrer son hypothèse, Siti pantographie la production poétique entre 1941 et 1956, se référant à un grand nombre d'auteurs, souvent très peu connus ou oubliés par la critique et par le public.

²⁴⁹ Walter Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana (1941-1956)*, cit., p. X. Les figures de rhétorique selon Siti ne sont pas à considérer dans leur dimension statique : elles font partie d'une dialectique finalisée à saisir « come i testi letterari hanno organizzato le lacune della storia che li produceva, a quali compromessi hanno dato luogo ».

²⁵⁰ Pour l'emploi du discours direct : « la moglie e la figlia del falegname/si sono ritirate dicendo:/ 'questi fanno far giorno'. » Rocco Scotellaro, *È fatto giorno*, Milan, Mondadori, 1954, p. 176 ; pour l'emploi du fragment : « sul muro dove si leggeve MORTE/A BAFFO BUCO passano una mano/di bianca » Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 251. ; pour l'insertion des formules populaires : « mia madre, lucchese,/a quella uscita ride/ed un proverbio cita:/Se di febbraio corrono i viottoli/empie di vino e olio tutti i ciottoli. » Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo*, Milan, Mondadori, 1969, p. 261.

obtenir un contraste. D'un point de vue rhétorique, les principaux phénomènes décelés (notamment l'anaphore et l'enchaînement des prépositions²⁵¹) répondent au même besoin d'ouverture sur la réalité : « [la poesia] ha bisogno di confrontarsi con la lingua comune (con 'la voce altrui'), ma lo fa con un' enfasi di tipo oratorio ('alza la voce'). Questo confronto avviene sulla base di valori (morali e politici) postulati come identici per la poesia e per la lingua comune, valori che esistono *prima al di fuori del testo* »²⁵². À travers ce que Siti appelle une « figuralité contrôlée », ces textes, en étant confrontés à d'autres langages et à d'autres valeurs, jettent un regard critique sur la poésie et sur sa tradition précédente. Au niveau métrique, ce rapprochement à la réalité se traduit par la diffusion à la fois du vers long ou du vers court et fragmenté²⁵³ : dans un cas comme dans l'autre, les poètes s'opposent à la versification traditionnelle en optant pour des constructions capables d'englober des tournures syntaxiques complexes ou d'isoler des éléments significatifs de la phrase. Siti s'intéresse ensuite aux métalogismes, c'est-à-dire aux techniques rhétoriques qui altèrent la phrase en lui faisant perdre sa signification littérale. Parallélisme, antithèse, double sens, ironie sont les figures les plus employées²⁵⁴ et présupposent toujours une référence à une hiérarchie de valeurs extratextuelles. Selon l'écrivain, « esse hanno la capacità di attivare alcune semplici e chiare distinzioni e opposizioni semantiche, come se fossero sempre latenti una ritorsione, un dibattito o almeno una attitudine critica »²⁵⁵. Le dernier élément considéré dans ce premier regroupement des poèmes est l'emploi de la métaphore : emblème de la tradition lyrique, elle est

²⁵¹ Pour l'anaphore : « Giorgio era un compagno/ Giorgio era il partito/ Giorgio era il suo cuore/ maturo come un frutto/ Giorgio era la sua voce/ inceppata e sicura. » Alfonso Gatto, *Il capo sulla neve*, Milan, Mondadori, 1950, p. 29 ; pour l'enchaînement des prépositions : « verso il capanno al terzo chilometro/dove i camionisti fermano a notte alta/per il grappino prima di stendersi/nella cabina ben chiusa/dell'autobotte tirata da parte/sul ciglio erboso ». Giorgio Piovano, *Canzone del 14 luglio*, Milan, Le Edizioni di Base, 1952, p. 33.

²⁵² *Ibid.*, p. 42.

²⁵³ Dans le cas du vers long : « ferragosto di pioggia radi gli abeti isolati tra la nebbia/un'americana mi parla della sua origine polacca è un mondo/che non sento più di mezzo c'è una vita ». Dans le cas du vers court : « Lavorano dodici ore al giorno/e in una baracca/dove manca pure /l'aria./Alla sera vorrebbero uscire/divertirsi/magari per un'ora ». *Ibid.*, p. 54-55.

²⁵⁴ Pour le parallélisme : « si sente l'asina nel sottoscala./ i suoi brividi, il suo raschiare./ In un altro sottoscala/ dorme mia madre da sessant'anni. » Rocco Scotellaro, *È fatto giorno*, cit., p. 62 ; pour l'antithèse : « Ma ricorda, la nostra umiliazione/se fu privata, te la renderemo/ con pubblica giustizia sulla piazza. » Roberto Morsucci, *Tempo nostro*, Roma, Sciascia, 1961, p. 88 ; pour le double sens : « le braccia incrociate delle macchine/utilizzare fino all'usura/ che per sempre riposano./ nel magazzino di sotto. Sotto terra. » *Ibid.*, p. 30 ; pour l'ironie : « toglì l'asciugamano dalla testa./ non mugolare il pianto del muro:/ tu non sei un lamentevole giudeo./ sei un ariano di razza pura. » *Ibid.*, p. 29.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 70.

soit réduite ou transformée en similitude²⁵⁶, soit utilisée pour créer des liens conceptuels audacieux²⁵⁷.

Dans le deuxième chapitre (*Figure di condensazione*), Siti vérifie à travers l'analyse d'une deuxième série de textes l'existence d'un autre groupe cohérent de figures en opposition au premier. Si, d'un côté, la poésie de ces années tisse un dialogue avec le monde réel à travers des choix rhétoriques d'abaissement et d'ouverture, de l'autre, des figures de condensation²⁵⁸ (souvent insérés dans les mêmes textes) favorisent l'opacité et la superposition sémantique, affectant l'interprétation. Au niveau syntaxique, par exemple, Siti remarque l'emploi dilaté des prépositions suivies d'éléments sémiotiquement inappropriés²⁵⁹. Au niveau rhétorique, il constate la présence de nombreuses syllepses, qui correspondent à l'association à un seul verbe d'éléments appartenant à deux domaines sémantiques différents²⁶⁰, ainsi que l'emploi, tout au long du texte, de la métaphore : « la metafora neorealista più diffusa procede per allargamenti successivi, non gli interessa l'audacia della singola connessione quanto l'incertezza delle connessioni possibili ; privilegia gli spostamenti minimi e finisce per catturare tutto il testo »²⁶¹.

Dans le troisième chapitre (*Spostamento e sperimentalismo*), Siti aborde une autre série de figures, lesquelles opèrent une synthèse des oppositions des deux précédents « blocchi figurali ». La plus importante correspond au déplacement²⁶² :

Si tratta di una figura complessa, che può prendere l'aspetto di una ellissi, di una sineddoche, di un eufemismo, di un'ironia, di una reticenza, o anche semplicemente di un disturbo nelle regole di attesa. Quello che importa è che tale figura sceglie una zona linguistica come zona centrale (che può appartenere al piano dell'espressione

²⁵⁶ Par exemple : « nelle tue iridi brune come l'ala dei passeri », Giovanni Giudici, *Fiori d'improvviso*, Rome, Edizioni del Canzoniere, 1953, p. 17.

²⁵⁷ Par exemple : « basta un urlo di lupo/ per far drizzare nel cielo i capelli dei monti. », Franco Mattacotta, *Fisarmonica rossa*, Rome, Darsena, 1945, p. 20. Pour un parallèle entre l'emploi de cette figure dans la poésie néoréaliste et la métaphore baroque, cf. les pages 77-80.

²⁵⁸ Siti adopte la terminologie de Todorov, qui parle de condensation (par opposition à la figuration) lorsqu'un segment linguistique « ne se limite pas à être porteur d'un sens mais en évoque plusieurs, selon telle ou telle modalité » en produisant le symbolisme linguistique. Toutefois, selon Siti, chaque figure possède à la fois une composante de figuration (lorsque des segments linguistiques se combinent « pour aboutir à une construction qui attire sur elle-même notre attention ») et une composante de condensation, l'une se référant à l'interprétation, l'autre au procédé d'intersection et de superposition des signifiés. Cf. Tzvetan Todorov, « Recherche sur le symbolisme linguistique », in *Poétique*, n° 18, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 243.

²⁵⁹ Par exemple : « Livorno di panchina bianca », Giorgio Caproni, *Il seme del piangere*, Milan, Garzanti, 1959, p. 55; ou « hanno viso di tabacco/ e ventre di marengo ». Paolo Volponi, *L'antica moneta*, Florence, Vallecchi, 1955, p. 67.

²⁶⁰ « l'aria odora di erbe e di amaro », Pietro Roversi, *Poesie per l'amatore di stampe*, Caltanissetta, Sciascia, 1954, p. 12.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 118.

²⁶² Les autres figures composant ce troisième groupe sont le « straniamento » métrique, l'emploi des citations archaïques, l'insertion de la thématique du métier de l'écrivain, la présence des métaplasmes (phoniques ou graphiques) et l'insertion diffusée du discours direct dans les poèmes.

o a quello del contenuto), e rispetto ad essa si colloca *a lato* : il movente dell'operazione è costituito da necessità di difesa o di risparmio.²⁶³

Cette figure trouve selon Siti ses origines dans le domaine de l'inconscient : la présence d'un vide indicible ou refoulé se traduit dans le texte à travers des formes de réticence, d'inauthenticité et d'allusion, ou encore par l'isolation des détails, qui perdent leur rôle d'effet de réel, par rapport au contexte²⁶⁴. L'indicibilité au cœur de la poésie s'exprime dans cette marginalisation évasive de la posture poétique, qui correspond, dans la réalité de l'époque, à une condition d'impuissance et d'isolement du poète face à la société : « la lacuna dalla quale prendono origine i fenomeni di spostamento è data dalla mancata realizzazione di un'ipotesi culturale, l'ipotesi della coincidenza tra creatori di poesia e lavoratori, intesi come i principali creatori della storia »²⁶⁵.

Ce troisième regroupement de figures réunit de manière complémentaire les deux polarités en contradiction dans les deux autres blocs figuraux : alors que l'un éliminait toute opacité afin de mieux se rapporter au contexte social et l'autre conservait une forte ambiguïté propre à la poésie, « le figure del nuovo blocco sono nello stesso tempo 'controllate' (perché si riferiscono immediatamente ad un extratesto che è quello, metapoetico, del mestiere del poeta) e 'non controllate' (perché il mestiere comporta appunto la densità e l'opacità delle figure) ». Toutefois, selon Siti, cette contradiction n'aboutit pas à une vraie solution mais plutôt à un contournement : la cause principale de l'opposition – le manque de communication entre langue poétique et langue commune (ou, au niveau idéologique, la frustration marxiste face à la victoire impossible du prolétariat sur la bourgeoisie) – est toujours bel et bien présente.

Dans *Il Realismo dell'avanguardia* et *Il Neorealismo della poesia italiana*, Siti propose une lecture de la poésie italienne contemporaine qui s'appuie sur différents outils critiques. Bien que le point fort de sa réflexion demeure l'aspect formel et rhétorique des textes, Siti associe l'analyse stylistique à une interprétation de l'extra-texte d'influence marxiste. Dans le premier livre, cette

²⁶³ *Ibid.*, p. 160.

²⁶⁴ Siti cite, entre autres, Montale et Fortini comme deux exemples où la figure du déplacement prend des formes différentes, voire opposées : pour Montale, la thématique du vide au centre de sa poésie se traduit par l'emploi de structures syntaxiques suspendues ou l'utilisation de listes ouvertes (notamment dans le recueil *Ossi di Seppia*). Fortini, ayant une perception du vide ni pessimiste ni névrotique, garde dans son écriture un style sublime : « la consapevolezza non nevrotica della distanza rende possibile il classicismo e la permanenza dello stile sublime. Di fronte a uno spostamento inteso come scelta di marginalità, fuga dal centro, fin dagli inizi la poesia fortiniana propone un percorso, sia pure millimetrico, verso il centro ». *Ibid.*, p. 178.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 192.

composante est plus évidente même d'un point de vue terminologique – notamment dans la vision antirépressive de la poésie, tout comme dans la conception du réalisme en tant que conscience critique de la littérature et moyen de rapprochement entre le poète et la société. Dans le deuxième ouvrage, elle concerne principalement la structure du discours. Comme il le déclare dans le chapitre *Scarsi riferimenti teorici* à la fin du livre, le modèle marxiste se manifeste dans la structure dialectique au fondement de son étude stylistique²⁶⁶, qui insère toute résolution conflictuelle (synthèse) dans une opposition plus vaste. Un autre héritage marxiste, enfin, correspond à l'idée d'irréversibilité de toute mutation historique et littéraire : tout comme l'histoire, caractérisée par une évolution synthétique et progressive, ne revient jamais à son point de départ, la littérature, influencée par la mutation historique, refuse la récupération de modèles anciens en renouvelant ses formes et ses figures (ou en en réhabilitant des images précédentes mais avec d'autres significations) en fonction du changement contextuel.

Pendant les années 1970 la lecture des textes marxistes (Lukács, Adorno, Marcuse, Goldman, Benjamin, etc.) et l'échange avec des personnalités engagées au niveau politique, social et intellectuel (Fortini, Pasolini, Ferroni, Berardinelli) influence l'approche critique de Siti. Il développe une « stylistique sociologique »²⁶⁷ fondée sur l'idée qu'il existe un lien étroit entre texte et société : l'étude de la diffusion de certaines formes linguistiques et de certaines figures rhétoriques dans un moment historique précis, permet au critique de comprendre et de saisir des aspects sociologiques et historiques liés à cette même période²⁶⁸. Pour aboutir à cette conception critique la confrontation et l'échange avec Fortini sera fondamentale, non seulement d'un point de

²⁶⁶ « il concetto di soluzione della contraddizione come ristrutturazione di campo [implica che] in una gerarchia per cui il fattore esterno che fa precipitare una contraddizione è a sua volta interno ad una contraddizione più vasta, rispetto alla quale i due elementi inizialmente contraddittori si trovano dalla stessa parte. Il che qualifica come elusiva, e non risolvibile, la semplice cessazione di conflittualità dovuta allo spostarsi materiale dell'attenzione su altri elementi ». *Ibid.*, p. 260.

²⁶⁷ Siti utilise cette expression, dans une lettre des années 1980 envoyée à Franco Fortini pour définir sa propre conception de la critique littéraire ainsi que le rôle de la forme dans sa propre existence : « il difetto che tu rilevavi deriva dal fatto che nella mia *vita* la forma è venuta prima del contenuto. O meglio: i contenuti si presentavano sotto forme troppo spaventose, e mi trovavo schiacciato contro i limiti prima di avere abbastanza materiale di esperienza da mettere in gioco. Per troppo tempo ho affidato la mia salvezza alla rapidità dei mutamenti formali, perfetto corrispettivo di una sostanziale monotonia traumatica. Preso in questa religione superstiziosa, non nego che per me l'analisi della poesia sia (stata) anche un esorcismo. Per questo chiamo col nome di poesia anche altro. Come liberarsi? Sto leggendo filosofi e moralisti, e cerco di modificare la mia vita là dove esigevo una ipertrofia del ragionamento astratto e della rivoluzione formale. [...] Il rischio ora è che la conquista di un maggiore "contenutismo" mi faccia dimenticare la politica. Per questo insisto con la mia "stilistica sociologica", grato a chi mi fa fare dei passi avanti ». Lettre de Walter Siti à Franco Fortini, 1980, Archivio Franco Fortini de l'Université de Sienne.

²⁶⁸ Cette pensée se fonde sur l'idée marxienne de la présence d'un lien étroit entre la structure économique et les superstructures dont la littérature fait partie.

vue littéraire²⁶⁹, mais aussi d'un point de vue idéologique. Si Siti partage avec l'intellectuel florentin l'idée que l'écriture poétique et la critique littéraire sont deux éléments fondamentaux pour la compréhension du monde, il peut seulement admirer l'idée de Fortini d'une poésie perçue comme praxis et action révolutionnaire au sein de la réalité. Ayant adhéré au marxisme lorsqu'il était déjà dans sa phase de crise, Siti (et sa génération) n'arrive plus à croire au marxisme radical des années 1950 et 1960, car fondé sur des idées (comme celle de révolution prolétaire) utopiques et impraticables à son époque ; en même temps, il se sent égaré face à une société en transformation (la société de masse s'affirme rapidement) sur laquelle il s'interroge :

È in atto il più spaventoso genocidio della storia, decine di milioni di individui sulla terra muoiono di fame e di stenti o vivono una vita al di sotto di ogni umana dignità – un evento storico rispetto al quale l'olocausto ebraico è quasi un'opera di bene, con la differenza che questa volta le SS (o almeno i contadini polacchi che vedono uscire il fumo e tranquillamente inzuppano il pane nelle scodelle) siamo noi. È questo senso di colpa rimosso che ci rende tutti così incapaci di reagire?

Se nel mondo si affermasse un poco di giustizia, la nostra vita di occidentali benestanti dovrebbe per forza peggiorare, è questo che ci ferma?

[...] La soluzione purtroppo mi è chiara, la risposta non è dubbia se diventa metafisica: "La legge della storia è così, e infatti odio la storia; fin che dura il mondo hanno ragione, quando il mondo finirà avranno torto, e per sempre; non voglio arricchire e basta perché voglio essere leggero quando entrerà nel non-essere". Ma ho passato la vita a vergognarmi di questi pensieri che mi venivano spontanei, a considerarli il frutto delle mie deformità psicologiche, non ditemi che adesso sono quelli buoni.²⁷⁰

Cette sensation d'inadéquation du marxisme face à la réalité contemporaine influence à la fois son activité critique, où cette approche se dilue dans la stylistique et la psychanalyse, et sa production poétique, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

c) « Bi-logique et formation de compromis »²⁷¹

Un deuxième élément fondamental pour la compréhension de la pensée critique de Siti est son rapport avec la psychanalyse. Citée directement ou décelable de manière latente et structurelle, l'approche psychanalytique constitue l'un des prismes interprétatifs de ses essais des années 1970

²⁶⁹ Siti connaît et étudie la poésie de Franco Fortini, en l'insérant aussi dans son étude sur la poésie néoréaliste italienne (1980). Toujours dans leur correspondance Fortini confirme la validité de l'interprétation que le jeune critique a fait de sa poésie : « ho riletto ora il tuo contributo per F.F. [...] ed ho capito quanto fossi fazioso partendo dalle ultime righe invece che dalle prime. Mi pare che tu abbia straordinariamente bene capito il senso del 'tarlo' e del 'legno morto' . », Lettre de Franco Fortini à Walter Siti, 20 novembre 1980, Archivio Franco Fortini de l'Université de Sienne.

²⁷⁰ Lettre de Walter Siti à Franco Fortini, 1990, Archivio Franco Fortini de l'Université de Sienne.

²⁷¹ Ces deux termes relèvent de deux concepts créés par Ignatio Matte Blanco et Francesco Orlando, que nous allons mieux expliquer dans ce paragraphe.

et 1980. La spécificité du point de vue de Siti face à toute autre orientation psychanalytique – axée plus sur l’analyse textuelle que sur l’approche biographique et psychologique – est influencée par la réflexion de deux figures actives à l’époque de sa formation : Ignacio Matte Blanco, psychanalyste chilien, et Francesco Orlando, théoricien de la littérature et professeur à l’Université de Pise à la fin des années 1960. Les théories de ces deux intellectuels, rapprochant d’un point de vue formel le domaine littéraire et l’univers de l’inconscient, suscitent l’intérêt de Siti, déjà sensible à la psychanalyse.

Exposée dans *The Unconscious as Infinite Sets*²⁷², son ouvrage principal, la proposition théorique de Matte Blanco révèle une interprétation innovante de l’inconscient. À partir de la définition donnée par Freud de l’inconscient comme « royaume de l’illogique »²⁷³, c’est-à-dire comme un univers régi par des lois différentes de celles de la rationalité, Matte Blanco laisse de côté les questions relatives à la dialectique conscient/inconscient pour proposer un discours fondé sur la logique. Selon le psychanalyste chilien, tout comme la conscience obéit à une logique aristotélicienne reposant sur le principe de non-contradiction, l’inconscient possède sa propre logique, définie comme antilogique :

Freud’s fundamental discovery is not that of the unconscious, not even in the dynamic sense (however important this may be) but that of a world – which he unfortunately called the unconscious – ruled by entirely different laws from those governing conscious thinking. [...] He was the first to make the fundamental discovery of this strange ‘Realm of the Illogical’, submitted, in spite of it being illogical, to precise laws which he found, in an extraordinary stroke of genius.²⁷⁴

À partir de l’observation des patients schizophrènes, Matte Blanco identifie deux principes généraux de fonctionnement de l’inconscient : le principe de généralisation et le principe de symétrie. Le premier permet à l’inconscient de considérer un élément individuel comme faisant partie d’une classe plus vaste contenant d’autres éléments (qui fait à son tour partie d’une classe

²⁷² Ignacio Matte Blanco, *The Unconscious as Infinite Sets – an essay in Bi-logic*, cit. Matte Blanco (1908-1995) est un psychanalyste chilien. Après avoir étudié la médecine au Chili, il poursuit sa spécialisation à Londres, où il découvre les théories psychanalytiques de Mélanie Klein, qui le pousse à entreprendre la carrière d’analyste. Une fois ses études terminées, il exerce sa profession aux États-Unis et en Italie. Pendant sa carrière, la diffusion et le succès de ses théories demeureront faibles. Outre son ouvrage principal, *The Unconscious as infinite sets*, Matte Blanco a écrit notamment *Thinking, Feeling, and Being: Clinical Reflections On the Fundamental Antinomy of Human Beings and World*, cit.; Id., *Estetica ed infinito*, cit.

²⁷³ Sigmund Freud, *Compendio di Psicoanalisi*, in *Opere complete*, vol. XI, Turin, Boringhieri, 1979, p. 595.

²⁷⁴ Ignacio Matte Blanco, *The Unconscious as Infinite Sets – an essay in Bi-logic*, cit., p. 93-94. Tout en reprenant des éléments potentiellement présents dans la réflexion de Freud, Matte Blanco estime que le père de la psychanalyse n’aurait pas dû focaliser son attention seulement sur une partie de l’inconscient, le refoulé, c’est-à-dire une formation de réaction, le résidu d’un univers enseveli par une action répressive.

plus vaste encore)²⁷⁵. Le deuxième entraîne la perception de l'inverse de toute relation comme la relation même : « in other words, it treats asymmetrical relations as if they were symmetrical »²⁷⁶. Par exemple, la relation asymétrique père-fils – si A est père de B, alors B est fils de A – sera perçue dans l'inconscient comme symétrique : si A est père de B, B est père de A. La conséquence de l'application de ce principe de symétrie est, d'une part, l'impossibilité de toute succession (il n'existe plus d'avant et d'après) et, de l'autre, l'identification entre la partie et le tout : par exemple, le bras fait partie du corps tout comme le corps fait partie du bras. Le procédé de généralisation et d'élargissement causé par l'action dans l'inconscient de ces deux lois entraîne selon Matte Blanco la transformation de chaque catégorie dans un ensemble infini²⁷⁷, ce qui explique le titre de son ouvrage. Une fois ces principes établis, le psychanalyste chilien reprend les caractéristiques principales de l'inconscient énoncées par Freud²⁷⁸ (c'est-à-dire l'absence du principe de non-contradiction ; la non-spatialité ; l'atemporalité ; le déplacement et la condensation ; le remplacement de la réalité externe par la réalité psychique) en explicitant leur lien de dépendance avec les deux lois fondamentales de la logique inconsciente. Celle-ci, de manière opposée à la logique asymétrique et dissociative de la conscience (également appelée « logique bivalente »), tend à l'élimination des différences et à l'unification, aboutissant à ce que Matte Blanco nomme « mode symétrique de l'être »²⁷⁹. Le psychisme humain se compose ainsi de deux systèmes logiques antinomiques qui cohabitent malgré leur inconciliabilité et s'influencent mutuellement dans une logique double (ou bi-logique, selon le terme créé par Matte Blanco). Si la description du mode asymétrique à travers le langage ne pose aucun problème, celle du mode symétrique se révèle *stricto sensu* impossible, puisqu'aucun outil de la pensée rationnelle ne peut la saisir. La comparaison négative constitue la seule manière de décrire l'inconscient, en affirmant qu'il viole

²⁷⁵ Cf. *Ibid.*, p. 38. Par exemple : « John is an element of the class of men, Teresa of the class of women. The class of men (males) is a subclass of the class of rational animals, and the class of women is another subclass of the same class. The class of rational animal is a subclass of animals, and this is itself a subclass of living beings ».

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ Pour justifier cette affirmation, Matte Blanco fait appel au raisonnement mathématique qui relie le principe de symétrie à la théorie mathématique sur les ensembles infinis. En effet, selon les mathématiciens Cantor et Dedekind, cités par le psychanalyste, pour qu'un ensemble mathématique obéisse au principe de symétrie, il doit être infini : « ils ont montré qu'il en va ainsi : lorsqu'un ensemble et son sous-ensemble peuvent être mis en correspondance biunivoque (ex : à chaque n correspond un $2n$ et réciproquement), alors l'ensemble considéré est infini. Comme ici la partie et le tout sont équivalents, de proche en proche, tout nombre particulier sera équivalent à tout l'ensemble infini des nombres. Au total, le principe de symétrie règne dans les ensembles infinis ». Richard Carvahlo, *Matte Blanco, Une Autre Pensée Psychanalytique : L'inconscient A-logique*, Paris, Harmattan, 2009, p. 24.

²⁷⁸ Cf. Sigmund Freud, « L'inconscient » (1915), trad. française par J. Laplanche, J.B. Pontalis, in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, p. 65-121.

²⁷⁹ Ignatio Matte Blanco, *The Unconscious as Infinite Sets – an essay in Bi-logic*, cit., p. 61.

les règles du mode asymétrique. Matte Blanco emploie le terme « logique anaclitique » pour définir la tentative de la rationalité d'appréhender au mieux – bien que jamais complètement – la logique symétrique : « the 'logic of symmetry' is, therefore, a hybrid which expresses a new thing : logic-anti-logic or anaclitic logic. It is the translation – or the expression – in logical terms, of a psychological being which is outside of logic »²⁸⁰.

Ce déplacement au niveau logique et mathématique de la réflexion freudienne sur l'inconscient ouvre la voie à une connaissance non rationnelle de l'être humain et élargit les perspectives du discours psychanalytique, qui croise aussi d'autres disciplines :

Il percorso teorico di Matte Blanco si colloca all'interno di quell'approccio metodologico che evidenzia, attraverso la portata epistemologica della psicanalisi, i limiti e, allo stesso tempo, le possibilità del pensiero e del linguaggio. [...] il suo particolare approccio *traduce* (nel senso proprio di condurre attraverso) il discorso psicoanalitico nei termini propri della teoria logica, producendo inevitabilmente in entrambi i discorsi, un di più di senso, un'apertura semantica che è, da un punto di vista filosofico, l'aspetto più importante del suo pensiero. [...] Matte Blanco mette in atto una nuova pratica concettuale che necessariamente modifica il suo oggetto (il concetto di inconscio) e permette di ampliare le prospettive di indagine ; il sistema inconscio (o modo di essere simmetrico) diventa a pieno titolo una delle modalità con cui l'uomo si rapporta al mondo, più propriamente il modo di rapportarsi e di rappresentarsi l'*impensabile*, l'irrazionale, ciò che non rientra e non può rientrare nel gioco e nella meccanica dell'analisi, almeno nella forma che riconosce la priorità ad un unico Logos.²⁸¹

Dans cette perspective bi-logique donc, si le côté asymétrique est constitué de la pensée rationnelle, comment le côté symétrique se manifeste-t-il dans la vie humaine et dans quel domaine ? Dans *The Unconscious as Infinite Sets* et dans le texte *Riflessioni sulla creazione artistica*²⁸², Matte Blanco affirme que l'émotion et les sentiments sont la manifestation la plus évidente de la présence du mode symétrique chez l'être humain. Le domaine artistique, où la composante émotive se mélange à une stratification de significations, devient alors un terrain d'analyse fondamentale pour saisir le mécanisme bi-logique. En effet, toute création artistique aboutit à une forme de signification impossible à atteindre à travers le discours scientifique et rationnel : « Un tratto costitutivo della creazione artistica e del suo prodotto, l'opera d'arte, è di dire molto più di quanto dica esplicitamente. In altre parole, ogni opera d'arte ha attorno a sé un alone di significati apparentemente non visibili ma tuttavia presenti e costitutivi della natura dell'arte »²⁸³. L'expression artistique dépasse l'univers rationnel en tissant un lien direct avec la

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 313.

²⁸¹ Daniele Dottorini, « L'estetica degli insiemi infiniti », in Ignacio Matte Blanco, *Estetica e Infinito*, cit., p. 155-157-158.

²⁸² Ignacio Matte Blanco, « Riflessioni sulla creazione artistica », in *ibid.*, p. 41-73.

²⁸³ *Ibid.*, p. 53.

dimension émotive de l'homme : pendant la lecture d'un roman ou l'observation d'une peinture, la logique symétrique laisse la place à une expérience sensorielle totalisante. À travers l'analyse de deux poèmes (l'un de Valéry et l'autre de Neruda), Matte Blanco définit l'expérience esthétique comme une expérience intégrale capable d'unifier, fût-ce pour quelques instants, les deux « modes d'être » de l'homme, à savoir penser et sentir : « [Il testo apre] territori dove la logica del pensiero non esiste più, dove gli opposti si confondono. Detto in modo più generale, dove le incompatibilità diventano delle compatibilità »²⁸⁴. Si le texte littéraire est un lieu de condensation et de manifestation de la bi-logique, l'étude de son fonctionnement et de ses mécanismes rhétoriques pourrait révéler des pistes précieuses permettant d'identifier d'autres éléments du mode symétrique.

Si on l'applique au domaine littéraire, la réflexion de Matte Blanco présente de nombreux points en commun avec celle du critique italien Francesco Orlando²⁸⁵, dont la théorie littéraire puise son inspiration dans la réflexion psychanalytique. Même avant la lecture du livre de Matte Blanco en 1976, Orlando développe une réflexion sur l'inconscient très proche de celle du psychanalyste chilien²⁸⁶. Comme Matte Blanco, il accorde en effet plus d'importance aux mécanismes formels de fonctionnement de l'inconscient qu'au contenu. Son approche critique a été définie comme « freudienne non psychanalytique »²⁸⁷ en raison de sa méfiance à l'égard de toute interprétation littéraire faisant de la psychanalyse un instrument de biographisme ou de psychologisme. Le refus

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 61.

²⁸⁵ Francesco Orlando (1934-2010) était un critique littéraire palermitain et professeur universitaire. Pendant les années 1950, il a été élève de l'écrivain Giuseppe Tomasi di Lampedusa, qui donnait des cours de littérature anglaise et française à des étudiants privilégiés. En fréquentant sa maison, il se familiarise avec la psychanalyse (la femme de Tomasi di Lampedusa était une psychanalyste élève de Freud), domaine fondamental pour sa future méthode critique. Il poursuit ses études à Pise, où il commence son activité d'enseignant de littérature française et développe sa théorie. Orlando a également enseigné à Naples et à Venise. Parmi ses ouvrages figurent *Lettura freudiana della Phèdre*, Turin, Einaudi, 1971 ; *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit. ; *Lettura freudiana del Misanthrope e due scritti teorici*, Turin, Einaudi, 1979 ; *Illuminismo e retorica freudiana*, cit. ; *Le costanti e le varianti: studi di letteratura francese e di teatro musicale*, cit. ; *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robbaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Turin, Einaudi, 1993 ; *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in Franco Moretti (éd.), *Il romanzo*, vol. I, Turin, Einaudi, 2001, pp. 195-226.

²⁸⁶ Orlando lit le livre *The Unconscious as Infinite Sets* en 1976, lorsqu'il a déjà publié deux ouvrages influencés par Freud (*Lettura freudiana della Phèdre* en 1971 et *Per una teoria freudiana della letteratura* en 1973), dans lesquels il explicite sa théorie de la littérature. La lecture de Matte Blanco est à la fois une épiphanie et la confirmation du fondement scientifique de ses intuitions sur le lien entre inconscient et texte littéraire. Comme indiqué dans *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* (1982), premier livre dans lequel il cite le psychanalyste chilien : « Matte Blanco viene piuttosto a confermare quanto un lettore profano di Freud può aver sospettato da sempre : che le forme tipiche del discorso dell'inconscio hanno portata ancora più universale, più onnipresente dei suoi contenuti tipici ». Francesco Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, cit., p. 7.

²⁸⁷ Thomas Aron, « Présentation de Francesco Orlando, ou une approche freudienne non psychanalytique de la littérature », in *Semen I. Lecture et lecteur*, in *Annales littéraires de l'Université Besançon*, n° 278, 1983, p. 39-63.

de réduire le texte littéraire à un échantillon des symptômes pour la compréhension d'une psychologie individuelle résulte du lien entre cette approche et d'autres perspectives critiques (structuralisme et marxisme).

Élaborée lors de la lecture de *Phèdre* de Racine et ensuite approfondie tout au long de sa production critique, la théorie d'Orlando se fonde sur l'idée que le texte littéraire est le lieu du retour du refoulé, apprivoisé et rendu inoffensif par une sublimation et une mise en fiction²⁸⁸. Cette manifestation de l'inconscient n'apparaît pas seulement au niveau des contenus, mais aussi et surtout au niveau formel : « ritorno del represso come presenza di qualità formali assimilabili a quelle proprie del linguaggio dell'inconscio secondo la descrizione di Freud »²⁸⁹. La notion de « formation de compromis », véritable pilier de la pensée orlandienne, est fondamentale pour la compréhension et l'interprétation du texte littéraire. La notion de « compromis » a été mise en avant par Freud pour indiquer la modalité de manifestation des contenus de l'inconscient dans la conscience. Dans l'émergence du refoulé, certains contenus font l'objet d'une censure rationnelle, par le biais d'un mélange avec le matériel conscient et d'une production de formations de compromis²⁹⁰. Orlando reprend ce concept en le rapportant à la littérature. Le texte littéraire, en effet, serait l'espace formel où deux instances opposées cohabitent et se mélangent sans s'anéantir (d'une part, le refoulé, de l'autre, l'instance répressive) : « definiamo formazione di compromesso una manifestazione semiotica – linguistica in senso lato – che fa posto da sola, simultaneamente, a due forze psichiche in contrasto diventate significati in contrasto »²⁹¹. Espace de liberté et de démocratie, le discours littéraire vise selon Orlando à exposer cette contradiction irrésolue en accordant la parole à des instances refusées : « la letteratura ha in permanenza il valore di un negativo fotografico della positività delle culture da cui emana; e come archivio storico non ha uguali nella somma di tutti gli altri documenti, più casuali e meno organici, che possono lasciare di

²⁸⁸ Cf. Francesco Orlando, « Lettura freudiana della *Phèdre* » (1971), in *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Turin, Einaudi, 1990, p. 28. Lorsqu'il parle de l'inconscient humain, Orlando spécifie la définition de Freud : si le père de la psychanalyse utilise l'expression « ritorno del rimosso » pour définir les manifestations de l'inconscient dans la conscience, Orlando préfère parler de « ritorno del represso ». Il sort de la dimension individuelle et sexuelle liée au concept de *rimozione* et prend en compte des contenus collectifs d'origine logique et sociale. Avec le terme 'refoulé', dorénavant, nous nous référons à cette deuxième acception. Cf. Valentino Baldi, *Il Sole e la morte*, Macerata, Quodlibet, 2015, p. 210.

²⁸⁹ Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., p. 27.

²⁹⁰ Selon Freud, les formations principales de compromis où deux instances opposées se fondent entre elles sont les rêves, les lapsus, les symptômes de la névrose. Cf. Sigmund Freud, *Introduzione alla psicanalisi*, in *Opere. 1915-1917*, Turin, Boringhieri, 1998.

²⁹¹ Francesco Orlando, *Repertorio di modelli freudiani praticabili*, in *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., p. 211.

sé ribellioni, infrazioni e frustrazioni »²⁹². Selon Stefano Brugnolo, l'association entre littérature et des termes tels que « répression » ou « refoulé » dans la réflexion d'Orlando n'ont aucun présupposé idéologique, mais reposent sur le postulat anthropologique que Freud avait appelé « le malaise dans la civilisation »²⁹³. Selon ce principe, l'homme, poussé par des désirs et non seulement par des besoins à la différence des autres animaux, ne parvient jamais à la satisfaction complète. Ses élans restent souvent inaboutis sans disparaître pour autant, la littérature constituant dans ce contexte un espace où ils se manifestent : « La letteratura dunque non ci parla della *realtà com'è*, ma delle tensioni, dei contrasti tra i desideri degli uomini e il 'mondo' in cui si trovano a vivere »²⁹⁴. Cette conception de la littérature entraîne d'un point de vue opérationnel et critique la création dans l'œuvre littéraire d'un réseau de constantes et de variantes qui se combinent de manière antithétique. Bien que la réflexion freudienne soit la source principale de la proposition critique d'Orlando, il ne faut pas ignorer deux autres héritages, fondamentaux pour comprendre le rapport inconscient-littérature et la prédilection du critique pour une approche rhétorique et formelle du texte. Le premier est celui de Lacan, les premiers ouvrages d'Orlando (*Lettura freudiana della Phèdre* et *Per una teoria freudiana della letteratura*) renvoyant en particulier à la réflexion du psychanalyste français sur la ressemblance entre le langage et l'inconscient²⁹⁵. Orlando souligne en effet le lien entre poésie et inconscient, car tous deux prêtent une plus grande attention au signifiant qu'au signifié. L'intuition lacanienne concernant une analogie entre la rhétorique classique et la rhétorique freudienne débouche sur la conviction que la stratification symbolique du discours littéraire réside dans la superposition de ces deux rhétoriques. Depuis son travail sur Racine, Orlando considère l'analyse des figures rhétoriques comme fondamentale pour comprendre la spécificité du texte littéraire, car elles ne sont pas de simples ornements mais des

²⁹² Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 8.

²⁹³ Cf. Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1989.

²⁹⁴ Stefano Brugnolo, « Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando », in *Between*, III.5 (2013), <http://ojs.unica.it/index.php/between/index>, p. 2.

²⁹⁵ En 1957, Lacan développe une théorie sur la ressemblance entre inconscient et langage, tissant un parallèle entre les procédés oniriques de condensation et de déplacement et les figures rhétoriques de la métaphore et de la métonymie. À partir de l'étude freudienne sur les mécanismes d'élaboration onirique, Lacan conçoit, le premier, l'inconscient comme un langage structuré pourvu d'une rhétorique régie par les axes syntagmatique et paradigmatique. Pour Lacan, « tutte le manifestazioni dell'inconscio, dal lapsus al motto di spirito, diventano significanti inscritti nella catena di un discorso che raddoppia quello del linguaggio verbale umano. In questo modo il discorso di ogni soggetto si fa duplice e assieme unico, inconscio e verbale : il suo campo è quello della catena del significante ». Valentino Baldi, *Il sole e la morte*, cit., p. 38.

instruments d'action directe tant sur la forme que sur le contenu²⁹⁶. La composante psychanalytique s'articule à la linguistique, deuxième source de la réflexion d'Orlando. La lecture de Jakobson, de De Saussure et surtout de Hjelmslev enrichit sa pensée contrastive (Orlando transforme en forme et contenu les idées saussuriennes de signifiant et signifié) où l'analyse procède par confrontation de concepts opposés ou par classification combinatoire²⁹⁷.

La confluence de structuralisme, freudisme et lacanisme se manifeste pendant la première partie de la production d'Orlando, appelée « le cycle freudien ». Ce cycle comprend quatre ouvrages (*Lettura freudiana della Phèdre* (1971), *Per una teoria freudiana della letteratura* (1973), *Lettura freudiana del Misanthrope e due scritti teorici* (1979) et *Illuminismo e retorica freudiana* (1982), dans lesquels le critique alterne entre *close reading* de textes et réflexions sur des concepts freudiens nécessaires à la formulation de sa théorie sur la formation de compromis. Si, pour l'interprétation de *Phèdre*, il emprunte à Freud le concept de négation²⁹⁸ pour justifier le double rapport qui s'instaure entre des contenus moralement condamnés et l'identification émotive du lecteur avec la protagoniste – actrice de ces mêmes contenus –, l'ouvrage freudien qui marque le plus la production d'Orlando est celui sur le mot d'esprit (*Witz*). Puisque le mot d'esprit est le seul à utiliser le langage de la communication et à avoir un destinataire externe à lui-même, il est parmi toutes les formations de compromis le plus proche du fonctionnement littéraire. Dans le *Witz*, le langage rationnel se mélange à la langue de l'inconscient pour aboutir à des expressions figées où le plaisir libératoire dépend de la forme, tout comme « la letterarietà è sempre connessa alla figuralità »²⁹⁹. La question centrale de *Per una teoria freudiana della letteratura* est la possibilité de tisser un parallèle entre mot d'esprit et littérature en raison d'une conception et d'un emploi communs de la figuralité : « Nella letteratura in generale, come Freud ha ben visto per il motto di

²⁹⁶ L'analyse d'Orlando fait référence à la classification systématisée des tropes proposée dans le volume *Rhétorique Générale* du Groupe μ , reprise ensuite par Walter Siti.

²⁹⁷ Orlando approfondit la distinction linguistique entre forme et contenu, en la croisant avec les concepts de « matière », « substance » et « forme », élaborés par Hjelmslev. Il en résulte six différentes combinaisons (« materia dell'espressione », « materia del contenuto », « sostanza dell'espressione », « sostanza del contenuto », « forma dell'espressione », « forma del contenuto ») à travers lesquelles il aborde le texte littéraire. Cette tendance classificatoire a été jugée par ses lecteurs comme trop étanche et elle a été l'une des causes principales du manque de succès de ses théories. Cf. Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., p. 36-55.

²⁹⁸ Dans un article publié en 1925, Freud définit la négation comme une formation de compromis où le contenu refoulé fait son apparition dans la conscience sous forme négative. Chaque négation, en effet, tout en annulant dans la communication la chose niée (avec le préfixe NON), en réaffirme en réalité l'importance. Cf. Sigmund Freud, « La Négation » [1925] traduit de l'allemand par Henri Hoesli, in *Revue Française de Psychanalyse*, Septième année, T. VII, n° 2, Éd. Denoël et Steele, 1934, p. 176.

²⁹⁹ Stefano Brugnolo, « Il libro sul motto di spirito di Freud e la sua relazione con la letteratura », in Barrotta, Pierluigi, Lepschy, Laura, Bond, Emma, (éds), *Freud and the Italian Culture*, Berne, Peter Lang, 2009, p. 128.

spirito, il tasso di figuralità non può salire al di sopra di un certo tetto, perché la funzione della figuralità è piuttosto di esprimere, sia pur nascondendo »³⁰⁰.

Avec l'ouvrage *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* (1993), Orlando renouvelle sa perspective analytique en s'ouvrant à la critique thématique³⁰¹. Bien que la formation de compromis et le retour du refoulé restent deux catégories actives dans sa réflexion, ils sortent de la perspective psychanalytique pour viser une application historique³⁰². Dans son analyse comparée de la littérature occidentale, au binôme conscient/inconscient se substitue le binôme fonctionnel/non fonctionnel. Le constat de départ d'*Oggetti desueti* est en effet la présence d'une énorme quantité d'objets inutiles et désuets dans la littérature, notamment à partir de la Révolution industrielle. Selon Orlando, puisque la réalité est régie par les lois capitalistes de production et que tous les objets doivent répondre à l'impératif d'utilité et de fonctionnalité, la littérature – lieu de retour du refoulé –, répond à cette forme répressive à travers une action contraire, en affirmant le paradoxe d'une fonctionnalité anti-fonctionnelle : « rovine, cadaveri o castelli abbandonati devono la propria importanza proprio ad una costituzione non-funzionale : la formazione di compromesso consente ad Orlando di mettere in evidenza come dentro l'anti-funzionalità si nasconda sempre una funzionalità riacquisita per mezzo della letteratura »³⁰³. Dans cet ouvrage encore plus que dans les autres, Orlando démontre le pouvoir antirépressif de la littérature tout en gardant une perspective historique et en lien avec la réalité.

L'apport critique de Francesco Orlando a été important notamment pour son usage formel et structurel de la psychanalyse qui ne tombe pas dans le psychologisme ni dans le biographisme. Sa réflexion et son approche critique ont été fondamentales pour Walter Siti³⁰⁴ qui, au cours de sa

³⁰⁰ Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., p. 60. Le critique approfondit son discours sur la figuralité dans l'ouvrage *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, où il réfléchit au rôle subversif de la métaphore et de l'ironie à l'époque baroque et au temps des Lumières.

³⁰¹ La lecture de *Mimesis* d'Erich Auerbach a été importante dans le passage du cycle freudien à la nouvelle production d'Orlando. Selon Guido Mazzoni, les trois éléments hérités du critique allemand sont la capacité de traiter la littérature européenne comme unité, la méthode de l'échantillonnage (déjà présente dans le cycle freudien mais systématisée dans cet ouvrage) et enfin un exemple intelligent d'histoire littéraire. Cf. Guido Mazzoni, « Tra Freud, Auerbach e lo strutturalismo. Una genealogia degli « oggetti desueti », in Paolo Amalfitano, Antonio Gargano (éds.), *Sei lezioni per Francesco Orlando*, Pise, Pacini Editore, 2014, p.135-144.

³⁰² De nombreux critiques ont souligné l'influence du marxisme dans cette période de la production orlandienne. Cf. Paolo Amalfitano, « Il valore del disvalore : le cose inutili nelle metamorfosi del tempo », in Amalfitano, Gargano (éds.), *Sei lezioni per Francesco Orlando*, cit., p. 125-133.

³⁰³ Valentino Baldi, *Il sole e la morte*, cit., p. 117.

³⁰⁴ Francesco Orlando apparaît également dans deux romans de Siti : *Scuola di Nudo*, comme personnage secondaire, et *Il Contagio*, comme destinataire d'une lettre écrite par le protagoniste.

formation universitaire à Pise, a suivi les cours de littérature française du professeur, fasciné par sa perspective herméneutique où le structuralisme rencontre la psychanalyse. Partageant l'approche de Orlando, Siti devient rapidement un de ses élèves et approfondit ses théories. De nombreux essais de Siti écrits pendant les années 1970 et 1980 s'inspirent des théories du critique sicilien, comme par exemple « Una lettura molieresca : 'La scuola di mogli' (con alcune riflessioni sul comico) », publié en 1972 dans la revue *Nuovi Argomenti*³⁰⁵. Dans cet article, Siti applique à la lettre la théorie d'Orlando sur la formation de compromis en se référant à la comédie de Molière *L'École des femmes* (1663). Dès le début de son analyse, lorsqu'il explique sa méthode de travail, à savoir le repérage dans la pièce d'une série d'oppositions formelles, réorganisées et réinterprétées selon le schéma psychanalytique, Siti partage la théorie d'Orlando, qui venait de publier son ouvrage sur *Phèdre*. Prenant ce texte comme modèle, Siti applique à un ouvrage comique ce qu'Orlando avait appliqué à une tragédie. L'hypothèse du raisonnement est la similitude entre la rhétorique classique et les formations de compromis découvertes par la psychanalyse (rêves, lapsus et mot d'esprit), similitude qui conçoit le texte littéraire comme lieu du retour (formel) du refoulé. Si Orlando avait utilisé le concept de négation freudienne pour expliciter le double discours entre logique consciente et inconsciente dans la tragédie, Siti démontre que dans un texte comique cette compénétration est véhiculée par le rire. Comme la négation, le rire serait une formation de compromis à même de faire resurgir des contenus refoulés :

Quando ridiamo di un desiderio, mettiamo in opera un meccanismo di spostamento per cui noi non siamo quel desiderio, noi siamo un altro. Il riso nasce appunto da un confronto tra i due desideri. Quindi è ovvio che il contenuto di cui ridiamo deve essere presente in qualche modo alla coscienza, che pure gode del trionfo su di esso ; ci troviamo di fronte, direi, a uno di quei caratteristici compromessi che la psicanalisi conosce bene tutte le volte che si tratta di coscienza e di represso.³⁰⁶

Comme Orlando avait décelé dans la tragédie un système structuré de négations, Siti trouve dans la comédie une structure fondée sur le dédoublement, mécanisme déclencheur du rire : à la forme unipolaire du désir tragique se substitue celle bipolaire qui produit ce que Siti appelle la « double identification » : « mentre ci identifichiamo emotivamente con il desiderio represso ci dobbiamo identificare *anche* con il trionfo su di esso »³⁰⁷. L'analyse de la pièce de Molière selon

³⁰⁵ Walter Siti, « Una lettura molieresca : 'La scuola di mogli' (con alcune riflessioni sul comico) », in *Nuovi Argomenti*, mars-avril, 1972, Milan, Mondadori, p. 88-123. Cet article est le résultat d'une intervention de Siti au séminaire d'interprétation textuelle dirigé par Francesco Orlando à l'Université de Pise.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 94.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 95.

un schéma d'opposition à plusieurs niveaux (barbon-blondin ; prudent-étourdi ; défense du désir-spontanéité du désir ; dedans-dehors, etc.) permet au critique de vérifier cette intuition, également interprétée à la fin de l'article en relation avec le contexte idéologique de l'époque³⁰⁸.

L'influence de la pensée d'Orlando apparaît aussi dans *Il Realismo dell'avanguardia* (1975) et *Il Neorealismo nella poesia italiana* (1980), précédemment analysés à la lumière du marxisme. La réflexion sur le réalisme et sur le rôle subversif de la littérature dans ces deux textes se traduit par une analyse rhétorique et formelle empruntée à la théorie de Francesco Orlando. Dans l'ouvrage de 1975, Siti souligne le caractère paradoxal du texte littéraire, à la fois structure cognitive qui véhicule des signifiés concernant également l'extra-texte, et lieu de multiplication infinie des significations, en raison de son statut sémantique. Cette duplicité justifie la définition d'Orlando du texte littéraire comme structure de compromis : la figuralité de la littérature, en affaiblissant le contrôle répressif de l'idéologie dominante, permettrait le retour des contenus refoulés. Partageant l'hypothèse exposée par Orlando dans *Per una teoria freudiana della letteratura*, Siti établit un parallèle entre l'œuvre d'art et le mot d'esprit, en particulier entre réalisme et mot d'esprit tendancieux³⁰⁹, caractérisés tous deux par une attention à l'extra-texte. La fusion entre l'approche marxiste et la théorie d'Orlando engendre une idée du réalisme comme forme littéraire au carrefour entre deux univers (entre ce que Siti appelle « degré d'autonomie » et « degré d'hétéronomie »), où toute valeur politique au sein du discours réaliste est due à des critères formels. Même dans *Il Neorealismo nella poesia italiana*, une perspective historiciste d'origine marxiste prétendant étudier « il destino storico delle figure »³¹⁰ se mélange à la méthode d'échantillonnage propre à Orlando, apte à regrouper et à opposer différentes catégories de figures. Le questionnement de Siti concernant l'existence d'une composante néoréaliste dans la poésie italienne se fonde ainsi sur la possibilité de regrouper les figures rhétoriques dans des macro-catégories en opposition dialectique et sur l'identification des « quantificateurs » figuraux³¹¹, héritage de Orlando, qui déterminent le rapport sémantique entre deux figures.

³⁰⁸ Siti interprète le réseau oppositif du texte comme le signe de l'aliénation de deux classes (noblesse et bourgeoisie). Cf. *Ibid.*, p. 122-123.

³⁰⁹ « Viene chiamato motto *tendenzioso* quello che non si limita ad un gioco formale, ma coinvolge nella sua ribellione antirepressiva un contenuto extra-testuale ». Walter Siti, *Il Realismo dell'Avanguardia*, cit., p. 15.

³¹⁰ Id., *Il Neorealismo nella poesia italiana (1941-1956)*, cit., p. 253.

³¹¹ *Ibid.*, p. 254.

C'est toutefois dans l'essai « L'inconscio »³¹², publié dans la collection *Letteratura Italiana* en 1985, que Siti opère une véritable synthèse de l'enseignement d'Orlando en l'intégrant avec la réflexion de Matte Blanco. Au début du texte, lorsque Siti s'interroge sur la possibilité de dresser une vue d'ensemble de la littérature italienne à la lumière du concept d'inconscient, il partage la perspective du psychanalyste chilien, l'inconscient n'étant pas le repaire de contenus refoulés ou censurés mais un mécanisme de fonctionnement différent de la rationalité. Si l'univers conscient est régi par la logique asymétrique, la présence d'une logique opposée entraîne un double élan :

[l'uomo] da un lato obbedisce a una struttura ma dall'altro cerca entropia ; così accade che il soggetto *sia costretto* a errori logici che lo intrigano in paradossi infernali o che il soggetto *si rifugi* spontaneamente in errori logici, per sottrarsi a complicazioni della realtà che gli causano pena. C'è in agguato nella mente una possibilità di cortocircuiti, una tendenza a semplificare e a totalizzare. [...] Inconscio in questo caso [è] la nostalgia di una simultaneità e di una multidimensionalità che non sono contenibili dal pensiero cosciente.³¹³

Comme il l'a expliqué dans ses précédents travaux, Siti conçoit la littérature comme la manifestation du refoulé : dans cet essai toutefois, il étudie dans la littérature les manifestations d'un niveau particulier de la logique symétrique, le niveau religieux-existential. Une seule religion incarne selon Siti une conception du divin antirépressif, immédiat et libre de toute contrainte, qui ait des éléments communs avec la logique symétrique : c'est la religion mystique et gnostique³¹⁴. En croisant certains éléments de la doctrine gnostique (fondée, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, sur une conception dualiste) avec la méthode d'Orlando des oppositions constitutives, Siti analyse la littérature italienne à partir de deux systèmes qui se manifestent et entrent en conflit au fil des siècles. D'une part, le système symétrique fondé sur la possibilité de tisser un lien entre le sujet et Dieu (« la scintilla divina che è nell'uomo anela a ricongiungersi col Tutto perché contiene intensivamente il Tutto »³¹⁵) et régi par le principe de ressemblance, souvent exprimé par la figure de l'allégorie³¹⁶. D'autre part, Siti identifie un système antagoniste où

³¹² Id., « L'inconscio », cit., p.717-764.

³¹³ *Ibid.*, p. 718.

³¹⁴ « La mistica si direbbe [...] proprio perché si avvicina alle zone più profonde e amorfe della logica simmetrica : indistinzione tra soggetto e oggetto, tra abiezione e sovranità, fra tutto e nulla. [...] O forse lo gnosticismo, con la sua struttura per eccellenza antidogmatica, la sua inesausta creatività teologica e il suo universo mitologico in infinita espansione ; con la sua affermazione di androginia divina e la sua idea veramente « simmetrica » di un Salvatore salvato ». *Ibid.*, p. 719. Dans un article publié dans la revue *L'asino d'oro*, Siti approfondit les liens entre le besoin humain d'Infini et la logique symétrique de Matte Blanco. Cf. Walter Siti « Nel corpo del testo », cit.

³¹⁵ Id., « L'inconscio », cit., p. 720. Même au niveau linguistique Siti absorbe le langage et la symbolique gnostique.

³¹⁶ « l'allegoria sottrae il testo non solo al tempo, ma anche allo spazio, perché l'infinita possibilità di decontestualizzazione elimina ogni contiguità ; l'allegoria inoltre favorisce un infinito intensivo, perché in ogni parte anche piccolissima del testo si possono rintracciare i sensi propri di tutto il testo ». *Ibid.*

l'allégorie est remplacée par l'unicité de la signification et le relativisme par l'affirmation de la valeur de la limite et des lois historiques : « il movimento esistenziale privilegiato è quello *verso il basso*. In questo sistema l'infinito è visto con sospetto, se non come negatività »³¹⁷. Une fois établies les caractéristiques de ces deux systèmes opposés, Siti analyse la littérature italienne en se penchant sur les textes relevant du premier système (« anarchico ed elitario »), sans jamais contourner le rapport dialectique avec l'autre (« gerarchico e democratico »³¹⁸). Au fil des siècles – de Dante à Bembo, de Boccace à Marino, d'Alfieri à Montale, de Leopardi à Pirandello –, la logique symétrique mystico-gnostique se transforme en fonction des changements socio-culturels ; elle se laïcise et aboutit à l'élaboration de différentes solutions formelles (l'allégorie dantesque, l'antithèse pétrarquienne, l'ironie et le conceptisme baroque, la métaphore d'annunzienne). D'ailleurs des aspects du dualisme de Siti se manifestent chez certains auteurs cités. C'est le cas de Leopardi, dont la réflexion sur la réalisation impossible du désir humain, par nature illimité, se traduit par le partage d'un matérialisme où tout rapport à l'Infini est conçu en négatif³¹⁹. C'est le cas de Montale, dont le refus du symbolisme se révèle impossible en raison de son incapacité ontologique de « compiere il salto della perdita del sé »³²⁰, imposé par la religion chrétienne.

Dans une perspective opposée, Siti relit le marxisme – auquel il adhère théoriquement – dans une perspective anti-gnostique et antisymétrique :

l'interiorità dipende da ciò che è fuori di noi, percezione e pensiero sono prodotti della storia ; data l'oggettività dei rapporti di forza, il mondo dei bisogni precede quello dei valori ; la preminenza dei molti sui pochi è legata ad una legge scientifica, senza riguardo per la competenza e la virtù personale.³²¹

³¹⁷ *Ibid.*, p. 721.

³¹⁸ Suivant l'enseignement d'Orlando, Siti postule l'idée d'une compénétration constante entre les deux instances opposées – même dans les périodes à la forte empreinte rationaliste, la logique symétrique trouve les moyens de se manifester : « l'irenismo gnostico è la lontana matrice della tolleranza settecentesca, del rispetto per valori umani non ridicibili a dogma. [...] L'estremismo della negazione copre una tentazione latente e un potenziale rovesciamento : lo spaesamento ironico diventerà nel giro di un secolo il grande sogno dell'esotismo (la Persia di Montesquieu diventerà l'Oriente di Hugo) ; le immagini presentate come bizzarre e assurde ritorneranno cariche di nostalgia, e saranno il centro della letteratura fantastica ; la metafora tornerà ad esser la regina delle figure ». *Ibid.*, p. 741. Cf. Francesco Orlando, *Illuminismo e retorica freudiana*, cit.

³¹⁹ Cette réflexion rappelle la lutte entre Absolu et Réalité dans l'écriture de Siti. Des traces du gnosticisme persistent d'ailleurs dans le matérialisme léopardien : « Resta l'insoddisfazione, come tensione ineliminabile. L'uomo non può smettere di desiderare di essere felice. [...] L'Essere perfetto è sparito ma è rimasta la percezione del limite come principio maligno. Dio non esiste che « in negativo », o, in altri termini, esiste il dio del male in assenza di quello del bene ». *Ibid.*, p. 746. Cf. la théorie du plaisir léopardienne. Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, I, Milan, « Meridiani » Mondadori, 1997, p. 195-216.

³²⁰ Walter Siti, « L'inconscio », cit., p. 761.

³²¹ *Ibid.*, p. 761.

Selon Siti, la littérature italienne des années 1940, influencée par le marxisme, transpose cette idéologie en des termes mythiques et métaphysiques, à travers le paradigme de la « révolution impossible »³²², adapté au cas par cas à la poétique de chaque auteur (Pasolini, Pavese, Fortini). À la fin de son parcours analytique au sein de la littérature italienne, Siti constate une faiblesse dans la résurgence formelle de la logique symétrique au sein de la littérature italienne. Cependant, à travers les théories de Francesco Orlando et de Matte Blanco mélangées à une approche stylistique, Siti vérifie la capacité des textes à manifester la logique de l'inconscient. Il conçoit les tropes non plus comme des formes statiques et ornementales mais comme des éléments dynamiques en rapport avec le développement historique et idéologique.

L'influence de la psychanalyse joue un rôle fondamental dans la formation et dans l'approche critique de Walter Siti. L'enseignement de Francesco Orlando oriente son regard vers la conception du texte littéraire comme lieu de rencontre de polarités inconciliables et de stratification de sens. Cet héritage accompagne Siti même dans son écriture romanesque, dont la composante dualiste repose, entre autres, sur l'idée de compromis, d'origine psychanalytique. Comme nous le verrons dans la troisième partie de cette étude, le dualisme de Siti entre Réalité et Absolu s'exprime dans un système d'opposition formelle et stylistique (prose *vs* poésie) qui confirme le pouvoir de la littérature de réunir des instances inconciliables. Un autre héritage de l'approche d'Orlando concerne le procédé de la surdétermination, considéré par Siti comme l'un des moteurs de son écriture avec celui de la miniaturisation. Ce procédé consiste en la superposition de plusieurs significations au sein d'une même image ou figure, qui étoffe la densité de signification de la réalité :

Le cose non hanno un significato soltanto, ma (almeno) due: accetto uno svolgimento del *plot* solo quando obbedisce a questa condizione. Niente a che vedere con i doppi livelli di lettura di cui parla Eco, organizzati dall'autore per venire incontro a diversi tipi di lettore. Lì l'operazione è consapevole, mentre per me dev'essere almeno in parte inconscia. Non sei tu che decidi: le cose si devono surdeterminare da sole.³²³

Siti hérite cette technique de la psychanalyse en se référant à l'opération homonyme identifiée par Freud dans son étude sur les rêves : chaque formation de compromis de l'inconscient

³²² Cette thématique de la révolution impossible revient souvent dans les réflexions sociologiques des romans de Siti, comme nous le verrons dans la deuxième partie de ce travail.

³²³ Gianluigi Simonetti, « Un realismo d'emergenza. Conversazione con Walter Siti », in *Contemporanea*, I, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2003, p. 166. Siti évoque également cette technique dans l'essai *Il Realismo è l'impossibile* (2013) et dans l'article « Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti », in *Narrativa*, cit., p. 109-115.

(rêve, lapsus, etc.) est déterminée non pas par un seul facteur mais par plusieurs, organisés en des chaînes signifiantes. Structuré comme un langage, l'inconscient refuse toute univocité et se compose de termes compatibles avec tout déplacement et condensation³²⁴. Puisque, selon la vision d'Orlando, le langage de l'inconscient et le langage littéraire partagent des caractéristiques communes, Siti applique cette technique au texte littéraire : si, dans un rêve, toute image est le produit d'une condensation symbolique de plusieurs éléments au sein de l'inconscient, dans le texte littéraire, une donnée réelle doit être reliée à un ou plus éléments symboliques³²⁵. Ce procédé, avec d'autres illustrés par des exemples dans les chapitres suivants, forme un réseau de significations cachées qui universalise et complexifie aux yeux du lecteur l'histoire, en apparence particulière, qu'il est en train de lire.

2. La poésie de Walter Siti

Fuori c'è la storia,
le classi che lottano.
Cosa fare dunque una volta per tutte
rifiutando il mondo
accettandolo al mattino
(“Era vero, sai, era profondo
il litigio con lei. Ma c'era un solo letto
e prevalsero i corpi”).
C'erano i confini
biologici e le grandi leggi del profitto.
Perciò inventò gli dei e l'interiore.
Alla sera, durante l'erezione
pretese anche un destino
(“dove sei stata
per tutta la mia vita?”).

Milo De Angelis, *Un perdente*

Le poème en exergue a été composé par un auteur contemporain de Walter Siti, Milo De Angelis, qui débute son activité poétique à l'âge de 25 ans avec le recueil *Somiglianze*. Ses mots

³²⁴ Sur le concept de surdétermination, cf. Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve* (1899), Paris, Presses universitaires de France, 1987 ; Pierre-Paul Lacas, « SURDÉTERMINATION, psychanalyse », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], (<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/surdetermination-psychanalyse/>).

³²⁵ « Il mio amico Massimo Serenelli mi aveva raccontato di quando giocava da portiere nella squadretta di calcio del Tiburtino, ma solo la frase ‘perché io volavo’ ha potuto diventare un titolo per *La magnifica merce* : il portiere-angelo, l'angelo portinaio, Bruno di *Scuola di Nudo* che si chiama Portinari ; una sequenza che dava senso al tutto ». Walter Siti, *Il realismo è l'impossibile*, p. 63.

esquissent de manière claire et désenchantée le ressenti d'une génération (ou, tout du moins, d'une partie d'une génération) animée par un sentiment contradictoire de refus de la réalité et d'envie d'en devenir un acteur à part entière. À partir des années 1970, le poète vit dans une condition d'auto-exclusion face à la société et au monde, en raison de l'épuisement des « pensées fortes » : il s'éloigne de l'Histoire ainsi que de ses lois et aspire à un horizon privé, seule réalité qui importe à ses yeux. Le développement de la société de masse entraîne d'ailleurs chez les intellectuels un questionnement sur le rôle de la poésie à l'époque contemporaine et sur ses possibilités d'action pragmatique dans l'histoire. Quelle est alors la valeur de la parole poétique ? Que peut-elle encore véhiculer à l'époque de la médiatisation et de la réification des rapports humains ? Pendant les années 1970 et 1980, un certain scepticisme imprègne les textes des poètes confirmés, entraînant une profonde mutation stylistique (Pasolini avec *Trasumanar e organizzar* et Montale avec *Satura*, les deux recueils publiés en 1971), ainsi que des poètes de la nouvelle génération (De Angelis avec *Somiglianze* (1976) et Magrelli avec *Ora serrata retinae*, 1980). Au cours de cette même période, Walter Siti débute sa brève carrière poétique en publiant en 1979 un recueil de dix poèmes sous le titre de *Un goccio di sangria : dieci poesie* dans la revue *Almanacco dello Specchio*, préfacé par son collègue et ami Franco Fortini. Presque passés inaperçus, ces textes jouent un rôle fondamental dans la carrière de Siti car ils constituent le point de départ de son expérience littéraire. Bien que l'auteur juge ses poèmes dépourvus de toute valeur esthétique et poétique, ils expriment le sentiment d'inadéquation et d'impuissance historique communes aux poètes des années 1970 et traitent déjà des questions abordées par la suite dans ses romans.

a) Le jeu d'un subalterne

En 1978, Walter Siti demande dans une lettre à Franco Fortini de lire et commenter des poèmes qu'il venait d'écrire et de rédiger une préface afin de les publier dans *Almanacco dello Specchio* :

Ti mando alcuni versi, parlano di marxismo e di smarrimento. Del resto, vedrai tu di che cosa parlano, io veramente non lo so bene; ci ho lavorato diversamente che alle cose precedenti, lasciando circolare lo spazio e utilizzando dei puntelli che credo si vedano, purtroppo. Forse comincio a capire.

Forti vorrebbe farli uscire nell'almanacco di primavera, e mi ha scritto che occorre un prefatore; tu leggili, certo a me piacerebbe molto che il prefatore fossi tu, ma se non ti va dimmelo pure senza problemi.³²⁶

Siti identifie le cœur même de ses poèmes dans le binôme « marxisme et égarement » : ces deux termes renvoient à deux univers différents (celui de la collectivité et de la politique, et celui de la vie privée et intérieure) mais également à un changement de posture du poète. Si, pendant les années 1950 et 1960, la pensée marxiste s'était répandue dans tous les domaines de la culture et de la société, refaçonant l'institution littéraire et attribuant à l'écrivain un mandat social, dans les années 1970, en raison du déclin du marxisme ainsi que du début de l'ère postmoderne et de la culture de masse, l'homme de lettres prend conscience des changements sociologiques qui s'opèrent et s'interroge sur le rôle de la poésie. L'égarement évoqué par Siti est celui du poète face à une société qui a perdu toute confiance en la valeur politique de la littérature³²⁷, étant elle-même une marchandise soumise aux lois du capitalisme. Comment réagir à cette perte définitive d'aura poétique ? Dans sa correspondance avec Fortini, Siti emploie des guillemets pour parler de ses poèmes : « Caro Fortini, il tuo commento alle mie “poesie” è giusto e vero. [...] Quanto alle “poesie”, credo che la cura migliore, prima di tornare a mettere nero su bianco, sia... »³²⁸. Bien que conforme à une tendance des intellectuels de cette période, qui renient la poésie et proclament la mort de l'art³²⁹, cette distanciation à l'égard du genre poétique exprimée par les guillemets véhicule un sentiment très personnel d'infériorité et d'indignité. Dès le début de sa carrière, Siti est animé par la conscience d'une incapacité à écrire des poèmes : « Il “compagno Walter Siti” che hai conosciuto a Cosenza, *non sa scrivere* : ma perché ? Perché sa dire parole grandi e belle completamente disinnescate : musica di Bach in un appartamento vuoto »³³⁰. Cette condition de subalternité, toutefois, n'éteint pas son désir d'écrire et devient au contraire l'élément fondateur de sa poétique : « per questo la poesia la devono fare i subalterni. “Come la poesia può essere parlata da un subalterno” può allora diventare un compito non idiota (la socialdemocrazia non è idiota necessariamente) per un intellettuale-poeta »³³¹.

³²⁶ Lettre à Franco Fortini datant de 1978 et conservée à l'Archivio Franco Fortini de l'université de Sienne.

³²⁷ Cf. Franco Fortini, *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo*, in Id., *Verifica dei poteri* (1965), Turin, Einaudi, 1989, p. 79-114.

³²⁸ Lettre à Franco Fortini conservée à l'Archivio Franco Fortini de l'université de Sienne.

³²⁹ Cf. Alfonso Berardinelli, *Il critico senza mestiere. Scritti sulla letteratura oggi*, Milan, Il Saggiatore, 1983 ; Id., *Poesia non poesia*, cit.

³³⁰ Lettre à Franco Fortini conservée à l'Archivio Franco Fortini de l'Université de Sienne.

³³¹ *Ibid.*

Inserés ici en annexe, les dix poèmes réunis sous le titre *Un goccio di sangria : dieci poesie* se caractérisent par l'usage du vers libre. La plupart des textes sont composés de distiques alternés avec des tercets (à l'exception du poème numéro 8, composé d'un huitain et d'un distique), sans rimes ni structure métrique régulière. Bien que chaque texte puisse être lu séparément des autres, compte tenu de sa structure figée et indépendante, il convient de privilégier une lecture verticale des poèmes afin d'en découvrir la cohérence thématique et le développement à l'infini : « [sono] versi da perpetua glossa, da tradurre all'infinito di uno in altro codice. Il legante fra una e altra proposizione non è rigido, è lecito mutarle di posizione, ricomporle diversamente, situare ogni frammento in una catena, come in chimica organica »³³². De nombreuses expressions ou images migrent en effet d'un poème à l'autre en se chargeant de significations nouvelles : « stringeva le labbra » apparaît dans les poèmes I et V, « pagare pegno » dans les poèmes I et VII, « il giovane babbo » dans les poèmes I et IX, « il ratto, la pantegana » dans les poèmes III, VI, VIII et IX. Ce renvoi continu s'expliquerait par la présence d'un contenu refoulé qui tente de se manifester dans l'écriture et demande à être compris et accueilli par le lecteur :

[le sue poesie] sono itinerari dove il passo si inoltra nel timore di inciampare in qualcosa di raccapricciante. Nondimeno comunica. Anche perché l'intento manifesto dei suoi versi è di non cedere alle vertigini psichiche che li inducono né alla disperazione che li accompagna. Quel che nei versi di Siti appare, ed è incomprendibile, non però vuole esserlo. Anzi quei suoi angosciosi meccanismi di preterizioni, o sistemi di *omissis*, chiedono di poter essere *dichiarati*, esposti e commentati.³³³

Le recueil emploie ainsi deux registres de communication : l'un symbolique, qui condense un message refoulé et réprimé, l'autre réaliste, portant sur des objets concrets, tremplins vers une construction allégorique. La poésie de Siti vise l'expression d'une condition d'infériorité et de subalternité du sujet poétique. En premier lieu, elle s'exprime avec le refus du lyrisme³³⁴ et donc de la première personne, souvent remplacée par une voix à la troisième personne pour parler de soi (« pensava » III, v.1, « rispecchia » VI, v.1, « si identificò » X, v.1), créant un effet de distanciation. D'origine psychologique, l'indignité du sujet se manifeste également au niveau thématique à

³³² Franco Fortini, *Introduzione a Walter Siti, Un goccio di sangria : dieci poesie*, in *Almanacco dello Specchio*, n° 8, Milan, Mondadori, 1979, p. 395-396.

³³³ *Ibid.*, p. 395.

³³⁴ Le refus du lyrisme traditionnel est un trait typique de la poésie de ces années : « se il risultato più evidente del modernismo italiano è l'espressione di una scissione interiore, negli anni Sessanta questa scissione diventa concreta, in alcuni casi determina la forma delle poesie. Si parla, infatti, di una riemersione della tendenza modernista. [...] Quando viene usata la prima persona, è ormai irriconoscibile, poiché si trova in mezzo a frammenti del mondo fisico e di quello inconscio ». Claudia Crocco, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Rome, Carocci, 2015, p. 92.

travers la référence explicite et répétée à la question de l'homosexualité, perçue comme un élément de faiblesse et d'infériorité : dans le poème V, par exemple, Siti dresse un parallèle entre homosexuel et exploité, les deux étant perçus comme des objets plus que comme des êtres humains (« amare oggetti / è più facile quando si è oggetti / ecco una possibile solidarietà / tra omosessuali e sfruttati » vv. 2-5). Dans le poème X, l'homosexualité est mise en lien avec la question œdipienne : le texte s'ouvre sur l'image troublante d'un père qui, après avoir triomphé sur son fils, boit son sang jusqu'à vomir (vv. 1-3) ; il décrit ensuite le rapport homosexuel comme un rapport fétichiste, où toute relation serait la réponse à un manque originel ou à une défaite (vv. 4-5). Une autre image à laquelle Siti a recours pour définir l'état de subalternité du sujet est celle du serviteur, employée à deux reprises : dans le poème III, lorsqu'il se définit comme « serviteur des serviteurs » (v. 6), soulignant donc une condition d'infériorité irréversible, et dans le poème VIII, de façon plus allusive, lorsque le poète, après avoir expliqué rigoureusement et techniquement le concept d'identification projective formulé par Mélanie Klein³³⁵, cite le sadomasochisme, pratique reposant sur les rôles du maître et de l'esclave (vv. 5-8). Au-delà de ses traductions thématiques, l'état d'infériorité ontologique du sujet s'exprime également à travers un réseau symbolique complexe : dans presque tous les textes apparaissent en effet soit des animaux du sous-sol (« pantegana » III, v. 9, « uno scheletro di talpa » IV, v. 2, « un topo » VI, v. 10, « una topa » VII, v. 9, « un topo d'avorio »³³⁶ VIII, v. 4, « un topo » IX, v. 9), soit des animaux aux connotations négatives (« lucertole mozze » IV, v. 8, « cavalla cieca » V, v. 9). La présence de ces créatures immondes ou souffrantes, dont la portée symbolique est trop dense pour être pleinement comprise, est interprétable comme une transposition animalesque du sentiment d'infériorité du sujet. Elle contribue à créer une atmosphère inquiétante et répulsive – presque surréaliste – chez le lecteur,

³³⁵ Melanie Klein a formulé en 1946 le concept d'identification projective en étudiant le rapport entre l'enfant et le sein de la mère. Elle parle d'identification projective lorsque le Moi s'empare d'un objet ou d'une personne externe pour le transformer en une extension ou une projection de soi (certaines parties du Moi sont ainsi transférées dans l'objet en question). Cf. Melanie Klein, « Notes on some schizoid mechanisms », in *Développements de la Psychanalyse*, Paris, PUF, 1966. Dans le poème, Siti conçoit le rapport sadomasochiste comme une conséquence de l'identification projective.

³³⁶ L'image de la « souris d'ivoire » est une référence explicite à Montale qui, dans la poésie *Dora Markus* du recueil *Le occasioni*, identifie la protagoniste du poème avec une série d'objets concrets : « forse/ti salva un amuleto che tu tieni / vicino alla matita delle labbra, / al piumino, alla lima : un topo bianco, / d'avorio ; e così existi ! ». Si, pour Montale, les objets constituent des médiateurs entre la réalité concrète et la femme transfigurée dans une dimension divine, ils ne représentent pour Siti que l'univers fini et concret de la réalité. La personne aimée est présentée dans sa finitude et dans son humanité, comme un « corps lucide » comparé à une souris d'ivoire sans concevoir aucune forme de transfiguration divine.

qui se laisse emporter par des séquences d'images fugaces³³⁷ (V, v. 8-10, VI, v. 8-10) ou par l'alternance entre monde intérieur et réalité externe (III, IV). Il renonce à toute perspective narrative car le haut niveau de condensation symbolique de la poésie de Siti empêche tout développement diégétique du texte³³⁸.

Cet état de subalternité du sujet, perceptible à plusieurs niveaux, affecte aussi la conception poétique de Siti. En accord avec l'écroulement du rôle du poète dans la société de masse et selon le constat de la fin du mandat social de la poésie, Siti présente sa propre écriture comme étant exempte de toute intention politique et pragmatique. Elle est conçue comme un jeu, une activité qui utilise le mensonge et la fiction pour parvenir à la vérité. L'incipit de la première poésie est une déclaration d'intention : « ti propongo un gioco : mimare la verità / ma scrivere solo frasi che mentono ». Le poète établit avec le lecteur un pacte fondé sur l'imitation de la vérité à travers le mensonge. La poésie est un jeu³³⁹, sans importance et sans prétention d'influence. Cette idée du jeu et de l'imitation se manifeste au niveau sémantique dans l'ensemble du recueil : de manière explicite, comme dans les expressions « pagare pegno » (I, v. 7 ; VII, v. 4), « già stanchi / del gioco » (III, v. 4-5), « recitando / o della dissimulazione onesta » (III, v. 7-8), mais aussi avec le réemploi en négatif du *topos* virgilien du charmeur des serpents (« basta, non posso usare / il flauto coi serpenti » (VII, v. 2-3) pour dire l'impossibilité d'agir et d'influencer le public à travers l'écriture. Dans le poème VI, Siti énonce d'ailleurs explicitement sa conception de la poésie : « rispecchia il mondo e lo fa / vergognare ; ma / lo deforma, scudo / che impietrisce, il santo / panno del grande inquisitore // solo se gratta l'argento tocca qualche verità » (VI, v. 1-7). La poésie est définie comme un miroir qui reflète le monde dans sa finitude et dans son inadéquation. Cette idée du reflet est aussi confirmée par la métaphore du bouclier, qui reprend l'image légendaire de Persée et de la Méduse, en la renversant : si, dans le mythe, le bouclier qui reflétait l'image de la

³³⁷ Parmi tous les poèmes du recueil, le numéro VIII fait figure d'exception, non seulement au niveau formel (étant le seul composé par un huitain et un distique) mais aussi en termes de contenu (la relation avec la personne aimée et l'explicitation du concept d'identification projective). Présenté comme la description d'un rêve, le texte s'avère paradoxalement plus accessible que les autres, comme si la réalité onirique n'avait pas besoin d'autres synthèses stylistiques.

³³⁸ Le lecteur comprend toutefois les grandes questions à l'origine de l'écriture poétique : les relations familiales et la remise en question de l'autorité (la figure du père toujours présentée comme « il giovane babbo » (I, v. 3 ; IX, v. 4), le travail (I, IX), l'amour (V, VIII, X)).

³³⁹ Dans son essai *Il realismo dell'avanguardia*, Siti s'interroge sur les dynamiques communes à la poésie et au jeu : « il piacere del gioco deriva dal fatto che ci si confronta con la vita reale mentre la vita reale è come sospesa, e non ci sono limiti alle nostre azioni immaginarie se non quelli imposti dalle stesse autonome leggi del gioco. [...] Anche nell'arte si gioca con le parole, ma con una preoccupazione di coerenza intellettuale e un'ampiezza di problematica sociale che nessun gioco ha mai conosciuto. » Cf. Walter Siti, *Il realismo dell'avanguardia*, cit., p. 11.

Gorgone avait permis à Persée de se défendre de son regard pétrifiant, il acquiert ici lui-même le pouvoir de pétrifier. La poésie a donc perdu son rôle de défense et d'action dans le monde, étant réduite à un instrument permettant de fixer et de reproduire la réalité, sans pouvoir la changer. Avec les vers 6 et 7, Siti ouvre toutefois une nouvelle perspective, car lorsque la poésie accepte de sortir de la dimension mimétique (« solo se gratta l'argento » du miroir), elle aboutit à une vérité que la simple reproduction ne permet pas d'atteindre. Dans cette perspective, la condition même du poète face à la société change. Comme le démontre le dernier vers du poème X, Siti conclut son recueil avec un aveu de médiocrité et d'égalité (« ammise di essere comune ») : si le poète – dans les décennies précédentes – jouait un rôle noble et élitaire, il doit aujourd'hui accepter un statut ordinaire et commun qui le ramène au niveau de son public.

La conception de l'activité poétique comme forme d'éloignement du mimétisme et de recherche d'un niveau plus profond de vérité se traduit formellement en une opposition entre un système allégorique complexe (évoqué précédemment) et des structures linguistiques plus proches de la langue commune. Siti emprunte à la Nouvelle Avant-Garde certains choix stylistiques à même de révéler la dimension « schizomorphique »³⁴⁰ de la réalité et « le besoin d'un contact traumatique avec la société contemporaine »³⁴¹ : par exemple, il emploie souvent un lexique familial et concret (« giovane babbo », I, v.3 ; « juke-box » et « ballo dell'orso » II, v. 1-2 ; « scala di merda / di pollaio » IV, v. 9-10 ; « taglio della cedola » et « sangria » IX, v. 2 et 7), ou il insère des passages de discours direct (II, v. 4-5 ; III, v. 3 ; IV, v. 3-6 ; VII, v. 2-3), véritable incursion du réel dans le texte, très difficiles à comprendre et à contextualiser. Siti partage d'ailleurs avec Porta et Sanguineti³⁴² l'emploi des minuscules au début des vers, tout comme l'absence quasi totale de ponctuation, notamment à la fin de la strophe (cf. I-X). Toujours dans le but de fragmenter les discours, Siti insère – souvent en conclusion du poème – des vers entre parenthèses qui soit donnent

³⁴⁰ Alfredo Giuliani (éd.), *I novissimi. Poesia per gli anni '60* [1961], Turin, Einaudi, 2003, p. 19. L'influence des poètes de la Nouvelle Avant-Garde est justifiée aussi par le fait que Siti, pendant les années 1970, étudie de manière approfondie la production poétique de ce mouvement, décrit et abordé plus en détail dans son essai *Il Realismo dell'Avanguardia*.

³⁴¹ Walter Siti, *Il realismo dell'avanguardia*, cit., p. 20. « l'urto assume una tale violenza da mettere in pericolo la coerenza stessa della struttura poetica. [...] la ricerca di una funzione per la poesia, se spinge l'avanguardia al contatto con la tecnologia e all'impegno politico, la spinge anche, in modo più sottile ma forse più compromettente, a confrontarsi con l'ossessionante extra-testo costituito da strati linguistici dissonanti che hanno invaso il campo ; lo stesso contatto con l'inconscio, che l'avanguardia ricerca, è concepito come contatto con un linguaggio sconosciuto, altro. Metà in contraddizione metà in concorrenza con il discorso di massa, l'avanguardia ospita, distorce, esalta, disprezza il *linguaggio comune* ». *Ibid.*, p. 20-21.

³⁴² Edoardo Sanguineti, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milan, Feltrinelli, 1982 ; Antonio Porta, *Poesie 1956-1988*, Milan, Mondadori, 1998.

accès aux pensées et au monde intérieur du sujet (I, v.5-7 ; VII, v. 9-10), soit présentent des scènes symboliques en aperçu (IV, v. 7-8 ; VI, v. 8-10 ; IX, v. 8-10). Cet emploi des parenthèses (qui rappelle le Montale de *La speranza di pure rivederti*³⁴³) isole des scènes qui n'ont aucun lien apparent entre elles et qui toutefois s'enchaînent comme dans un montage cinématographique.

Avec *Un goccio di sangria*, Siti tente de concilier dans le fond et dans la forme deux approches opposées : l'une, héritée de la Nouvelle Avant-Garde, visant la reproduction de la matérialité du réel et du quotidien ; l'autre consistant en la construction d'un univers allégorique où les éléments concrets renvoient à une signification autre. Ces deux tensions contraires cohabitent dans son écriture sans aboutir à une synthèse esthétique positive, mais en s'affaiblissant mutuellement. Comme le remarque Fortini dans son introduction au recueil, la poétique de Siti semble traversée par un « Néo-hermétisme d'intention »³⁴⁴. En effet, la volonté d'occultation et de renfermement électif dans une dimension symbolique, où les objets constituent des clés d'accès à l'Absolu et le texte poétique représente un véritable « itinéraire pour une connaissance totale » – comme avec l'Hermétisme des années 1930 – est en conflit avec l'hyper-réalité du monde au centre de la poésie de Siti :

Juke-box, scale di pollaio, trappole, lucertole, orine, piume : questi oggetti si vorranno forse elettivo-simbolici [...] e mi paiono invece oneste sineddoche di un mondo realissimo e realistico nella sua quotidianità. [...] Nella Firenze del 1938 i nomi delle opere e dei giorni, se accolti in versi, si facevano spettri. Qui no, qui perdura l'intento narrativo-romanzesco ; e anche per questo si può parlare di sineddoche.³⁴⁵

L'écriture poétique, pour Siti, a constitué le point de départ de son activité littéraire, dans laquelle se cristallisent et apparaissent *in potentia* plusieurs questions développées dans sa production romanesque. La présence d'un élan opposé vers le haut et vers le bas, vers le symbole et la matérialité, peut se considérer comme l'une des premières manifestations du dualisme, véritable cœur battant des romans de Siti. Au niveau stylistique la technique de l'alternance entre une focalisation interne et la description en raccourci de la réalité externe, typique de ses poèmes, est adoptée dans son écriture romanesque, où ce procédé est appliqué à des parties plus amples du texte, devenant presque méthodique. L'héritage le plus important de son expérience poétique concerne la représentation de la condition psychologique du sujet : l'état de subalternité et

³⁴³ La speranza di pure rivederti / m'abbandonava; / e mi chiesi se questo che mi chiude / ogni senso di te, schermo d'immagini, / ha i segni della morte o dal passato / è in esso, ma distorto e fatto labile, / un tuo barbaglio: / (a Modena, tra i portici, / un servo gallonato trascinava / due sciacalli al guinzaglio). Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 144.

³⁴⁴ Franco Fortini, *Introduzione*, cit., p. 396.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 397.

d'infériorité dans lequel se trouvait le je poétique et qui l'empêchait d'évoluer devient aussi la situation de départ du protagoniste de son premier roman, *Scuola di Nudo*. Si, dans la poésie, cette inaptitude semblait inaltérable, étant traduisible à l'infini et assumant la forme d'une allégorie statique, elle vise à être dépassée dans le roman. La forme romanesque dans sa déclinaison autofictionnelle se révèle la mieux à même de stimuler l'évolution du sujet, qui passe d'une condition de monstre (le Walter Siti de *Scuola di Nudo*) à celle d'emblème d'une société (le « Walter Siti come tutti » de *Troppi Paradisi*).

b) Annexe : Un goccio di sangria : dix poèmes

I

ti propongo un gioco: mimare la verità
ma scrivere solo frasi che mentono

questa mattina il giovane babbo
ride scavando gallerie

(stringeva le labbra davanti al bicchiere
senza scrivere nulla
per non pagare pegno)

così tacendo attirò l'attenzione
grazie anche alla recente ferita

II

intorno al juke-box del capanno:
sembro il ballo dell'orso

difendendosi, tracciando
a grandi lettere: « staremo sempre insieme
quando sarà un vecchietto »

(fa il giro mendicando
a occhi chiusi, ora sì
gli aveva detto e abbronzava

facilmente: gocce salate
e stretto il morso della trappola)

III

pensava: quanto

han bisogno di uno che si frusta
questo è il problema

« con la crema... », ma già stanchi
del gioco vanno a bere, rimane
seduto, servo dei servi
recitando

o della dissimulazione onesta:
ben detto, vecchia pantegana!

IV

riprovando: nel cortile anche
sulla terrazza uno scheletro di talpa:
prima era notte, era notte spagnola

« fa sangue? sai
me l'ero tenuto come
le ragazze la verginità »

(ancora, a mezzogiorno si muovono ancora
le lucertole mozze e le foglie)

se sulla scala di merda
di pollaio, di pietra serena
rimase solo una piuma...

V

che aveva ragione lei, l'animale etico
la compagna: amare oggetti
è più facile quando si è oggetti

ecco una possibile solidarietà
tra omosessuali e sfruttati

ma lei stringe le labbra, dovevano
sposarsi, è morto di peste in Oriente

(difficile ormai raggiungerla
la cavalla, cieca:
la bestia che non beve)

VI

rispecchia il mondo e lo fa
vergognare; ma
lo deforma, scudo
che impietrisce, il santo
panno del grande inquisitore

solo se gratta l'argento

tocca qualche verità

(a tavola, discutendo di
politica, sotto il tappeto
un topo si infila, softly)

VII

sul tovagliolo a matita:
« basta, non posso usare
il flauto coi serpenti »

scrivendo, pronto a pagare
pegno: la partenza definitiva
di chi disse queste parole

vere; fenditure, cunicoli

astuti, sulla porta
si disegnava una topa
dicendo: guardate

VIII

un sogno: sulla porta spiegava
che non l'aveva mai posseduto
quel corpo lucido come un vino
attraverso la luce, come un topo d'avorio:
che se introietti un oggetto fisico
l'identificazione proiettiva conduce
al rapporto sadomaso con l'altro
divenuto fantasma persecutorio

(c'era stato qualcosa nella stanza
vuota, tranne il cerotto sul vetro)

IX

pagò l'ingresso in gradinata

tra le bandiere, al taglio della cedola
non aveva risposto
il giovane babbo scattante all'ala

solo quando pioveva da un po'
un compagno gli disse vieni
si beve un goccio di sangria

(al tramonto tornato sereno
un topo, così gli parve
brillò quasi rosso e spari)

X

al cinema si identificò
col padre che beveva
il sangue del figlio fino al vomito

se l'omosessuale è fedele all'amore
solo per ciò che gli manca...

(si alzò al primo odore di orina
mentre fiamme bruciavano
soldi falsi, fino all'uscita)

tuonava, ruppe l'ombrello:
ammise di essere comune

Deuxième partie

Chapitre I : Le désir du sujet. Formes, mutations, évolutions

Dans la première partie de ce travail nous avons analysé les sources théoriques du dualisme qui fonde la production romanesque de Walter Siti. Nous avons également souligné le rôle joué par ses études critiques des années 1970 et 1980 et par sa production poétique, deux étapes fondamentales pour le début de sa carrière d'écrivain. En effet, si d'un côté il emprunte à la critique marxiste et à la critique psychanalytique quelques-unes des catégories utiles pour l'interprétation de la réalité, de l'autre Siti demeure dans le sillage de sa production poétique, dont il reprend de nombreuses thématiques (celle de l'exclusion du sujet face à la réalité ou de celle de la subalternité de l'individu face à la collectivité) qui vont être au cœur de son écriture romanesque.

La deuxième partie de ce travail se propose de montrer les différentes réalisations narratives du dualisme de Siti. Le premier chapitre sera consacré aux principales incarnations du désir d'Absolu, l'une des deux polarités de cette opposition constitutive. La recherche d'une Absolu possible, quête laïque d'une forme de transcendance capable de combler le vide chez le sujet, touche tout d'abord le domaine de l'amour, berceau du désir. Dans presque tous les romans de Siti les protagonistes sont des hommes qui orientent leur pulsion érotique vers d'autres hommes : l'homosexualité¹, condition partagée aussi par l'auteur et le narrateur, est le principal horizon de réalisation du désir et lorsqu'il ne l'est pas, comme dans *Resistere non serve a niente*, le lecteur s'aperçoit de la présence des mêmes lois et des mêmes dynamiques appliqués à l'univers hétérosexuel. En outre, comme nous l'avons déjà remarqué, le désir érotique de Walter et de ses *alter ego* s'adresse surtout à des hommes au physique particulier, les culturistes, qui résument le paradoxe du désir d'Absolu : tout comme le désir n'arrive jamais à s'incarner pour longtemps dans un objet – et lorsqu'il s'incarne il se révèle souvent une chimère –, le culturiste avec son corps démesuré exprime la volonté de dépasser l'humain et le réel afin d'atteindre un idéal de perfection toujours impossible à réaliser. Aux culturistes, présents dans la narration, qui poussent l'individu vers une dimension hors du temps (éros), Siti oppose d'autres personnages masculins, ayant un

¹ La question de la représentation de l'homosexualité dans les arts et dans la littérature est trop vaste et nuancée pour être traitée dans ce travail de manière exhaustive. Nous renvoyons donc à deux parmi les nombreux études consacrés à l'argument : cf. Giovanni Dall'Orto, *Tutta un'altra storia: l'omosessualità dall'antichità al secondo dopoguerra*, Milan, Il Saggiatore, 2015 et Claudio Gargano, *Ernesto e gli altri. L'omosessualità nella narrativa italiana del Novecento*, Rome, Editori Riuniti, 2002.

corps humain en évolution, incarnation d'une autre typologie de relation amoureuse (agapè) enracinée dans le temps de la réalité. Parfois d'ailleurs, comme nous le verrons, cette double conception de l'amour se réunit dans un seul personnage, où ces deux impératifs se réalisent dans le même temps.

Si la relation érotique représente le premier niveau de réalisation du désir d'Absolu, la mère est l'autre objet d'amour auquel s'adresse l'individu, bien que de manière ambivalente. Seule présence féminine remarquable dans toute la production romanesque de Siti, elle est présentée souvent comme une figure castratrice et autoritaire. Bien que la haine et le désir de vengeance soient les sentiments les plus fréquents éprouvés par les protagonistes, ils cachent un amour puissant et frustré pour cette figure, qui constitue la véritable source du désir d'Absolu du sujet. Le rapport entre Walter et la figure maternelle évolue au fil des romans : dans les premiers, notamment dans *Scuola di nudo*, elle est présentée dans son ambivalence, aimée et repoussée par le fils, son amour étant la cause de son sentiment d'exclusion et de son incapacité à vivre dans la réalité ; dans les derniers textes (notamment dans *Autopsia dell'ossessione* et *Exit strategy*) l'affection laisse la place à la haine et au dégoût pour le corps de cette femme, vieille et malade. Nous montrerons le lien étroit entre l'amour pour les culturistes et l'amour-haine pour la mère, deux facettes opposées et spéculaires de la même tension.

1. L'amour : éros vs agapè

L'amour constitue le premier élément dans lequel se manifeste le désir d'Absolu, pôle essentiel du dualisme de Siti. Depuis les romans autofictionnels ayant pour protagoniste l'*alter ego* de l'auteur jusqu'aux ouvrages écrits à la troisième personne, toute la production romanesque de Siti exprime une seule et même conception de l'amour, dans laquelle cohabitent et s'alternent deux facettes différentes de ce sentiment. Dès *Scuola di nudo*, Siti explicite sa vision double de l'amour ayant recours à l'opposition classique entre éros et agapè, distinction fondatrice et structurante, comme nous le verrons, dans l'ensemble de ses écrits romanesques :

Ci sono due tipi distinti, anzi opposti d'amore: l'eros e l'agapè, o caritas. L'eros è desiderio, tensione verso l'alto, fiamma scala volo freccia, attratto dal sublime e dall'assoluto; mediante l'eros il soggetto si distacca dalla miseria e dall'insensatezza di questo mondo e si proietta in un più nobile aldilà; motivato dal fulgore del suo oggetto, l'eros percorre tutti i gradi dell'essere e trasforma l'amante in una scintilla esule alla ricerca della

propria origine; liberando il soggetto dalle catene, lo proietta in una sfera iperurania e lo rende inattaccabile dall'impurezza.

La caritas non si innalza ma si abbassa, ama ciò che non ha valore e proprio perché non ne ha; il suo modello è l'amore immotivato di Cristo per la nostra miseria ; non purifica il soggetto, ma lo coinvolge nell'imperfezione, si gloria dell'umiliarsi come di una più matura offerta di sé ; vive dentro ciò che è limitato e muta insieme a quello.

[...] L'eros si nutre dell'illusione di poter diventare come dèi, per partecipare all'agapè bisognerebbe credere nella trascendenza di un unico Dio, davanti al quale siamo tutti peccatori. È facile spacciarsi per Cristo se si è sicuri di avere un evangelista, ma è grottesco il calvario di chi è costretto a essere l'evangelista di se stesso.²

Opposées et complémentaires, ces deux pensées ont une origine ancienne et renvoient à des questions d'ordre théologique : comme Anders Nygren l'a explicité dans son ouvrage *Erôs et agapè : la notion chrétienne de l'amour et ses transformations*³, ces deux notions, bien qu'issues de deux périodes et deux domaines différents, se rapprochent historiquement jusqu'à constituer deux facettes complémentaires du même concept d'amour. La notion d'amour éros, élan qui pousse l'homme à se dépouiller de sa misère mortelle et qui le conduit vers l'Absolu (« attiré de l'âme vers le monde supérieur »⁴), trouve son origine dans la philosophie de Platon, notamment dans la distinction dualiste entre monde des idées et univers sensible : l'éros serait pour Platon le moteur qui pousse l'homme, situé entre les deux mondes, à transformer son être sensible pour devenir un être suprasensible, atteignant ainsi l'univers des idées, seul et unique lieu de vérité. Dans *Le Banquet*, le caractère double d'éros, présenté par Platon comme n'étant ni purement divin ni uniquement humain, mais comme un « phénomène intermédiaire entre le mortel et l'immortel, entre possession et privation »⁵, trouve son explication dans son origine mythique⁶. D'après Nygren, dans la conception platonicienne de l'éros se superposent trois différents signifiés : l'amour comme désir fondé sur un manque ; l'amour comme tendance vers la transcendance⁷, qui

² *Scuola di nudo* p. 437-438.

³ Anders Nygren, *Éros et Agapè : la notion chrétienne de l'amour et ses transformations*, Paris, Éditions du Cerf, 2009.

⁴ *Ibid.*, p. 189.

⁵ *Ibid.*, p. 192.

⁶ D'après le mythe, Éros est le fils de Penia, déesse de la Pauvreté, et de Poros, dieu de l'Expédient. Il hérite donc de ce double caractère, étant à la fois grossier et énergétique, pauvre et entrepreneur : « Éros se trouve dans la condition que voici. D'abord, il est toujours pauvre, et il s'en faut de beaucoup qu'il soit délicat et beau, comme le croient la plupart des hommes. Au contraire, il est rude, malpropre, va-nu-pieds et il n'a pas de gîte, couchant toujours par terre et à la dure, dormant à la belle étoile sur le pas des portes et sur le bord des chemins, car, puisqu'il tient de sa mère, c'est l'indigence qu'il a en partage. À l'exemple de son père en revanche, il est à l'affût de ce qui est beau et de ce qui est bon, il est viril, résolu, ardent, c'est un chasseur redoutable ; il ne cesse de tramer des ruses, il est passionné de savoir et fertile en expédients, il passe tout son temps à philosopher, c'est un sorcier redoutable, un magicien et un expert ». Platon, *Le Banquet*, Paris, Flammarion, 2015, p. 142.

⁷ Selon Nygren, la nature de l'éros est humaine et ascendante (de l'homme à Dieu et non pas de Dieu à l'homme), Dieu pouvant seulement être l'objet d'éros et non pas le sujet : « l'amour, en tant qu'acte et mouvement, s'inscrit exclusivement à l'actif de l'homme. Car l'amour est toujours le désir de s'élever de l'inférieur au supérieur, de l'imparfait au parfait. L'éros est la voie ascendante qui mène l'homme vers la divinité et non pas la voie de la divinité

élève l'homme vers une dimension divine en l'induisant à renoncer au monde matériel ; et l'éros comme amour égocentrique, qui vise la possession éternelle de l'objet aimé en dissimulant un désir d'immortalité chez le sujet. Si l'éros est un amour qui élève l'homme et le rapproche de Dieu, l'agapè est, au contraire, une forme d'amour qui entraîne un avilissement, son modèle étant l'amour du Christ pour les hommes⁸. Cette conception de l'amour se développe au sein du christianisme et trouve ses racines dans l'idée de communion : façonnée d'après l'amour de Dieu pour ses créatures, l'agapè se caractérise par la spontanéité et la gratuité du sentiment accordé à l'individu indépendamment de ses mérites ou de ses péchés. Comme le remarque Nygren, à la différence de l'éros, l'amour chrétien postule la descendance unilatérale du sentiment : « il n'existe pas de voie allant de l'homme vers Dieu, mais uniquement une voie descendant de Dieu vers l'homme »⁹.

Cette courte présentation théorique et phénoménologique des deux notions opposées de l'amour permet de mieux encadrer la modalité de construction narrative dans les romans de Siti. L'auteur développe en effet tout au long de sa production un système symétrique des personnages avec lesquels le protagoniste tisse des relations sentimentales et qui incarnent les deux élans d'éros et d'agapè, soit de façon alternée (comme dans *Scuola di nudo* ou *Resistere non serve a niente*), soit de façon synthétique (comme dans *Troppi paradisi*).

a) Les incarnations d'éros

Siti débute sa carrière d'écrivain avec le roman *Scuola di nudo*, dans lequel le protagoniste déclare ouvertement sa passion pour le corps des culturistes, dont la démesure représente une forme d'Absolu et une négation de la réalité. Dès les premières pages, l'ouvrage s'apparente à un véritable traité sur le nu (gnostique), en explicitant la nature et les formes du désir du protagoniste :

Sempre diversi, ed è proprio l'elemento differenziale che ogni volta fa scattare il riconoscimento ; perché un messaggero si qualifichi come tale deve avere qualcosa che non potevi aspettarti prima – questione di anamnesi. Antibiotici contro l'infezione della vita, riproduzioni iperreali per disintossicarti dalla realtà. Sei ansioso di

qui s'abaisserait vers l'homme ». Cf. Anders Nygren, *Éros et Agapè : la notion chrétienne de l'amour et ses transformations*, cit., p. 195.

⁸ Dans *Éros et Agapè*, Nygren expose l'évolution du concept d'agapè depuis ses origines, dans les Évangiles, jusqu'à la fusion opérée par Paul entre l'idée d'amour et la crucifixion du Christ, la mort du Christ sur la croix devenant l'emblème de l'amour de Dieu et produisant l'agapè de la croix. Cf. *Ibid.*, p. 108 et suivantes.

⁹ *Ibid.*, p. 80.

agganciarli, cerchi di tastarli in autobus mentre vanno agli allenamenti : ma sono loro che ti cercano quando non sei pronto, ti spingono a sorpresa in un corridoio, ti soffiano « non qui ».¹⁰

Un essai de Siti publié dans la revue *l'Asino d'oro* explicite le rôle symbolique des corps nus au sein de sa production : « nella loro muscolarità espansa e iperbolica, [essi rappresentano il] punto d'incontro del desiderio metafisico con l'abolizione (barocca e allegorica) di ogni sublimazione simbolica dell'eros; dove la cosa viene promossa a mediatore del desiderio e acquista, essa stessa, un paradossale e luccicante sex appeal »¹¹. Siti décrit souvent les corps des culturistes comme des beautés statuares, en se référant à la mythologie classique (notamment à Hercule, au Minotaure, à Apollon¹²) comme source primaire d'inspiration. Ce lien avec le mythe contribue à éloigner ces corps de toute dimension humaine, en les sacralisant et en incarnant par cette transposition le besoin de transcendance au cœur du sujet¹³.

Si, au début du *Scuola di nudo*, les culturistes se présentent comme des objets de contemplation, déshumanisés, interchangeable et perçus dans leur beauté statuaire, au fil de la narration ils sortent de leur passivité et de leur dimension descriptive (le corps étant souvent présenté par de véritables *ekphrasis*) pour devenir des personnages à part entière qui tissent des relations amoureuses avec Walter, incarnant l'éros platonicien.

Le premier homme étranger à la dimension contemplative est Bruno Portinai, infirmier et culturiste florentin rencontré par le protagoniste après l'enterrement d'un collègue. La vue de cet homme est comme une fulguration qui détourne Walter de la contingence :

Tre o quattro lepri sono balzate via, col ruggito di un vecchio fiume l'immagine di un nudo divino ha occupato il mio spazio mentale. Seduto alla base della colonna dava senso al mondo, vedevo i raggi che facevano ruotare la piazza intorno a lui. Caracollando si è avviato lungo Por Santa Maria – il fazzoletto rosso nella tasca posteriore dei jeans, si era tolto la camicia e la portava arrotolata intorno al collo : sulla schiena i muscoli compatti dicevano di palestre. [...] Mi sono chinato tra le sue gambe e in un attimo ho visto chiaramente e contemporaneamente : i jeans scoloriti sul davanti, il gonfiore del portafoglio, i pettorali perfettamente rotondi su cui i peli si avvolgono in due spirali di verso opposto (un doppio cerchio così singolare che bisognerebbe disegnarlo, quasi il ∞ dell'infinito), un sottile tratteggio di crosticine lasciato da uno scoglio in un punto sotto la stoffa dei pantaloni, la mano destra che sfiorava la patta e la stessa mano destra che rimetteva a posto un ciuffo di capelli selvatici sulla nuca. Primo in graduatoria subito e senza impegnarsi : nessun tratto notevole, tutto linee smussate e laguna

¹⁰ *Scuola di nudo*, p. 30.

¹¹ Walter Siti, « L'orgoglio del romanzo », in *L'asino d'oro*, cit., p. 65.

¹² Cf. *Scuola di nudo*, p. 29 ; *Troppi paradisi*, p. 197-245 ; *Autopsia dell'ossessione*, p. 233.

¹³ « In una società perfettamente secolarizzata come la nostra il trascendente si nasconde dove non lo si cerca [...] anche alcune ossessioni sessuali hanno a che fare con il misticismo. L'ossessione per il tipo Ercole, per il tipo Apollo, per il tipo Angelo sono forme degradate, secolarizzate di un bisogno di metafisica che non più reperibile ad altri livelli ». Citation tiré de : Claudia Jacobi, *Proust dixit ? Réceptions de 'La Recherche' dans l'autofiction de Serge Doubrovsky, Carmen Martín Gaité et Walter Siti*, Bohn, Vandenhoeck&Ruprecht university press, 2016, p. 217-218 ; cf. aussi : Thomas Luckmann, *Invisible Religion. The Problem of Religion in Modern Society*, New York, Macmillan, 1970.

primigenia. La mia voce interiore stava formulando le parole « un corpo che sembra vincere con la souplesse », quando rialzandomi l'ho sfiorato dietro e tutto mi aspettavo tranne che mi dicesse : « non hai letto ch'è proibito toccare le opere d'arte ? »¹⁴

Toute la relation avec Bruno est présentée du point de vue de Walter qui se remémore les dialogues ou les moments partagés avec lui, tremplins vers l'ouverture de parenthèses descriptives ou théorico-spéculatives sur la perfection et la jouissance provoquée par le corps de son amant. La beauté excessive de Bruno et la peur de le perdre font naître chez Walter un sentiment d'infériorité qu'il tente de surmonter en recourant au mensonge : « il suo corpo (senza che lui lo sappia) dà ordini così assoluti che bisogna mentire per esserne all'altezza ; i suoi pettorali meritano che il cielo sia sempre sereno, che le storie siano sempre interessanti, che io sia sempre perfetto : ogni accenno di bruttezza farebbe sprofondare la terra sotto i nostri piedi »¹⁵. L'amour de Walter pour Bruno résume les trois significations au cœur d'éros telles que proposées par Nygren (éros comme manque, éros comme tendance à la transcendance et éros comme désir d'immortalité). Il le traduit dans une forme narrative : en effet son corps réunit à la fois la démesure et la volonté rébellion (« il bambino che non sono mai stato, l'argento vivo, i due soldi di cacio, il discolo che può entrare e devastarmi perché è l'immagine di me davanti alla quale sono fuggito. Per questo fin dall'inizio ho preso a defraudare Bruno della possibilità di essere reale »¹⁶), auxquelles se superpose le constat de sa perfection, renvoyant à un désir d'Absolu et d'immortalité. Toutefois, l'infidélité de Bruno et la faiblesse émotive de Walter détruisent l'idylle amoureuse, confirmant une loi qui – comme nous le verrons – s'applique à toutes les relations qui incarnent l'amour éros, à savoir leur incapacité à s'inscrire dans la durée. Une fois sortis de la dimension contemplative ou de l'acte sexuel, les corps culturistes perdent leur étincelle divine et révèlent leur humanité.

Après l'expérience de Bruno, l'éros de Walter dans *Scuola di nudo* se manifeste principalement pour des culturistes avec lesquels il entretient des relations occasionnelles, jusqu'au moment où, en voyage au Guatemala, le protagoniste rencontre Hochy, jeune Guatémaltèque dont la perfection physique rayonne face à la pauvreté de son milieu : « zigomi obliqui di terracotta embricati di sole e il sorriso che si sgancia dalla bocca, schizza tra le rocce come un cobra, scherza prima di tornare al suo posto. Occhi inopinatamente celesti ma ritratto così, da fermo, è quasi

¹⁴ *Scuola di nudo*, p. 46-47.

¹⁵ *Ibid.*, p. 56.

¹⁶ *Ibid.*, p. 57.

irricognoscibile, almeno bisogna immaginare mentre sale o scende dal letto »¹⁷. Aveuglé par la passion et la gentillesse de ce jeune homme, Walter décide de retourner en Italie avec lui. Il découvre rapidement ses mensonges et son attitude de prostitué, nécessaires pour sortir de la pauvreté :

Le cateratte si sono aperte, rivelandomi più di quello che avevo temuto, o sperato. Troppa grazia. Non è ricco per niente, suo padre non lo ha mai riconosciuto e non ci sono terre da riscattare; la ricchezza della sorella deriva dal matrimonio. Lei lo ha sbugiardato perché sperava che potesse ritrovare in Italia una sistemazione soddisfacente come l'altra volta. Ha annusato in me un possibile pollo e io, per non sfigurare di fronte alla sua presunta ricchezza, ho gonfiato le mie risorse, illudendolo. [...] Contaminando astuzia e generosità, ugualmente istintive, ti colma lui di regali per avere in cambio beni forti : la casa, il conto in banca. La differenza tra una marchetta e un mantenuto è che il secondo sa dire « ti amo » in maniera perfettamente credibile.¹⁸

Après cette découverte, Walter cherche à expulser Hochy de sa vie et de son quotidien. Toutefois, malgré plusieurs mensonges (il lui fait croire qu'il était réparti au Guatemala alors qu'il était à Rome dans l'espoir de reconquérir un vieil amant) et après plusieurs tentatives de rapprochement, Walter décide d'organiser un mariage pour Hochy afin qu'il obtienne la nationalité italienne. Fausta, une chère amie de Walter, accepte de se sacrifier pour cette cause : le roman se conclut sur la scène du mariage, véritable parodie de fin heureuse où le protagoniste renie les deux formes d'amour expérimentées au fil du roman (éros, comme nous l'avons vu avec Bruno et les culturistes, et agapè comme nous le verrons avec Ruggero). Selon Alessandro Grilli, en effet, « nella linea delle storie amorose del protagonista la 'sistemazione' con Hochy rappresenta la negazione sia del desiderio senza amore per i culturisti (il narratore sa bene che il ragazzo « è esattamente il contrario di un culturista »¹⁹) sia dell'amore senza desiderio per Ruggero »²⁰.

Comme évoqué au cours de la première partie de ce travail, dans *Un dolore normale*, le protagoniste Walter se propose de vérifier la possibilité de vivre et de raconter un amour normal avec un homme normal. Bien que la narration soit axée sur l'histoire d'amour avec Mimmo (expression d'agapè), le protagoniste ne renonce pas à l'univers des culturistes. Tout au long de sa relation avec Mimmo, Walter fréquente deux autres hommes à intervalles irréguliers : Pietro Cantalamessa, culturiste romain répondant aux idéaux de beauté de Walter²¹, et son ex Amedeo,

¹⁷ *Ibid.*, p. 559.

¹⁸ *Ibid.*, p. 580.

¹⁹ *Ibid.*, p. 591.

²⁰ Alessandro Grilli, « *Scuola di Nudo* di Walter Siti : genere e scrittura », cit., p. 445-446.

²¹ « il suo corpo era sferico come dovevano essere le sfere prima che esistesse una mente – nel suo corpo l'energia si ridivideva, tornando ad essere massa più luce. Altro che un oggettino d'oro striminzito e impolverato, era l'intera riserva aurea di Fort Knox, il coagularsi dell'oro su una ferita per cancellarla all'istante. [...] Il suo contorno era come

médecin mantouan avec qui il a des rapports ambigus car il joue un double jeu à distance²². Les deux, tout comme la plupart des culturistes qui incarnent éros dans *Scuola di nudo* sont des personnages plats, à savoir, selon la définition proposée par Forster dans son ouvrage *Aspects of the novel*, des êtres construits autour d'un seul caractère : « Flat characters were called "humorous" in the seventeenth century, and are sometimes called types, and sometimes caricatures. In their purest form, they are constructed round a single idea or quality »²³. La seule qualité qui justifie leur présence au sein de la narration est en effet celle physique, fonctionnelle à l'accomplissement du désir du sujet. Si l'opposition entre Mimmo et ces deux personnages sans consistance narrative laisse entrevoir l'échec de la quête de normalité par Walter, elle révèle également au sujet l'impossibilité de son désir : « Lei mi chiede perché sono attratto unicamente da sconosciuti e perché, dopo aver presunto che negli sconosciuti sia salvezza, scopro che la salvezza non è nemmeno lì ; solo nella negazione è il mio erotismo »²⁴. Plus que des adversaires de Mimmo, Amedeo et Pietro constituent des prétextes permettant de miner la relation principale du protagoniste (même si Walter déclare sa fidélité physique à son compagnon, dans la deuxième version du roman – que le lecteur est en train de lire –, il invente des rapports avec des culturistes et avec Amedeo). Ils confirment la nature érotique du désir du protagoniste ainsi que son adaptation impossible à la normalité :

Io desidero essere colpevole, ci sputo sulla vostra 'vita', e sulla vostra malavita che è un surrogato miserabile. La sola vera colpa è essere simili a Dio : io lo sono e tutta la bellezza del mondo m'è dovuta. Voglio installarmi in un albergo e farmi pisciare in faccia da un algerino tracimante di muscoli – povero Mimmo, davvero ci hai creduto, alla mia conversione ? Tu credi a tutto, devo salvarti. Io voglio muscoli, voglio culturisti grossi così, non m'importa niente se mi schifano, io li voglio ! Io sono questo, e quando finirà morirò, solo come un cane e sarò felice ! Mi sono ritrovato, finalmente : mi vergogno d'essermi lasciato andare, agganciato a un traino che non era il mio. Merda al dovere, e al dovere dell'antidovere, agli auguri di San Valentino – non ne posso più dell'amore, voglio muscoli dio cane, voglio muscoli. L'alto e il basso e viceversa ; quando sei venuto a cercarmi hai fatto (non nel senso che credevi tu) davvero una cosa contro natura.²⁵

Dans *Resistere non serve a niente*, Siti propose encore une incarnation physique de l'amour éros (mise en opposition avec une incarnation de l'amour agapè, comme nous le verrons)²⁶. Ce

una di quelle figurine da leccare, con la droga incollata dietro ; il suo culo come certe lucertoline di bronzo sui portali delle chiese, diventate lucide a forza di sfregare ». *Un dolore normale*, p. 22.

²² Dans le texte, lorsque le narrateur parle de Pietro ou d'Amedeo, il a recours à l'italique pour marquer une différence avec la narration de l'histoire d'amour avec Mimmo.

²³ Cf. Edward Morgan Forster, *Aspects of the novel* (1927), Orlando, Harcourt Inc, 1985, p. 67.

²⁴ *Un dolore normale*, p. 64

²⁵ *Ibid.*, p. 203.

²⁶ Nous avons intentionnellement omis les personnages de *Tropi Paradisi*, de *Il contagio* et d'*Autopsia dell'ossessione*, auxquels une autre sous-partie sera consacrée.

roman est le premier dans lequel Siti se détache de l'obsession érotique – élément central de son écriture – et abandonne la narration à la première personne. Le protagoniste Tommaso depuis sa première apparition se présente avec Gabry, jeune mannequin qui entame avec lui une relation mercenaire (« la Gabry m'intriga perché me l'ha detto quasi subito che stava con me per soldi »²⁷). Leur relation, inconstante et reposant sur l'argent, rappelle fortement le rapport de Walter avec les culturistes, notamment dans la façon dont le protagoniste perçoit le corps de la fille :

il corpo di Gabriella si iscrive senza volere negli spazi dettati da una mente eterna – è più che semplice bellezza, è intuito della specie, istigazione a desiderare. Che importano le offese reciproche, le scuse incerte, le sicure menzogne ? È nata per creare interrogativi, non per risolverli ; ma riscatta col suo corpo migliaia di donne meno fortunate ; qualunque posa assuma, anche la più sguaiata, non è lei che imita le foto, sono le foto che imitano lei.²⁸

Dès le début de leur relation, le désir de possession de Tommaso pour Gabry se traduit par l'emploi et l'étalage de sa richesse dans le seul but de la séduire. Toutefois, le pouvoir apparent donné par l'argent se révèle, comme dans le cas de Walter avec les escorts, insuffisant pour la conquérir véritablement :

Si è chiesto tante volte, confusamente, quale onnipotenza potesse consentire il denaro – ora lo sa, l'onnipotenza sarebbe possedere *davvero* Gabriella ; ma possedere lei *davvero* non basta. Comprare di tutto il meglio, il più firmato e il più sicuro (...) è un sistema per contemplare il mondo dall'esterno ; sentirsene superiori e quindi tirarsene fuori, non lasciarsi coinvolgere. Il segreto dei soldi non è fare ma *sapere di poter fare*.²⁹

Tommaso se consacre totalement à Gabry, exauce tous ses désirs et la considère comme une créature supérieure, jusqu'à sa rencontre avec Edith, qui tombe amoureuse de lui. Incarnation de l'amour agapè, Edith ouvre à Tommaso les portes de l'imperfection : si le corps de Gabry, en raison de sa perfection, est perçu par Tommaso comme exclusif et divin (« la vedevo come una dea »³⁰ ; « sei la mia dea in incognito »³¹), le corps d'Edith, dans sa finitude et son humanité, encourage Tommaso à entrevoir la possibilité d'une relation, en l'écartant de la passivité de la contemplation totale. La fréquentation d'Edith éloigne Tommaso de Gabry, qui ne rentre en scène qu'à la fin du roman, une fois qu'Edith a quitté le *bankster* après avoir découvert sa collusion avec la criminalité

²⁷ *Resistere non serve a niente*, p. 44.

²⁸ *Ibid.*, p. 151.

²⁹ *Ibid.*, p. 144.

³⁰ *Ibid.*, p. 220.

³¹ *Ibid.*, p. 135.

organisée. Bien que Tommaso ait depuis toujours voulu s'éloigner du modèle paternel³², l'éloignement d'Edith – symbole de changement et de conversion – en faveur de Gabry – incarnation d'un amour illusoire et mercenaire – confirme le triomphe de la logique capitaliste et paternelle sur toute forme de résistance. Selon Andrea Cortellessa, « il provocatorio, protervo lieto fine appiccicato alle sue ultime pagine »³³ qui ramène Tommaso à un éros artificiel (« un paradis prêt à porter »³⁴), reflète fortement l'idéologie pessimiste, voire nihiliste, qui caractérise tout le roman et qui trouve dans le titre une synthèse parfaite : résister ne sert à rien, aucun changement n'est envisageable, il vaut donc mieux se contenter de l'éros d'antan, aussi insatisfaisant soit-il.

b) Les incarnations d'agapè

Après avoir passé en revue dans la production de Siti les incarnations d'éros, amour qui élève l'homme vers l'Absolu et le fait sortir de sa finitude, il est temps de procéder à l'analyse des personnages qui représentent la facette opposée, à savoir l'agapè, un sentiment plus humain qui se nourrit de l'imperfection et de la finitude de l'homme.

Dans *Scuola di nudo*, le contrepoids au corps des culturistes évoqués tout au long de la narration est représenté par le personnage de Ruggero, fermier émilien qui apparaît dans la deuxième partie du roman. À la différence des *bodybuilders*, immortalisés dans leurs différentes formes de perfection, Siti conçoit Ruggero comme un personnage rond³⁵, focalisé sur les spécificités de son corps et de sa langue, mais aussi sur son histoire personnelle et son caractère. Il lui confère une dimension concrète, ouverte car il représente l'évolutivité de la réalité par opposition à l'immuabilité du corps culturiste, emblème de l'Absolu. La première différence entre

³² Le père de Tommaso fait partie d'une organisation criminelle. Au début du roman, il participe à un meurtre pour lequel il sera accusé et écroué. Après avoir déclaré au personnage Walter Siti sa collusion avec la mafia, ce dernier notera la ressemblance avec l'histoire de son père : « Sai cosa stavo pensando ? Che dopo aver tanto lottato per differenziarti, hai fatto davvero la fine di tuo padre, aggiornata alla modernità ». *Ibid.*, p. 227.

³³ Andrea Cortellessa, « Futile », cit.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Pour cette définition, cf. Edward Morgan Forster, *Aspects of the novel*, cit., p. 78. Chatman reprend les catégories de Forster (*round characters vs flat characters*) lorsque, dans son ouvrage *Story and Discourse*, il propose sa propre définition du personnage, qui nous sera utile aussi pour comprendre plus loin le personnage de Marcello : « a viable theory of character should preserve openness and treat characters as autonomous beings, not as mere plot functions. It should argue that character is reconstructed by the audience from evidence announced or implicit in an original construction and communicated by the discourse, through whatever medium ». Seymour Chatman, *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*, cit., p. 119.

Ruggero et les autres objets de désir de Walter est d'ordre physique, son corps n'étant pas démesuré et diminué par plusieurs défauts :

Non è il mio tipo, di questo sono stato sicuro fin dalla prima volta che ci siamo spogliati insieme: la pelle gli si è butterata da piccolo perché quando aveva due anni i suoi si sono trasferiti in Indonesia; clima esagerato per un piccolo toscano, macule e crateri. Ha le spalle spioventi e lo sterno come quello dei piccioni, la cassa toracica sporgendo in fuori impedisce ai pettorali di esistere. Un incidente a sedici anni, quando era già rientrato in Casentino dai nonni, gli ha lasciato un occhio strabico (lui dice « l'occhio offeso »). Il profilo è nobile, bella la bocca, attraenti le pieghe ai lati del naso; ma il suo centro glorioso sono le cosce (ha giocato terzino nell'Anghiari): dove sfregano i calzoncini i peli non crescono e ti danno il solletico della levigatezza. A quella piazza mi sono aggrappato subito: vado a visitare i suoi luoghi tristi, le costole prominenti e le spalle da uccellino, come si visita un carcere o un ospedale, ma torno alle cosce quando il sole è tramontato. Venti centimetri quadrati sono pochi per appenderci un – chi osa dire un amore?³⁶

Walter représente pour Ruggero ce que Bruno avait été autrefois pour Walter : la possibilité d'atteindre une forme d'Absolu sur terre – même si par personne interposée. Si, au début, Walter déclare explicitement son absence d'amour pour Ruggero, la connaissance du passé de son compagnon et de l'origine de ses manies (comme sa radinerie liée à son rapport avec son père) entraîne une remise en question de ses sentiments : « insomma se non è amore, che è quello che provo ? È come se lui fosse il luogo dove tutte le cose di me che voglio dimenticare vanno a rannicchiarsi per soffrire »³⁷. Ruggero, avec son amour pour la nature et son attachement au monde matériel, représente pour Walter une possibilité d'intégration au réel, qu'il refuse de toutes ses forces³⁸. À plusieurs reprises, Walter tente vainement de s'éloigner de son compagnon jusqu'au moment où Ruggero lui annonce sa décision de partir en Indonésie, choix qui entraîne la fin de leur relation. Après quelques mois de séparation, ils se réconcilient, même si Walter a entre-temps entamé des relations mercenaires avec des culturistes, tentant de concilier deux facettes de son dualisme : « vorrei Steve come soprammobile e Ruggero come pareti. Uno spazio dove entrambi fossero complementari, invece che temere a ogni momento le intersezioni. [...] Mi vergogno di preferire i muscoli all'affetto, ma non c'è niente di vergognoso nel preferire alla psicologia la metafisica »³⁹.

³⁶ *Scuola di nudo*, p. 230.

³⁷ *Ibid.*, p. 234-235. Bien qu'il s'agisse d'un amour imparfait (amour agapè), qui n'est donc apparemment pas à la hauteur de la parole poétique, Siti consacre à Ruggero des poèmes, qui gardent des éléments prosaïques. Par exemple, le premier texte sur Ruggero, qui est une reprise du poème de Caproni *Litania*, partage avec son modèle le ton didascalique (didactique) et prosaïque avec un système métrique simple et facile à comprendre. Cf. *Ibid.*, p. 235.

³⁸ Comme nous le verrons plus en détail dans les chapitres suivants, l'impuissance sexuelle qui affecte le protagoniste pendant la relation avec Ruggero est l'un des effets de ce refus du réel.

³⁹ *Ibid.*, p. 395.

Si d'une part Walter déclare tout au long du roman son refus de la réalité, à laquelle il oppose la perfection et la démesure des culturistes, de l'autre, la présence de Ruggero, avec son corps imparfait et son amour simple, symbolise l'impossibilité de sortir du monde et de sa finitude. Le corps de Ruggero montre son imperfection et son appartenance au monde, étant touché par une sclérose en plaques qui le rendra faible et infirme :

la malattia lo sta rendendo legnoso, lo chiude in un tronco; le cellule immunitarie divorano una parte del corpo a cui appartengono, sicché si può dire che il malato di sclerosi è un violento contro se stesso. (Stupefacente intuizione dantesca, nel canto di Pier delle Vigne). Quando mi tocca, anche la mia epidermide si trasforma in corteccia: ho dovuto proporgli di non fare più l'amore insieme, perché fare l'amore con lui significherebbe arrendermi al contratto sociale.⁴⁰

Après la tentative de suicide de Ruggero, Walter décide de rester à ses côtés pendant que la maladie progresse. Après plusieurs mois de souffrance, Ruggero meurt loin de Walter, qui reste seul avec ses obsessions. Sa mort, énième rappel de l'impossibilité d'échapper à la réalité, accroît la solitude de Walter et entraîne chez lui une prise de conscience majeure concernant son désir :

Erotismo ed esistenza non sono compatibili, passare dal non-esistere all'esistere imbruttisce chiunque. Ciò che si desidera negli sconosciuti è la s privativa; la passione per un uomo che non si fa più vivo è in realtà la passione per il non-farsi-più- vivo incarnata provvisoriamente da un uomo. [...] Quella tra eros e caritas non è un'alternativa, entrambi gli atteggiamenti stanno dalla stessa parte rispetto a quell'alternativa radicale che è rappresentata dall'arrendersi. Nell'arrendersi si risolve il paradosso dell'odiare il mondo mentre lo si ama, perché soltanto da morti si può tentare di capire. (Dalla soppressione del capire deriva quel ritiro musicale in cui consiste l'attaccamento alla vita).⁴¹

Deuxième volet de la trilogie de Siti, *Un dolore normale* place au centre de la narration l'évolution de l'histoire d'amour entre Walter et Mimmo, jeune Méditerranéen qui incarne un amour agapè, comme Ruggero dans *Scuola di nudo*. Conçu comme un prosimètre où se succèdent des vers (et non pas des poèmes⁴²) et un récit en prose, le roman vise en particulier à démontrer la possibilité d'un amour et d'une vie 'normale', pour un homme, Walter, animé par un désir métaphysique incompatible avec la réalité (« non ne posso più dell'altrove, non si sfugge alla natura »⁴³). Dès le début, le corps de Mimmo n'est pas du goût de Walter, comme le démontre la description qu'il en fait à partir d'une comparaison avec un culturiste représentant l'amour éros :

⁴⁰ *Ibid.*, p. 422.

⁴¹ *Scuola di nudo*, p. 491-492.

⁴² « Mi dispiace, ma non posso regalarti un libro di poesie d'amore. Intanto perché per scrivere poesie bisogna essere poeti e io non lo sono – e poi perché il nostro amore non ha niente d'eccezionale, è un amore come tanti: comune senza essere tipico, né esemplare. Un amore che *non merita* poesie ». Le narrateur affirme d'ailleurs à plusieurs reprises avoir inventé cet amour pour Mimmo dans le seul but d'avoir un sujet d'écriture. Cf. *Un dolore normale*, p. 7

⁴³ *Ibid.*, p. 9

I tuoi piedi e le mani troppo grandi, e il tuo cranio oversize, mi facevano pensare ai frammenti d'un colosso incompiuto, tenuti insieme da una pasta vetrosa. [...] Ma il suo corpo era sferico come dovevano essere le sfere prima che esistesse una mente – nel suo corpo l'energia si ridivideva, tornando a essere massa più luce.⁴⁴

Si l'éros pour les culturistes entraînant au niveau diégétique une focalisation presque constante sur l'érotisme et sur le sexe, seule et unique dimension de partage, l'agapè pour des hommes normaux se traduit par une quotidienneté plus marquée dans le récit et par une diminution de la composante descriptive au sein de la narration. Comme Ruggero, Mimmo est d'ailleurs un personnage rond (avec son passé, son caractère et son histoire) et en évolution, bien qu'il soit présenté toujours à travers le regard de Walter. Au cours du roman, l'affection du protagoniste pour Mimmo commence à faiblir, sans toutefois jamais se traduire par le choix drastique de quitter son compagnon. Son insatisfaction est avant tout manifeste dans les violents « commenti luciferini » ou les monologues de vérité (insérés en italique dans le texte), dans lesquels Walter accuse Mimmo de l'avoir contaminé avec son imperfection⁴⁵ et avec un excès de réalité⁴⁶. « Amando te non si può essere che mondo »⁴⁷, affirme le narrateur : Walter refuse l'amour de Mimmo car il incarne la possibilité de s'intégrer dans le temps et dans la réalité, perspective incompatible avec sa vision dualiste (et gnostique). Si l'action pratique dans la réalité est irréalisable (Walter a songé plusieurs fois à quitter Mimmo sans jamais trouver le courage de franchir le pas), le seul moyen d'agir est à travers la fiction : le livre remanié dans sa deuxième version se révèle être l'instrument le plus puissant pour éloigner Mimmo, qui met fin à ses jours, accablé par une douleur extrême après sa lecture. La mort de Mimmo est, comme celle de Ruggero, le dernier signe de son appartenance à la réalité, révélant l'impossibilité pour Walter d'une adaptation à toute forme de normalité (et d'amour agapè) :

mi manca non quello che era, ma quello che rappresentava e che non ho più voglia di far rappresentare a nessun altro. [...] Mi costringeva a essere quel che non potevo essere – era uno di quei temperamenti che sono sempre in prima fila quando si tratta di accollarsi lavori pesanti, e invece di farsi adorare ti adorano loro a te. La cosa profonda di lui, che non ho capito, è quanto possa essere grande la paura.⁴⁸

⁴⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁵ « Sei tiepido. [...] L'asimmetria che s'infiltra nella tua fisica grazia m'afferra per la collottola e rischia di soffocarmi infilandomi in bocca l'incompiuto » *Ibid.*, p. 74.

⁴⁶ « Ciò che ti rimprovero, più in profondità, era di distrarre il tempo e lo spazio dal loro compito, che è quello sempiterno di adorare ; se inzeppi furiosamente la vita, come fai a distanziartene per contrastarla ? ». *Ibid.*, p. 70.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 209.

Dans le troisième volet de la trilogie autofictionnelle, *Troppi paradisi*, qui offre une synthèse apparente du dualisme entre réalité et Absolu, Siti met une nouvelle fois en scène un personnage qui incarne une forme d'amour agapè. Il s'agit de Sergio, auteur pour la télévision avec qui Walter a une relation presque tout au long du roman. Comme avec Mimmo, la normalité de cet amour se manifeste dans une définition de leur relation à partir du binôme prose-poésie : « quel che è mancato fin dall'inizio, in Sergio, è la poesia: è ragionevole, è piacevole, è tutto in – èvole – ma irrimediabilmente in prosa »⁴⁹. Entre les deux s'instaure un rapport complémentaire : d'un côté, l'attraction de Sergio pour des hommes plus âgés cache sa fragilité et son besoin de protection ; de l'autre, Walter le considère comme un fils potentiel – en raison aussi d'une étrange coïncidence⁵⁰ – à aimer dans son imperfection. La carrière de Sergio évolue particulièrement vite dans le roman. Au début, grâce au succès d'une émission télévisée pour laquelle il travaille, il devient une référence pour le public ; un changement de direction entraîne ensuite son expulsion du programme, et le personnage renonce alors à toute possibilité de percer dans ce milieu. Ce refus se traduit davantage par une forme d'anorexie et ensuite par la fréquentation boulimique d'autres hommes sous les yeux de Walter, qui accepte cette nouvelle condition :

La soluzione che ho trovato con Sergio non è priva d'astuzia; tra noi, ormai, c'è affetto e stop, ma lui porta nei nostri coiti affettuosi la freschezza e la curiosità dei desideri che soddisfa altrove. Non voglio dettagli, mi basta sapere che uno di noi non può lamentarsi della propria vita sessuale. [...] Il soffio balsamico della normalità ci sfiora i capelli e accarezza il nostro letto, poi lì, come si viene si viene. (Quesito : ma i miei desideri, per quanto tempo potrà tenerli in naftalina, e soddisfarli per procura?).⁵¹

Après cette chute professionnelle, Sergio recommence à travailler pour la télévision, toujours enclin à un libertinage tranchant singulièrement avec la chasteté imposée de Walter. Ce déséquilibre entre les deux personnages se résout lorsque Sergio décide d'aller vivre seul et que Walter se remet à fréquenter des *escorts*, dépensant presque tout son argent (« voglio provare come vive un ricco, per sei mesi da giugno a dicembre, voglio capire cosa si prova a non negarsi nessun desiderio »⁵²). Pendant cette période de retour à l'amour éros, il rencontre Marcello, personnage

⁴⁹ *Troppi paradisi*, p. 25.

⁵⁰ « Un figlio. Questo Sergio è per me ed è nato regolarmente, come i figli più fortunati, da un atto d'amore. Solo che questo atto d'amore è stato (e continua ad essere) consumato con lui, con il figlio stesso. C'è una coincidenza che ha il sapore dell'incesto: durante la seconda occupazione della Sapienza (a Pisa, nel maggio 1967) io ero già assistente di ruolo e in una seduta di "autocoscienza corporale" capitò che guardando un ragazzo eiaculai nel ventre di una ragazza. Che non aveva preso precauzioni e rimase incinta. [...] Ci liberammo dell'incomodo con l'aiuto di un'amica radicale, in una clinica di Firenze. È stata l'unica possibilità che ho avuto di diventare padre. [...] Se la gravidanza fosse andata a buon fine, il bambino sarebbe nato nel febbraio 1968; Sergio è nato nel 1968, il 12 febbraio ». *Ibid.*, p. 27-28.

⁵¹ *Ibid.*, p. 153.

⁵² *Ibid.*, p. 210.

responsable de son évolution érotique, comme nous le verrons dans la prochaine sous-partie. À la fin du roman, la relation avec Sergio devient de plus en plus tiède, en raison également du départ de ce dernier pour l'Albanie, où il commence à travailler pour une télévision privée. Lorsqu'ils se revoient après quelques mois de séparation, Walter s'aperçoit de l'épuisement définitif de son amour pour lui, effacé par la puissance de sa passion pour Marcello et par la mutation entraînée par l'expérience télévisée chez Sergio : « Il successo l'ha imbellito, gli ha riempito le guance e i bicipiti; [...] il Sergio che mi siede di fronte è la versione tecnologica, diciamo il fac-simile, del Sergio di cui mi ero innamorato quasi quattro anni fa »⁵³.

Même une fois abandonnée l'écriture autofictionnelle, Siti continue de partager une vision double de l'amour, où les deux élans d'éros et agapè s'alternent et s'incarnent dans des personnages divers. Dans *Resistere non serve a niente*, comme nous l'avons vu, Gabry et Edith représentent les deux facettes de l'amour : la perfection physique de Gabry la fait apparaître aux yeux du protagoniste comme une véritable déesse ; Edith, au contraire, dans son imperfection et sa normalité, représente pour Tommaso la possibilité d'un amour humain et réciproque (amour agapè). Plus âgée que Gabry, Edith est une enseignante de latin et une écrivaine en herbe qui partage certaines des caractéristiques de Gerardo, personnage fondamental d'*Exit strategy*. Elle désire et aime Tommaso surtout en raison de son imperfection physique, bouleversant les rôles et remettant en question les certitudes de ce dernier :

Amore gratuito nel senso peggiore del termine, cioè immotivato, inutile. [...] Questo è il problema, pensa Tommaso: fare sesso con Edith significa riaprire le porte all'imperfezione, anche se in questa imperfezione il mio corpo finalmente non sparisce. [...] Tommaso non proverà mai per il corpo di Edith qualcosa di nemmeno lontanamente simile a una passione, ma i suoi fianchi larghi e le spalle fitte di neri possono apparire come un approdo sicuro, il segno che qualcosa si è raggiunto; « una donna che vuole *me*, non per i vantaggi materiali che posso offrirle ma per come mi piego allacciandomi le scarpe ». ⁵⁴

Bien que Tommaso se montre disposé à renoncer à Gabry pour construire une histoire normale avec Edith, leur relation se termine après la découverte de la collusion de Tommaso avec la criminalité organisée, élément décisif et impardonnable pour une personne aussi honnête qu'elle. La possibilité d'un amour à long terme disparaît pour la première fois non pas par peur ou par

⁵³ *Ibid.*, p. 368.

⁵⁴ *Resistere non serve a niente*, p. 182-183-207.

manque de passion du protagoniste, mais en conséquence d'une décision externe que Tommaso doit subir.

Le binôme éros-agapè imprègne toute la production littéraire de Siti, créant un équilibre à l'intérieur du roman. La coprésence dans les romans de ces deux facettes de l'amour, l'une qui élève et détache de la réalité, l'autre enracinée dans l'imperfection et dans la finitude humaine, dans la mesure où ses représentants sont souvent touchés par la maladie, par le dépérissement ou par la mort, place le sujet dans une condition d'ambivalence et d'indécision, qui révèle l'impossibilité pour l'individu de vivre et d'accepter complètement l'une ou l'autre de ces conditions. Deux personnages (Marcello et ses *alter ego* d'une part, Gerardo d'autre part) font évoluer cette opposition jusqu'à l'aboutissement d'une synthèse, et il est à présent temps de les analyser plus en détail.

c) Le dieu et le pervers

Marcello Moriconi, *escort* culturiste de la banlieue romaine et incarnation la plus parfaite du désir d'Absolu du protagoniste, est un personnage central dans la production romanesque de Walter Siti. Si, dans son écriture, Siti postule l'existence d'un dualisme radical entre réalité et Absolu, que le sujet tente de résoudre par le biais de nombreux objets de désir, Marcello représente la synthèse (bien que momentanée) de ce dualisme. C'est un personnage complexe et en évolution perpétuelle, qui migre d'un ouvrage à l'autre (cinq au total). Il fait sa première apparition dans le récit « Perché io volavo » de *La magnifica merce*, qui raconte les interviews entre Marcello Moriconi et Saverio Occhipinti, responsable de castings d'hommes pour le compte d'un riche client anonyme. Au cours de leurs entretiens, Saverio remarque le caractère et la psychologie de Marcello, et tombe lentement amoureux de lui, mieux, de son physique parfait⁵⁵.

⁵⁵ « C'è un mistero nella fisicità del suo corpo, e non basta guardarlo per rendersene conto. [...] la materia che per eccesso di presenza diventa reliquia, e si è spinti a toccarla come per chiedere salvezza. Forse non è un angelo, come lui pensa ingenuamente se stesso, ma certo un portatore inconsapevole di divinità. C'è qualcosa che, col pretesto dei muscoli, si manifesta oltre la soglia del visibile. Una morbidezza che travalica il tatto [...] ed è interpretabile solo come 'guaina spirituale'; acciaio vellutato; più che un puttaniere, mi capirebbe Madre Teresa. [...] Ha attraversato umiliazioni e fango senza sporcarsi, come un raggio che penetra l'immondizia restando puro. Dove la trova tanta solarità, tanta gioia? È pulito di quella pulizia che il mondo non perdona. Gli indiani dicono che questa è la caratteristica del fiore di loto; ma il fiore di loto, a mangiarlo, è una droga ». *La magnifica merce*, p. 70.

Dès cette première apparition, Marcello porte les éléments constitutifs qu'il gardera d'un roman à l'autre : la beauté des yeux, le narcissisme, la perfection du corps, la toxicodépendance, le rapport compulsif à l'argent, la bisexualité ou encore l'utilisation d'argot romain. Si d'un côté la persistance de ces traits constitue une marque fondamentale de sa nature de personnage⁵⁶, permettant au lecteur de le distinguer des autres êtres fictionnels, de l'autre, en tant que personnage fictif, Marcello conserve sa nature de signe (anaphorique), évoluant sans cesse et s'accomplissant seulement au terme de son parcours fictionnel. Comme l'affirme Philippe Hamon, sa transformation au fil des romans relève aussi de son rapport avec les autres personnages :

morphème « vide » à l'origine (il n'a pas de sens, il n'a de référence que contextuelle), il [le personnage] ne deviendra « plein » qu'à la dernière page du texte, une fois terminées les diverses transformations dont il aura été le support et l'agent. Mais le signifié du personnage, ou sa « valeur », pour reprendre le terme saussurien, ne se constitue pas seulement par *répétition* ou par *accumulation* et *transformation*, mais aussi par *opposition*, par relation vis-à-vis des autres personnages de l'énoncé. Cette relation, notons-le, se modifiera d'une séquence à l'autre, jouera aussi bien sur le plan du signifiant que sur le plan du signifié, [...] selon des rapports de ressemblance ou de différence.⁵⁷

L'évolution de Marcello au fil des romans entraîne aussi d'importantes modifications aux niveaux formel et structurel au sein de la production de Siti.

Dans le troisième volet de la trilogie, *Tropi Paradisi*, Walter et l'*escort* se rencontrent dans la deuxième partie du roman, lorsque le protagoniste fréquente compulsivement des culturistes après sa période de chasteté avec son compagnon Sergio. Dès leur première rencontre, Walter prend conscience à la fois sa perfection physique et de sa différence par rapport aux autres *escorts* :

Fisicamente è l'uomo più bello che i miei occhi abbiano mai incontrato. Intendo la bellezza tagliata per me, quella che è incisa nel mio nervo ottico e che non pretendo sia condivisa. I quadricipiti femorali gli si vedono da dietro, mentre si toglie gli slip e spinge il culo verso l'osservatore – ha fatto il suo *cursus honorum*, è arrivato ai Mondiali di Stoccolma, ma ha un fascino, una grazia di torsioni e di mollezze che non è da culturista. Più da modello, si direbbe – il che contrasta con la grinta da galeotto; [...] ma il labbro inferiore è come l'ho sognato da quando avevo tre anni, e gli occhi verdazzurri sono l'infanzia del mondo – per non parlare della perfezione della sua zona prostatica. Flessibilità e possanza massiccia vanno assolutamente insieme, combaciano negli stessi centimetri quadrati : muratore e geisha, rinoceronte e antilope.⁵⁸

⁵⁶ Chatman définit le personnage de fiction comme un paradigme de traits : « I argue –unoriginally but firmly – for a conception of character as a paradigm of traits ; 'trait' in the sense of 'relatively stable or abiding personal quality', recognizing that it may either unfold, that is, emerge earlier or later in the course of the story, or that it may disappear and be replaced by another ». Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 126.

⁵⁷ Philippe Hamon « Statut sémiologique du personnage » in *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 128-129.

⁵⁸ *Tropi paradisi*, p. 246.

Intitulé *L'angelo e la povere*, le cinquième chapitre du roman raconte l'histoire entre Walter et Marcello, représentant le plus parfait, comme indiqué à plusieurs reprises, de l'Absolu sur terre : le narrateur lui consacre de nombreuses descriptions qui révèlent sa double nature – mi-humaine, mi-divine⁵⁹ –, tentant de concilier ses attributs d'être suprême avec sa profession de prostitué. Face à ce dieu, incarnation totale de ses désirs, Walter se retrouve sexuellement impuissant et donc incapable de satisfaire son désir de possession de Marcello, qui, d'ailleurs, ne renonce pas à vendre son corps au plus offrant. Bien que l'amant soit décrit et présenté la plupart du temps avec les mots de Walter et à travers le prisme de sa perception, l'insertion de morceaux de dialogue dans lesquels Marcello s'exprime directement crée une distance chez le lecteur, qui, derrière des traits angéliques, décèle sa vraie nature de profiteur. Même si Walter affirme la singularité de son expérience avec Marcello, l'*escort* culturiste ne représente en réalité que la énième répétition d'un mécanisme du désir obéissant aux mêmes lois depuis *Scuola di nudo*. Raffaele Donnarumma parle de Marcello comme de l'incarnation d'un fantasme originel qui oriente depuis toujours le désir du protagoniste, l'éloignant de plus en plus de la possibilité de sortir de sa prison intérieure :

Marcello recita sempre la parte dell'oggetto del desiderio (e l'espressione vale alla lettera): egli non è neppure, come l'Albertine della *Ricerca*, l'inafferrabile; è piuttosto il già da sempre sognato e conosciuto. Anche se il possesso fisico diventa uno dei crucci di Walter, in realtà Walter lo possiede già: Marcello non ottempererebbe al suo dovere se non sfuggisse, non mentisse, non ponesse una distanza. In ogni suo gesto, egli conferma il fantasma: e per questo, alla fine, la vicenda scivola in un lieto fine desolante. L'amore, in questa caricatura paradossale, è un'esperienza regressiva. Come l'adolescente ossessionato dalla fidanzatina o dalla star preferita, Walter (Siti) accumula decine di pagine in cui stordisce il lettore con la perlustrazione minuta della propria ossessione. L'esercizio ermeneutico della gelosia e dell'idoleggiamento non è affatto un'indagine sull'altro: è il segno più irrevocabile della clausura nel carcere del sé.⁶⁰

L'amour obsessif de Walter pour Marcello (ou bien pour l'image de Marcello) le conduit à sa propre nullification : il dépense tout son argent pour payer l'*escort* ou pour lui acheter de la cocaïne et d'autres drogues, il commence à travailler comme auteur télévisé pour un reality-show afin de gagner plus d'argent, ébranlant sa foi dans la littérature. Les deux polarités du dualisme de Siti, réalité et Absolu, qui depuis toujours occupaient deux places bien distinctes dans l'univers de l'auteur, trouvent en Marcello une synthèse momentanée :

⁵⁹ « Marcello porta l'angeliçità tra gli uomini proprio perché si è intriso in loro, nella loro materia – e dell'umanità non rifiuta i tratti recessivi, le debolezze anche di carattere. Più che a un messo divino fa pensare a un eroe che la duplicità di natura superiore e inferiore ha dovuto sgrugnarsela giorno per giorno, lottando ed essendo ridotto in servitù. [...] Marcello ha la forma di un culturista ma la morbidezza, al tatto, di un essere che ti sconvolge perché è nato dal fondo anfibio delle tue preghiere ». *Ibid.*, p. 254-255.

⁶⁰ Raffaele Donnarumma, « Troppi Paradisi », cit., p. 217.

da giovane ero limpido, illeso, perché me ne stavo seduto davanti alla realtà: io non toccavo lei, lei non toccava me. Con Marcello tutto si è complicato; realtà e oltremondo si sono fusi in una terza cosa, intermedia, dove la realizzazione è applicazione imperfetta di un fantasma. In me, quello che chiamo « amore » è esattamente questa terza cosa: non più il desiderio assoluto, astratto, di un corpo iperuranio, né la necessità biologica, concreta, di *procreare in un altro*. Con Marcello è lotta su questo discrimine difficilissimo: contro il suo corpo inerte, costruito da fuori, e per la sua anima viva – ma anche contro la sua anima inerte, devastata dalla droga, e per il suo corpo pieno di grazia.⁶¹

L'opposition entre éros et agapè, qui a traversé la production de Siti avec l'émergence de deux différents mouvements de l'amour (l'un vers le divin et l'autre vers l'humain, donc le réel), trouve elle aussi une conciliation dans ce personnage⁶². L'extase pour son corps parfait et la compassion pour son humanité et pour ses limites sont synthétisées dans le principe mercenaire qui régit leur relation. D'ailleurs, la conquête de Marcello se réalise seulement à la fin du roman lorsque Walter arrive à le posséder sexuellement. Puisque le corps de Marcello est artificiel, exhibé comme une marchandise et presque conçu séparément de sa personne⁶³, Walter décide de combattre l'impuissance qui le tourmente depuis le début de cette relation avec un geste également artificiel, à savoir l'implantation d'une prothèse pénienne (« l'autenticità mi è impossibile, al culmine delle mie ambizioni sta un atto artificiale »⁶⁴). La possession de Marcello marque l'accomplissement du désir du protagoniste, la fin (apparente) de tout dualisme et la conciliation de l'individu avec la réalité (Siti réemploie la citation de Beckett qu'il avait utilisée au début de *Scuola di nudo* pour marquer la fin d'un parcours). Les dernières pages du roman, tout en célébrant les joies de la possession – et la déclaration conséquente de la fin de l'écriture autobiographique, en lien direct avec l'obsession érotique – laissent entrevoir l'instabilité de cette situation⁶⁵, qui sera approfondie dans les romans suivants, notamment *Il Contagio* et *Autopsia dell'Ossessione*.

⁶¹ *Tropi paradisi*, p. 369.

⁶² *Ibid.*, p. 401.

⁶³ *Ibid.*, p. 287. L'attraction du protagoniste pour le côté artificiel et pour la démesure du corps de Marcello est le point de départ du développement de la théorie de Siti sur la mutation anthropologique et sociologique contemporaine, qui crée un pendant entre la condition de l'individu et celle de la collectivité : la marchandisation du corps et la compulsivité du désir contemporaines en effet ne seraient selon l'auteur que la tentative occidentale de vivre sans Dieu et de projeter ce besoin de sacré dans la consommation effrénée et dans un univers concret. Nous allons approfondir ultérieurement cette partie dans le prochain chapitre.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 405.

⁶⁵ « Marcello mi sta espellendo dall'autobiografia: dopo essere penetrati nell'Assoluto, che resta da dire ? vederlo concentrato, remissivo, mentre si soffia il naso che gli sto ancora dentro e sento il contrarsi dei suoi muscoli anali, be', se lui è un dio come ho creduto finora, non mi resta che cadere in ginocchio, muto per sempre. Se non lo è, allora gli altri esistono davvero, e non è più con l'autobiografia che si possono incontrare. Quanto era povera e ristretta l'esperienza su cui tanto ho elucubrato ». *Ibid.*, p. 424-425.

Dans le roman du 2008, respectant la promesse annoncée à la fin de *Troppi Praradisi*, Siti abandonne l'écriture autofictionnelle au profit d'une pluralité des voix dans le but de représenter de l'intérieur le milieu complexe et contradictoire de la banlieue romaine. L'amour pour Marcello entraîne le choix de Siti (qui incarne dans le texte le personnage du « Professore ») de se faire contaminer par la *borgata*⁶⁶, dernière tentative désespérée de conquête de Marcello, une fois constaté l'insuffisance de toute possession physique. Même dans ce roman, Marcello possède de nombreux traits qui le caractérisaient dans *Troppi paradisi* : cocaïnomane, il s'exprime en argot et a une petite amie même s'il pratique la bisexualité, mais surtout, il se prostitue pour gagner de l'argent. Toutefois, si dans le troisième volet de la trilogie les défauts et les vices de Marcello s'effaçaient à la lumière de sa perfection physique et de sa beauté angélique, dans *Il contagio*, ils ne trouvent plus suffisamment de compensation dans son corps, présenté dès le début de l'ouvrage comme en dépérissement. Ce manque de perfection physique se traduit au niveau formel par une absence quasi totale de descriptions physiques, marque stylistique des romans précédents, substituée par une narration plus fluide. Tantôt attentif, tantôt négligeant, Marcello a dans *Il contagio* un rapport ambivalent avec son corps, ce qui témoigne de sa duplicité psychologique :

Marcello alterna fasi di euforia, che coincidono con le parentesi sempre più brevi di perfetta forma fisica, a fasi in cui si chiude in casa e dorme (o sostiene di dormire) per intere giornate. [...] Dura così per un paio di settimane, poi si sforza di riprendersi, vergognandosi lui stesso dello stato in cui si trova (« e dà, semo òmini o caporali ? »); ma l'unico rimedio sono le iniezioni di testosterone. Il segno della riscossa è quando si presenta al professore glabro come quando faceva le gare. [...] Le birre si riducono a tre-quattro, che comunque però non si conciliano con la dieta: quindi si butta sui diuretici, Aldactone, Lasix, e sulle pillole brucia-grassi a base di caffeina e efedrina. Sicuro di questa protezione, riprende a sfondarsi con cofane disumane di carbonara e di rigatoni ca'a pajata; [...] poi ha gli incubi notturni, sogna che gli sparano o che gli uccidono il cane. [...] Soprattutto se persegue un obiettivo [...] immancabilmente a poca distanza dalla meta accade una disgrazia: uno strappo, un ematoma, uno svenimento, qualcosa che lo costringe a fermarsi di nuovo. Si proclama vittima della sfortuna (« mica l'ho messo in croce io Gesù Cristo ») o addirittura di una maledizione, ma in fondo desidera interrompere, perché sono più di vent'anni che si allena e non ne può più di sale-pesi e integratori insipidi, si può anche capirlo. Nell'intimo del cuore lo sa che il professore ha ragione, che quella che lui chiama sfortuna è in realtà una resa dei conti.⁶⁷

Le Professeur suit Marcello dans sa vie de banlieue : il participe avec lui à des dîners dans l'immeuble où il habite, fréquente sa femme et ses amis, l'accompagne acheter de la drogue et se drogue avec lui. Plus il partage et connaît l'univers de Marcello, plus il prend conscience de l'illusion vécue jusqu'à présent. Une fois abandonné tout espoir que le corps du culturiste puisse

⁶⁶ L'effet de contagion que Marcello aura sur l'auteur représente aussi le point de départ de la réflexion sociologique sur « l'imborgatarsi » de la bourgeoisie, à la fin du roman. Cf. *Il contagio*, p. 298-311.

⁶⁷ *Ibid.*, p.73-75.

redevenir le corps divin et immortel d'antan, Siti quitte le personnage de Marcello en lui donnant la mort⁶⁸. Si les personnages qui incarnaient l'amour agapè (Ruggero, Mimmo, Sergio) expiaient la faute de leur humanité dans la maladie et dans la mort, Marcello, énième et illusoire incarnation d'amour éros, peut seulement faire semblant d'accomplir le geste tragique et plein d'existence de mourir. Peu après avoir raconté les circonstances de la disparition de l'*escort*, dans le chapitre « La verità » Siti confesse avoir inventé ce stratagème pour justifier de manière plus noble la fin de son histoire d'amour avec Marcello, qui, après avoir rencontré un acteur de Milan, quitte Rome avec lui pour tenter sa chance :

Magari fosse morto davvero. In tante forme l'avevo previsto, qualche volta perfino sperato; e immaginato di fingerlo, come qui nella scrittura. Avrei mostrato un dolore carsico, intermittente nel suo negarsi e riapparire quando meno te lo aspetti; intermittenze psicosomatiche. [...] Avrei fatto dell'elaborazione del lutto il mio capolavoro: e intorno il conforto degli amici, disposti a dimenticare le anomalie e a trattarmi come se avessi perduto un grande amore normale. [...] Morendo, avrebbe sigillato quel che ancora restava della sua bellezza. Invece non è andata così : Marcello io non lo vedo più (il suo corpo è scomparso) ma lui è ben vivo, agisce eccome.⁶⁹

Le retour de l'obsession érotique résultant de la présence d'un adversaire entraîne également le retour à la narration à la première personne. Ce n'est qu'après avoir été quitté par Marcello (énième démonstration de la passivité de Walter) que le Professeur prend conscience de la vraie nature de sa relation avec l'*escort*, fondée uniquement sur un rapport mercenaire : pour Marcello, il n'y avait pas d'amour ; tout était une question d'argent. Le constat de cette illusion entraîne également la prise de conscience de l'impossible synthèse entre éros et agapè chez un seul individu : le culturiste est, plutôt, la énième chimère d'éros, qui l'incite à concevoir la fausse possibilité de trouver une incarnation d'Absolu dans la réalité. À la fin du roman, après avoir spéculé longtemps sur son obsession, Walter semble s'éloigner définitivement de Marcello :

Addio Marcello, tu sei un uomo e nient'altro che un uomo – diciamo, nemmeno dei migliori. [...] Tu m'hai insegnato a guardare oltre le cose, perché era là che vivevi davvero. [...] Addio Marcello, grazie : se ho smesso di sentirmi inferiore agli altri, lo devo a te ; qualunque cosa tu faccia e dovunque tu sia (chiamami, per favore ! più t'immagino degradarti più mi ecciti) – non è da tutti, credimi, testimoniare la bellezza e la grazia. Tu l'hai fatto e la traccia del tuo corpo non morirà.⁷⁰

⁶⁸ Siti fragmente le récit de la mort de Marcello en deux scènes insérées dans deux parties différentes du roman : la première est la description du corps du culturiste en coma dans le lit de l'hôpital, l'autre correspond au résumé de l'accident pendant un match de football. Cf. *Ibid.*, p. 208 et p. 267-268.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 272.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 297.

Bien que dans *Autopsia dell'ossessione*, le roman publié après *Il contagio*, disparaissent à la fois le personnage de Marcello et celui de Walter (l'ouvrage est d'ailleurs écrit à la troisième personne), Siti n'arrive pas à abandonner la thématique érotique, encore au centre de la narration. L'obsession érotique pour un homme qui incarne une forme d'Absolu sur terre est vécue et racontée par un personnage opposé à Walter, l'antiquaire Danilo Pulvirenti. À la différence de l'*alter ego* de l'auteur, qui désire se fusionner avec Marcello (« esserne assorbito come una macchia nella terra »⁷¹), Danilo se distancie du corps aimé, à la fois en l'humiliant (à travers la pratique du sadomasochisme) et en le vénérant (à travers la photographie). Au centre du désir érotique de l'antiquaire se trouve Angelo, *escort* culturiste romain dont les traits (sa profession, sa façon de s'exprimer, son caractère) sont très similaires à ceux de Marcello de la trilogie et de *Il Contagio* – à tel point que nous pouvons l'identifier comme un véritable *alter ego* de Marcello. Bien que la première rencontre entre Danilo et Angelo ait lieu dans la deuxième moitié du roman (au cours d'un spectacle théâtral, où Angelo apparaît habillé en Minotaure⁷²), le lecteur connaît l'obsession érotique du protagoniste dès le début du récit, à travers quelques photographies insérées dans le texte qui saisissent la perfection absolue de son corps. La photographie se révèle être l'outil le mieux adapté pour satisfaire l'éros de Danilo : d'un côté, elle canalise la dimension nécrophile du protagoniste, qui par la contemplation des photos s'éloigne de la vie ; de l'autre, cette pratique permet d'immortaliser à jamais la perfection du corps de l'amant, dans la réalité soumis au vieillissement. Puisque « l'ossessione vuole impadronirsi di un pezzetto di infinito »⁷³, la photographie permet à Danilo de reproduire et d'éterniser la perfection de l'instant où l'obsession s'incarne en Angelo.

Dans ce roman, d'ailleurs, certains mécanismes régissant l'éros du protagoniste de la trilogie se répètent et s'intensifient, comme la lente prise de conscience de l'humanité d'Angelo, dont le corps se modifie et dépérit avec le temps⁷⁴ ; le constat de l'illusion du désir érotique ; la présence

⁷¹ Gianluigi Simonetti, « Autopsia dell'ossessione », in *Lettera Zero*, n° 5, Salerne, Arcoiris, 2018, p. 44.

⁷² « la folgorazione lo coglie impreparato quando da un'onda di danzatrici in tulle sorge il torace del Minotauro. Terra lunare sotto le corna ferine, lucente fino all'inguine d'olio e di riflettori. [...] Il corpo ciclopico riappare in posizione prona, a suggerire la roccia da cui precipita una ninfa suicidandosi. [...] Lineamenti delicati al posto della maschera bovina, capelli lunghi e gocciolanti ». *Autopsia dell'ossessione*, p. 148-149.

⁷³ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁴ « Sulla pelle di Angelo sono comparse chiazze forse banali di psoriasi, ma che ogni volta sono più estese come una condanna biblica ; Danilo ripassa sui cataloghi d'asta i meravigliosi bronzetti manieristici e seicenteschi, inarrivabili a causa dei prezzi proibitivi (Danese Cattaneo, Suisini, Francesco Bertos) – ne accarezza il derma nero compatto e la patina brillante, ne immagina sotto le dita le rotondità e i pertugi. 'Non ho scelto un dio perché si ammalasse' ». *Ibid.*, p. 185.

d'un rival⁷⁵, un professeur ressemblant énormément au professeur Walter Siti de la trilogie, responsable de la séparation entre Danilo et Angelo, qui s'immisce dans leur ménage en réactivant des mécanismes d'obsession et de possession presque disparus. Mais comme l'a remarqué Lorenzo Marchese, malgré une certaine continuité thématique, le choix d'abandonner le récit autofictionnel et de mettre au centre du récit l'obsession d'un autre personnage permet à Siti de traiter cette question jusqu'au bout et de confesser ce qu'il avait été seulement capable de sous-entendre avec le récit autobiographique, à savoir le lien entre l'obsession érotique et le désir matricide: « dietro le sembianze fittizie dell'antiquario Danilo Pulvirenti, l'ossessione erotica si rafforza nel verso di un esercizio necrofilo che non ha alcuno sbocco in partenza, se non la tappa imprevista, e desiderata in tutto il libro, del matricidio »⁷⁶.

Malgré la prise de distance solennelle à la fin de *Il contagio*, le personnage de Marcello réapparaît dans *Exit strategy*, quatrième temps de la trilogie autofictionnelle de Siti où, presque dix ans plus tard, il revient sur ses obsessions et fait un bilan de sa vie à travers la forme littéraire du journal intime. « Per me finisce un'epoca – e un dialetto, e quel che per molto tempo ho considerato un destino »⁷⁷ : le déménagement de Rome à Milan au début du roman acquiert une valeur symbolique, annonçant un changement de cap important pour Walter. Centre de son désir pendant dix ans, Marcello Moriconi perd définitivement sa dimension divine, révélant l'éphémérité d'un corps humain qui vise à incarner l'Absolu :

La violenza e l'ingiustizia incarnate nei suoi quadricipiti gonfi come tascapani di nuvole, erotomania quale superamento dell'umano; ma l'incarnazione sempre più irrancidita e risaputa in una tavola d'equivalenze lacunosa, sempre più insidiata dalla noia di quei viaggi con un unico obiettivo – a Praga non s'è nemmeno accorto che ci fosse un fiume. Che rumore fa un assoluto che cade?⁷⁸

Si d'un côté Marcello assouvit un désir qui ne suffit plus au sujet (l'éros élévateur, qui éloigne du temps ainsi que du monde réel), de l'autre, la réalité seule paraît être une prison sans issue ni possibilité de satisfaction (« questa vita che si crede intensa non la voglio più, ma non ho niente con cui sostituirla »⁷⁹). Même la fréquentation d'autres culturistes (comme l'acteur porno Rodrigo)

⁷⁵ Malgré leurs différences, il Rivale peut être considéré comme un véritable double du protagoniste : comme nous le verrons dans le prochain chapitre, non seulement ils ont le même objet de désir, mais les racines de leurs obsessions sont également communes.

⁷⁶ Lorenzo Marchese, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, cit., p. 262-263. Nous allons approfondir cette question dans le prochain sous-chapitre.

⁷⁷ *Exit strategy*, p. 10.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁹ *Ibid.*

se révèle être un échec qui implique la nécessité d'un changement. En particulier, le moment de prise de conscience définitive de la fin de son histoire avec le culturiste coïncide symboliquement avec la rencontre sexuelle entre Marcello et Rodrigo, moment auparavant perçu comme extatique et à présent vécu dans sa brutalité :

Quando strati diversi del desiderio frizionano senza chiarirsi reciprocamente, non aumenta la luce ma il buio ; l'incarnazione sta passando di mano e nel passare diminuisce il voltaggio. La mia ossessione, anchilosandosi alle giunture come succede ai vecchi, lascia trasparire la sordidezza della dipendenza sotto il velo cangiante della divina mania – sotto la giaculatoria affiora la bovina ottusità del gioco d'azzardo ; [...] Rodrigo è l'aromatico surrogato, il metadone ; Marcello la strada di casa, calpestata e facile.⁸⁰

La perte de la foi en l'éros et le constat de sa propre décadence physique ouvrent à Walter une nouvelle perspective relationnelle. Il se laisse conduire dans une nouvelle histoire avec Gerardo, un homme différent des autres : d'une part, il ne correspond pas à ses standards esthétiques⁸¹, étant plus proche des hommes « normaux » que des culturistes ; de l'autre, les rôles sont inversés pour la première fois, Walter étant non plus sujet de l'obsession mais devenant objet de la gérontophilie de Gerardo : « odia la perfezione fisica, piange scopando perché soffre di impotenza comunicativa. [...] Diverso tra i diversi, conosco la sindrome : forse mi pensa come il suo stendardo. La dea Nemese mi condanna al contrappasso : invece che protagonista della perversione ne sono l'oggetto, l'ossessione si esercita *su di me* »⁸².

Malgré sa répulsion initiale à l'égard du corps de Gerardo, Walter s'engage dans cette histoire et accomplit des gestes symboliques laissant entrevoir un changement : alors qu'avec les culturistes, tout au long de la trilogie, il avait combattu contre l'impuissance sexuelle en cherchant à tout prix à jouer un rôle sexuel actif (jusqu'à se faire poser une prothèse pénienne), il accepte avec Gerardo la passivité, source, elle aussi, de jouissance.

La possibilité de concevoir l'obsession exercée sur son corps vil – et d'être aimé précisément en raison de son imperfection – montre au protagoniste la vacuité de sa quête d'antan. Le jeune amant émilien incarne de façon remarquable un amour humain, confirmant au protagoniste l'impossibilité de sortir du réel (« Alla realtà non si sfugge, è questo che il suo corpo mi ricorda

⁸⁰ *Ibid.*, p. 44-45.

⁸¹ « Barbetta corta, l'occhio sinistro se ne va un po' per conto suo – spalle strette e curve, quasi direi una leggera gibbosità ; ma il corpo non lo guardo, i corpi sublimi si sono nascosti ormai dietro il muro del suolo, dietro troppi chilometri di delusione per tornare a essere veri ». *Ibid.*, p. 107.

⁸² *Ibid.*, p. 110.

continuamente »⁸³) et démontrant dans les faits ce qu'il avait seulement théorisé dans *Scuola di nudo* :

eros e caritas non si oppongono tragicamente, aut aut: la caritas deriva dalla riflessione di chi ha visto l'eros più volte frustrato, di chi sa che il desiderio non si commisura alle forze e che quindi il sacrificio è inevitabile. [...] Eros e caritas si collocano su livelli logici differenti, come su livelli logici differenti stanno l'esperienza e la riflessione intorno all'esperienza.⁸⁴

La relation avec Gerardo entraîne chez Walter une conversion vers l'agapè ou vers ce qu'il appelle, à la fin du roman, un « Infini humain », à savoir une forme d'Absolu à rechercher non pas dans une corporéité qui vise à l'abstraction, mais dans l'imperfection humaine, en aimant un corps dans son évolution et dans sa finitude. Comme l'explique l'auteur dans une interview accordée à Massimo Fusillo sur *Exit strategy* :

il concetto di infinito umano – contraddizione in termini, poiché l'umanità non prevede il concetto di infinito – è il tentativo di pensare l'Assoluto goethianamente, condividendo cioè l'idea che l'infinito consista nel contornare il finito da tutti i lati. Se si riuscisse ad applicare questa idea di Infinito alla vita si potrebbe trovare una traccia di Assoluto nell'evoluzione di un corpo e anche nella vecchiaia, come accade a Gerardo nei confronti di Walter.⁸⁵

Bien que théoriquement le protagoniste partage cette perspective de conversion, il est dans la pratique bien plus difficile de réorienter son désir sans tomber dans les perversions du passé (ainsi, vers la fin du roman, Walter fréquente encore deux ou trois *escorts* culturistes). La proposition de mariage à Gerardo dans les dernières pages du roman crée un contraste avec la dernière image de Walter qui, au Cimetière monumental de Milan, tombe à genoux devant la tombe 496. Symbolique car il correspond au nombre de fois que Walter avait décidé de pénétrer Marcello dans *Troppi paradisi*, ce numéro jette une ombre sur la réalisation effective de sa perspective de conversion.

Comme nous l'avons vu, l'opposition entre éros et agapè caractérise de manière presque intégrale l'œuvre romanesque de Walter Siti : polarités symétriques représentées par des personnages différents dans *Scuola di nudo*, *Un dolore normale* et *Resistere non serve a niente*, elles trouvent une synthèse momentanée dans le personnage de Marcello, qui incarne à la foi la

⁸³ *Ibid.*, p. 119.

⁸⁴ *Scuola di nudo*, p. 438.

⁸⁵ Massimo Fusillo, *Exit Strategy : intervista a Walter Siti*, Palerme, 7 juin 2014, (<https://www.youtube.com/watch?v=1GJVqoL-X3c>), consultée le 13 juillet 2018.

divinité la plus puissante et l'humanité la plus triviale. Siti construit cette structure binaire à travers l'alternance des personnages plats (les incarnations d'éros), avec qui le lecteur n'arrive pas à s'identifier en raison de leur volatilité, et des personnages ronds (les incarnations d'agapè), suivis dans leurs évolutions narratives. Le vide psychologique caractérisant Bruno, Rodrigo ou les autres culturistes traduit narrativement le caractère aléatoire et éphémère de l'éros, alors que la complexité psychologique des personnages comme Sergio ou Gerardo, renvoie à la temporalité et à l'humanité de l'agapè. Ces deux instances se superposent dans le personnage de Marcello (et de Angelo, son *alter ego*), qui toutefois, étant principalement incarnation d'éros, reste un personnage très peu caractérisé, avec des traits répétés comme tels d'un roman à l'autre. Ce qui évolue au fil des textes est la perception intérieure de Walter, qui se réveille lentement de cet impossible rêve d'Absolu. Le vide au centre du personnage de Marcello représente ainsi la garantie narrative de son inaccessibilité.

Cette vision dualiste de l'amour est le premier niveau de manifestation du désir au sein de l'œuvre de Siti. Dans la prochaine sous-partie nous allons explorer une autre modalité de son expression, à savoir le rapport avec la figure de la mère.

2. La mère : une figure ambivalente

« Toute notre vie n'avait été qu'un entraînement, elle à m'apprendre à me passer d'elle, pour le jour où elle me quitterait [...]. Et moi de mon côté je lui persuadais que je pouvais très bien vivre sans elle ».

Marcel Proust, *Lettre à Maurice Barrès*

La mère représente elle aussi une figure centrale pour le développement du désir dans la production romanesque de Walter Siti. Présente dans presque tous ses romans, elle joue un rôle dominant au sein des ouvrages focalisés sur l'obsession érotique – notamment la trilogie autofictionnelle *Il dio impossibile*, dans *Autopsia dell'ossessione* et dans *Exit strategy* – car elle en constitue la source primaire et elle en détermine, conjointement avec d'autres facteurs, les évolutions.

a) « Un cordone ombelicale di tortura »⁸⁶

Dans la trilogie autofictionnelle *Il dio impossibile*, la mère est souvent présentée comme une figure négative, froide, castratrice, avec laquelle le protagoniste instaure un rapport ambivalent d'amour et – surtout – de haine. Siti alterne ainsi entre deux modalités de présentation de cette femme, décrite tantôt comme un véritable personnage de fiction indépendant du sujet (c'est le cas dans *Troppi Paradisi*) et tantôt comme une créature monstrueuse et fantasmatique, produit des projections du protagoniste, où les souvenirs se mélangent à des peurs irrationnelles venues de l'inconscient. Cette deuxième modalité de représentation est notamment adoptée dans le premier volet de la trilogie, *Scuola di nudo*, où la mère de Walter, morte depuis quelques années, est évoquée par les mots et les souvenirs du protagoniste, montrant immédiatement un lien entre sa présence et la nature de son désir. Lorsque le protagoniste tente, au début du roman, d'expliquer les origines les plus profondes de son attraction pour les corps nus, il dévoile en effet la duplicité au cœur de ces êtres, en rapport direct avec le corps maternel :

Il nudo maschile è un corpo di compromesso: evoca il corpo materno e contemporaneamente lo nega – per questo la mia religione non conosce un dio padre. I nudi maschili negano la natura, cioè negano la madre, ma insieme negano il tempo dove si impara a fare a meno di lei: quindi riaffermano la dipendenza dalla madre. Il pene che si stacca rivela una piattezza che nasconde un pene. I bicipiti, gli addominali, gli adduttori sono una madre ipertrofica che attutisce l'agonia causata dalla madre vera. Lei si muoveva nel tempo quando si allontanava da me, per punirmi del delitto atroce che non avevo commesso.⁸⁷

Dans leur démesure, les culturistes incarnent la duplicité propre au désir du sujet, qui cherche à renier et à reproduire d'une façon sublimée ou déplacée⁸⁸ le corps maternel, à la fois dans ses formes et dans ses symboles : « dolore intollerabile del seno aggredito dai denti, i nudi rappresentano il sogno del seno intatto. Per questo sono così importanti le linee curve, per questo la parte dei glutei deve essere consistente : i pettorali sono i sostituti del seno, ma compatti, d'acciaio, perché sono *una saldatura* »⁸⁹. L'objet d'amour rappelle sans cesse au protagoniste, bien

⁸⁶ *Scuola di nudo*, p. 40.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 74-75.

⁸⁸ Freud définit la sublimation comme un processus de déplacement ou de transformation d'une pulsion (sexuelle) perçue comme interdite dans un autre domaine où elle se manifeste soit dans une forme déssexualisée. Cf. Sigmund Freud, *Le Moi et le Ça*, (1923), Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2010. Le déplacement est d'ailleurs conçu comme un mécanisme plus vaste à l'origine des névroses et des rêves qui consiste dans le passage de l'énergie physique d'une représentation à d'autres originellement peu intenses, reliées à la première par une chaîne associative. Cf. J. Laplanche et J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1968.

⁸⁹ *Scuola di nudo*, p. 74-75.

que sous forme de négation ou de déformation, la centralité de la figure maternelle dans son univers psychique en laissant entrevoir un lien inaccompli et obsessionnel avec elle.

La mère du protagoniste – ou bien son spectre obsessif – fait plusieurs apparitions dans le texte en se superposant à l'image de son amoureux. Nous en avons un exemple lorsque Walter, en observant le culturiste Bruno, entrevoit les yeux verts de sa mère (« Mia madre e Bruno hanno gli stessi occhi, verdi con pagliuzze dorate »⁹⁰). Cette image est suivie d'un terrible souvenir d'enfance : le petit Walter attend le retour de sa mère, presque toujours absente (« la madre ha un vestito ad aeroplani e il bimbo trascorre la vita a calcolare i suoi ritardi »⁹¹), le vide du manque et de la distraction maternelle étant comblé par le biais de la nourriture. Le sentiment d'infériorité ontologique du protagoniste, conséquence directe de son rapport contrasté avec elle, émerge également dans le récit de son accouchement, grotesque et traumatique, qui détermine, dès sa naissance, sa posture face au monde :

Quella sera in ospedale le diedero una tazzona di sale inglese, andò al gabinetto di notte e si ruppero le acque. Un mio piedino uscì. Mia madre non conosceva quel gabinetto, scivolò al buio ma non voleva disturbare le infermiere, attraversò il corridoio col piede fuori dalla vagina, seminando una riga di feci e di liquido amniotico; portata in sala parto non aveva più contrazioni, per fargliela tornare un'ostetrica (poi aspramente redarguita) le saltò sulla pancia con le ginocchia. La mia nascita era finita con quel piede, il resto era superfluo e avrebbe potuto essere tralasciato.⁹²

La venue au monde de Walter et son détachement du corps maternel se réalisent à moitié, de manière violente, comme l'illustre l'image puissante de son petit pied qui sort du vagin de sa mère, mélangé à ses selles. Cette expérience fondatrice contribue au développement chez le protagoniste d'un sentiment de différence et d'exclusion du réel, confirmé au fil du temps par l'attitude même de sa mère, dont l'amour exclusif pour Walter cache une volonté destructrice : « per mia madre il 'prendersi cura' era una forma attenuata della sua voglia di distruzione, amava me non potendo annientare il resto (« a'm piasrév éser l'ultima in dal mánt »). Mia madre, rondine che se dici di amarla diventa nera come tutto il cielo »⁹³. Dans une étude sur *Scuola di nudo*, Alessandro Grilli souligne d'ailleurs la correspondance symbolique entre l'attraction de Walter pour une mère hypertrophique (représentée par les culturistes) et le désir d'anéantissement éprouvé depuis toujours par sa vraie mère : « ciò che il protagonista cerca di fronte alla 'madre ipertrofica' è una

⁹⁰ *Ibid.*, p. 74.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*, p. 366.

⁹³ *Ibid.*, p. 159.

versione sublimata, fatta di estetico sprofondare nel non essere della bellezza, dell'annientamento che da sempre la 'madre vera' ha lasciato incombere su di lui »⁹⁴. L'épisode qui résume le mieux le rapport entre le protagoniste et sa mère ainsi que le lien entre amour et anéantissement reste toutefois celui de la mort du chat du petit Walter, Pinchi. Celui-ci perd en effet la vie après avoir avalé du poison anti-rats, mais le protagoniste pense qu'il a été tué par sa mère, qui l'aurait brutalement violé. La vision de la femme en train de se toucher les génitales avec la carcasse du chat représente un véritable traumatisme pour le protagoniste enfant :

Nello stanzone umido col pavimento in terra battuta sapevo che avrei trovato mia madre: era il suo rifugio e quindi anche il mio, quando l'estate picchiava. Subito non capii che cosa stesse facendo, pensai a un modo strano di sventolarsi: stava a gambe larghe con la sottana tirata su e si infilava un oggetto. Era quasi di schiena e l'oggetto che si stava infilando sotto le gonne era il mio gatto Pinchi, il cadavere irrigidito del mio gatto bianco e nero. [...] [La salma] la vidi invece, quella sera stessa, dura come un bastone dentro un sacco di carta che non riusciva a contenerla, in cima alla concimaia: con le zampe stese, gli occhi sporchi, i denti digrignati come per il tetano. Decisi che quella sarebbe stata la mia posa di fronte al mondo. Il mio caro Pinchi, mai avrei perdonato a mia madre di averlo violentato.⁹⁵

À travers le viol du chat s'accomplit le désir d'anéantissement de la mère : ce geste cruel symbolise sa volonté de repousser son fils vers une dimension externe à la réalité, de l'effacer, de l'anéantir en détruisant la chose la plus chère à ses yeux⁹⁶. En effet, comme le remarque Alessandro Grilli, il y aurait une identification entre le chat et Walter : « il gatto morto 'violentato' è dunque il figlio che la madre vorrebbe cancellare, invertendo il corso del tempo e riportandolo indietro oltre la soglia dell'essere »⁹⁷. Cet épisode permet également de mieux comprendre la posture de « monstre » adoptée par le protagoniste pendant tout le roman⁹⁸, tout comme son opposition radicale à la réalité, explicitée à plusieurs reprises et trouvant dans les corps nus – incarnation d'Absolu et référence directe au corps maternel (source primaire de cette haine) – sa manifestation majeure⁹⁹. Au souvenir du viol de Pinchi fait pendant un autre événement, celui du meurtre de la

⁹⁴ Alessandro Grilli, « *Scuola di Nudo* di Walter Siti : genere e scrittura », cit., p. 455.

⁹⁵ *Scuola di nudo*, p. 345.

⁹⁶ Cette interprétation repose sur la perception des faits par le sujet. En réalité, la mère visait uniquement à mettre fin à son hyperménorrhée : une superstition impliquait de mettre en contact son sang menstruel avec une charogne.

⁹⁷ Alessandro Grilli, « *Scuola di Nudo* di Walter Siti : genere e scrittura », cit., p. 455.

⁹⁸ Nombreux sont les épisodes dans lesquels le sujet joue le rôle du « monstre », adoptant des attitudes impolies et vulgaires (cf. *Scuola di nudo*, p. 40 et p. 97). Cette posture évolue toutefois beaucoup dans les romans suivants, en coïncidence avec un désir plus grand d'intégration.

⁹⁹ Le fait que la mère soit à l'origine de la haine de Walter envers la réalité explique également la conception gnostique à la base du dualisme de Siti. En effet, dans certains récits cosmologiques gnostiques, la nature du vrai Dieu – en opposition au Démiurge, créateur de la réalité – est féminine. Dans de nombreuses occasions, Siti se réfère à « la Grande Madre lontana », véritable divinité qu'il est nécessaire d'atteindre à travers le culte du nu gnostique et en reniant toute réalité. Cf. *Ibid.*, p. 21.

chatte d'une amie, Malvina, qui devait rester quelques jours chez le protagoniste. Importuné par la présence de l'animal qui le distrait et lui rappelle « quella cosa orrenda che è vivere »¹⁰⁰, Walter décide de le tuer après l'avoir appâté avec un repas délicieux :

La prendo in grembo, è diffidente, come se intuisse: mentre la guardo gli incisivi mi si allungano sensibilmente. Non si arrischia a sporgersi dalle ginocchia, arruffa il pelo. Finalmente mi graffia e non esito più: sotto il tavolo dove si è ritirata non c'è Malvina, c'è un bisogno senza forma, un'esigenza che non si riempirà mai. Il collo è esilissimo, posso contare le punte sotto la fodera di pelo, si agita per protesta, tutta lei è molto leggera. Mamma questo è per te. Strizzo e le dita si uniscono, la trachea è come il tubo di un palloncino: un'obiezione stonata, un misero springare delle gambe di dietro, un arricciare di labbra; poi mi spavento perché non so per quanto tempo devo tenere premuto, quella che ho tra le mani è una fresa incontrollabile, un piccolo ordigno rotondo digrignante. La pelle sottile dovrebbe lacerarsi contro l'osso vivo delle vertebre, perché non lo fa? La testa le si gira come a una marionetta o a un indemoniato, strabica, uno strano liquido incolore esce dai denti, là in fondo. Non ho saputo esser degno del soffocamento, sono di nuovo solo con me stesso.¹⁰¹

Si d'un côté, à travers ce geste violent et inattendu, Walter accomplit une sorte de vengeance par rapport à l'action traumatique de sa mère, de l'autre, il assume définitivement son héritage monstrueux en reproduisant ses actions : « l'eroe uccide infatti la gattina per andar dietro ai suoi fantasmi sessuali, proprio come sua madre aveva “ucciso” il gatto Pinchi ‘per soddisfare la sua fregola’ »¹⁰².

Dans *Scuola di nudo*, toutefois, la mère ne représente pas seulement la source de la haine du protagoniste à l'égard de la réalité : elle est aussi la responsable de son sentiment d'exclusion et d'infériorité face au monde. Depuis son enfance, Walter entretient un rapport déséquilibré avec ses parents. Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, le père est incapable d'instaurer un vrai conflit menant à l'affirmation de son autorité, tandis que la mère emprisonne Walter dans un rapport exclusif et de subordination, étant à la foi dominatrice et amoureuse. Walter éprouve pour sa mère un amour fusionnel et dévoué, parfois non partagé, parfois proche d'un désir (inconscient) incestueux. Ce rapport entre mère et fils peut se définir, avec un lexique psychanalytique, comme la conséquence d'un complexe d'Œdipe « bloqué »: car si, selon la théorisation freudienne¹⁰³, l'individu devrait réussir à dépasser le désir incestueux pour la mère grâce à la peur de la castration

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 226.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 227-228.

¹⁰² Alessandro Grilli, « *Scuola di Nudo* di Walter Siti : genere e scrittura », cit., p. 455-456.

¹⁰³ La formulation de la théorie sur le complexe d'Œdipe chez Freud a été très longue. Il parle pour la première fois de l'importance du mythe d'Œdipe dans son ouvrage *L'interprétation des rêves* en 1899, mais une véritable exposition théorique du complexe se réalise seulement en 1923 dans l'article consacré à la question « La disparition du complexe d'Œdipe » in Id., *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1970. Cf. aussi Sigmund Freud, *Introduzione alla psicanalisi*, Milan, Newton, 2014. Pour une étude approfondie du complexe d'Œdipe cf. entre autres Roger Perron, *Le complexe d'Œdipe*, Paris, PUF, 1994 et Michel Lapeyre, *Complexe d'Œdipe et complexe de castration*, Paris, Anthropos, 2000.

(ce que Freud appelle complexe de castration¹⁰⁴) imposé par la présence paternelle et par son autorité (envers laquelle l'enfant éprouve un désir meurtrier), dans le cas du protagoniste de la trilogie, la centralité totalisante et autoritaire de la mère au détriment du père, littéralement exclu du triangle familial par la mère même, empêche le dépassement de cette phase et laisse Walter à la merci de cet amour étouffant qu'il tente de retrouver en vain et de façon névrotique dans ses relations amoureuses. Cette primauté de la mère dans l'univers familial de Walter rappelle d'ailleurs une des définitions du désir maternel proposée par Lacan pendant son *Séminaire*¹⁰⁵ : le psychanalyste en effet appelle « mère-crocodile » la mère affectée par un désir incestueux mélangé à un désir cannibale. Elle voudrait inconsciemment s'emparer de son fils, le phagocyter à nouveau afin d'en jouir et de le posséder comme un objet de sa propriété. La première conséquence que ce genre d'attitude a sur le fils est son incapacité de vivre dans la réalité, car elle s'identifie seulement avec le rapport fusionnel au maternel, entraînant aussi un blocage dans le désir du fils : « la madre-cocodrillo non è tanto la madre della violenza e del sopruso, ma è soprattutto quella di un amore senza limiti che sequestra il desiderio del figlio rendendolo impossibile. È una versione patologica dell'amore che sa generare solo schiavitù »¹⁰⁶. Cette réflexion de Recalcati qui paraphrase Lacan s'adapte parfaitement à la condition de Walter, qui vit son rapport au maternel (une mère-crocodile) de manière ambivalente. La conscience de son amour pour elle s'alterne à la haine (de plus en plus manifeste au fil de romans) pour cette femme responsable de son incapacité à vivre dans la réalité et de son désir impossible.

Dans *Scuola di nudo*, les digressions énoncées sous la forme du discours indirect libre, où Walter confesse ses émotions et ses peurs les plus irrationnelles, sont une première manifestation de cet amour ambivalent pour sa mère. Par exemple, lorsqu'il pense avoir attrapé le SIDA et qu'il envisage la possibilité du suicide, la peur de la mort lui fait apparaître le spectre maternel ; désirs et interdictions s'entremêlent alors, en explicitant le désir incestueux : « non posso scendere in cortile, la mamma non vuole che giochi con voi. Mammina : è lei che mi ammazza perché non sono riuscito a soddisfarla, non l'ho posseduta come pretendeva ; se ho deciso di morire è per

¹⁰⁴ A partir de cette formulation freudienne Lacan développera ensuite sa propre théorie du Nom du père, au cœur de sa révision du complexe œdipien. Cf. Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre III, Les psychoses, 1955-1956*, Paris, Seuil, 1981. Cf. aussi le Chapitre 3 de Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, cit., p. 141-236.

¹⁰⁵ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicanalisi (1969-1970)*, Turin, Einaudi, 2001, p. 121.

¹⁰⁶ Massimo Recalcati, *Le mani della madre*, Milan, Feltrinelli, 2015, p. 118.

raggiungerla »¹⁰⁷. Ce rapport double est également exprimé à travers le langage poétique, dont la densité et la figuralité permettent de condenser de multiples tensions irrationnelles, parfois opposées :

Il caldo alzava le finestre: a una
tra le picche verdi della ringhiera
la testa mozza di mia madre. Il sole

vorticava in cortile, dove un babbo
e il suo bimbo erano intenti
alla partita. Complici, dapprima

ben educati, amici. Poi la ventata sbieca
dell'appena e del quasi, decretò
una lotta all'ultimo sangue.

Vinceva il padre, ma con l'acume
di chi schiaccia per spingere avanti :
nei suoi occhi affondava una strada

di lepri bianche, di malfide
tagliole, e già il bimbo capiva
l'antifona, già si metteva in caccia

di verità, già la sua calza rossa
si tendeva al traguardo, quando giunse
dell'alto « piripicchio per papà ».

Alla parola magica, che punse
come un tafano, s'imbizzarri
il babbo, gli sfuggiva la donna

di piume: e fu cattivo, volle
umiliare il figlio a cui dall'alto
giungeva la voce della strega:

« vieni, mio omíno di mela, vieni
qui non potremo perdere, perché
non c'è gara » - e il bimbo entrò.

Da allora vide solo schiene in fuga
canne cedere, e tutto che perdeva
forza, e il mondo sempre più lontano.¹⁰⁸

Inséré dans les premières pages du roman, après que le protagoniste s'est déclaré vaincu dans la lutte pour la reconnaissance, ce poème tisse un lien profond entre amour maternel et exclusion. Composé de dix tercets en vers libres, il raconte un souvenir d'enfance du poète. Il débute par une

¹⁰⁷ *Scuola di nudo.*, p. 275.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 105.

vision d'été dans laquelle une mère se penche par-dessus le balcon pour regarder son enfant jouer avec son père. Seule sa « testa mozza » (v. 3) lui est visible ; cette image puissante renvoie à la perspective effective de l'enfant (qui, étant en bas, voit seulement la tête de sa mère et non pas son corps), mais condense également un désir mortifère plus profond et inconscient du sujet. Si, dans les premières strophes, la connotation du jeu entre le fils et le père est positive, comme le démontre le lexique employé (« partita », « complici », « ben educati », « amici », vv. 6-7), il se transforme subitement en une lutte (« lotta all'ultimo sangue » v. 9) qui n'est pas sans rappeler la lutte œdipienne entre le fils et le père pour la conquête de la mère. Celle-ci occupe d'ailleurs au niveau spatial une position dominante par rapport au garçon et à l'homme, étant en haut, sur le balcon. Alors qu'au début du jeu-lutte, le père est en avance et fait croire à l'enfant qu'il est en train de gagner, « con l'acume / di chi schiaccia per spingere avanti » (cf. aussi vv. 12-15), la mère renverse totalement la situation par des mots magiques (« piripicchio per papà »). Une fois ces paroles prononcées, le père, furieux à l'idée de perdre sa femme (« la donna / di piume »¹⁰⁹, vv. 21-22) et de perdre donc symboliquement sa position de suprématie face au fils, tente de se venger comme il peut contre son enfant, lequel sort du conflit grâce à une nouvelle intervention de la mère (nommée « strega » au v. 24) : cette dernière l'invite à rentrer à la maison. Ses mots (« vieni, omíno di mela, vieni / qui non potremo perdere, perché / non c'è gara » vv. 25-27) décrètent l'unicité et l'exclusivité du rapport avec le fils, la mère étant à la fois celle qui interrompt le conflit et celle qui en déclare la futilité, empêchant le père d'exercer l'interdiction, nécessaire au dépassement de la pulsion incestueuse chez le fils. Les trois derniers vers montrent les conséquences de ce conflit interrompu chez le sujet : il est désormais incapable de se confronter aux hommes¹¹⁰ (« da allora vide solo schiene in fuga » v. 28), étant victime d'un sentiment d'exclusion et étant uni à sa mère par un amour fusionnel l'empêchant de s'insérer dans la réalité (« e tutto perdeva / forza, e il mondo sempre più lontano », vv. 29-30).

Ce lien d'amour possessif avec la mère, du fait que le désir incestueux n'a pas réussi à être dépassé suite à l'interdiction paternelle, et que la mère exclut elle-même le père du triangle, est aussi évoqué dans le deuxième volet de la trilogie, *Un dolore normale*. Bien que la mère ne soit

¹⁰⁹ Cette expression peut aussi être considérée comme une référence à la femme montaliennne, insaisissable par nature et dont la possession est impossible.

¹¹⁰ À ce propos, cf. *Ibid*, p. 101: « Non posso più nascondermelo : i miei nudi, così monumentali e indeformabili, sono composti interamente di odio e di paura. Io non desidero i nudi maschili per ciò che sono in se stessi ma per ciò da cui distraggono: cioè la mia sconfitta nella gara per un altro uomo per la conquista di una donna; [...] l'involucro impeccabile dei culturisti è la concrezione di una lotta mancata, come la perla è il cancro dell'ostrica ».

pas une figure centrale du récit, le protagoniste Walter explicite à nouveau le lien entre un désir de possession refoulé (« volevo possedere mia madre, non diventare lei »¹¹¹) et la nature même de son érotisme (« lei mi chiede perché sono attratto unicamente da sconosciuti e perché, dopo aver presunto che negli sconosciuti sia salvezza, scopro che la salvezza non è nemmeno lì »¹¹²). Une véritable superposition entre la figure de la mère et celle du culturiste s'opère, en outre, dans le récit *Perché io volavo*, partie du recueil *La magnifica merce*, où le personnage de Marcello fait sa première apparition. À la fin du récit, Siti insère quatre annexes, l'un desquels est un poème écrit par le protagoniste Saverio Occhipinti¹¹³ sur Marcello :

L'angelo della mia infanzia è venuto a prendermi:
era nudo come i bambini, la pelle liscia senza un pelo
bianco e muscoloso come le nuvole d'Ercole –

era anche tenero come le mamme, i seni e il ventre
cuciti sotto pettorali e addominali –
era mia mamma, era il mio bambino.

M'ha preso per mano e m'ha fatto camminare:
« vieni, torniamo a casa » – m'ha detto
« io e te soli, finalmente » – le lunghe ali

non le nascondeva più – fiducioso, allegro.
Forse mi ucciderà: ma non c'è altro
Non c'è più altro al mondo per me che quell'angelo –

devo andare, devo credere ai suoi occhi
che forse ingannano, forse non è il mio angelo:
ma lo scoprirò solo al termine della strada.
Devo andare, devo andare.¹¹⁴

Au début du poème, l'*escort* culturiste est désigné par les termes « angelo della mia infanzia » (v. 1), expression qui renvoie à la fois à une créature enfantine (il est nu comme les enfants et à la peau douce et imberbe (v. 2), mais aussi à la figure maternelle, auparavant appelée « donna di piume », objet primaire de son amour pendant l'enfance. Le rapprochement entre le corps de Marcello et la mère se réalise dans la strophe suivante, où le corps du *bodybuilder* est comparé à celui des mères, reprenant un parallélisme déjà explicité dans *Scuola di nudo* : « era tenero come le mamme, i seni e il ventre / cuciti sotto pettorali e addominali » (v. 4-5). Il est intéressant de

¹¹¹ *Un dolore normale*, p. 65.

¹¹² *Ibid.*, p. 64.

¹¹³ Même si le protagoniste n'est pas l'*alter ego* fictionnel de l'auteur, il y a une forte continuité entre les deux.

¹¹⁴ *La magnifica merce*, p. 104.

constater comment, dans le poème, même l'emploi des figures rhétoriques contribue à la création d'une identification entre l'amant, la mère et l'enfant : à travers la similitude (v. 2, v. 4) et la métaphore (v. 6), l'auteur parvient à une identification d'abord partielle et puis totale entre les trois éléments, dont deux sont reliés dans un chiasme (« bambini » « mamme » « mamma » « bambino ») dévoilant la double facette de son éros. Dernier détail à l'origine d'un parallélisme entre mère et amant : la façon de parler de Marcello, dont les propos ressemblent à ceux d'une mère avec son enfant (« vieni, torniamo a casa » v. 8 et « io e te soli, finalmente », v. 9), notamment ceux de la mère du poème analysé précédemment, qui est finalement seule avec son fils, après avoir exclu le père du triangle.

Si, dans cette première phase de l'écriture de Siti, la mère correspond davantage à une présence fantasmatique composée de désirs, de souvenirs, de pulsions et de rage, elle apparaît comme un véritable personnage de fiction dans *Troppi paradisi*. Déclarée morte par Walter dans *Scuola di nudo* (il confessera à la fin du roman qu'elle est encore vivante, dévoilant ainsi le mécanisme autofictionnel), elle surgit à nouveau avec le père au début du troisième volet de la trilogie. En effet, Siti consacre à ses parents un chapitre entier, intitulé « La miseria dei miei », dans lequel il décrit en détail les habitudes et les manies de ce couple à la retraite, qui doit faire face à des contraintes économiques tout en étant sensible à la société de consommation. L'attitude du protagoniste face à la figure maternelle évolue de manière radicale par rapport à *Scuola di nudo* : il la repousse, il la hait et il cherche à s'en détacher le plus possible. Tout le chapitre est construit sur la mise en évidence des différences considérables qui séparent Walter de ses parents, à commencer par leur façon de regarder la télévision (« a ottantadue e ottant'anni, non usano la televisione per evadere, ma per stare tenacemente aggrappati alla vita che gli sfugge »¹¹⁵) et leurs habitudes alimentaires (« non ne posso più di vederli mangiare sempre tonno comprato all'hard discount, in scatole enormi con su scritto semplicemente 'tonno', o delle tavolette di emmenthal tipo polistirolo, che dura in casa più di quindici giorni »¹¹⁶), auxquelles s'oppose le style de vie élevé atteint par Walter en réaction aux coutumes familiales :

Odio la polvere di biscotti che leccano tenendola nel palmo delle mani, perché non si butta via nulla, e le carte delle uova di Pasqua di dieci anni fa ripiegate e riposte in un cassetto, e la maniglia dell'armadio fasciata col nastro adesivo, quello marrone da pacchi; odio l'odore degli asciugamani in bagno, che mi sembrava odore di piscio e invece è odore di casa povera (di detersivo scadente). [...] La mia coazione al semi-lusso, in effetti, è anche una reazione alla miseria dei miei, e soprattutto alla loro rassegnazione; loro rivelano certi miei eccessi

¹¹⁵ *Troppi paradisi*, p. 15.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

stupidi quanto grotteschi, come il mangiare solo lo straterello di crema che sta nel cuore di una torta, buttando tutto il resto. (In fondo, è la stessa estetica della fuga che applico quando guardo la televisione).¹¹⁷

Malgré la condition misérable des parents, le trait physique qui caractérise le plus la mère de Walter est sa corpulence : la voracité avec laquelle elle se jette, pendant la nuit, sur des pots de glace ou sur des croûtes de fromage rappelle au protagoniste une voracité bien plus ancienne et symbolique – celle de la mère-crocodile (« divora i figli, il marito »¹¹⁸) – ce qui entraîne en lui un sentiment de dégoût et de haine : « quando contemplo la sua massa amorfa, approssimativamente cilindrica, mi vergogno di essere uscito da quel corpo, mi vergogno dei desideri che ha avuto da giovane. Eccola lì : un grumo di potere ottuso e frustrato, di violenza vigliacca, di amore fuori fase e di inconscia, terribile malvagità »¹¹⁹. Afin de mieux décrire les effets provoqués par une telle personnalité sur son univers psychique et émotif, Walter reprend une longue citation tirée du roman *Le pont sur la Drina* d'Ivo Andrić, qui dépeint en détail la scène de l'empalement d'un homme¹²⁰. Cette scène cruelle et déchirante représente symboliquement l'effet de l'amour maternel sur Walter, héritant d'elle – comme explicité dans *Scuola di nudo* – un désir de destruction et de violence qu'il nourrit dans sa propre vie : « non 'questo mi ha fatto mia madre', ma 'questo ho un terribile bisogno di infliggerlo io a qualcun altro'. Un'eredità tenace, una scia contronatura che costringe ogni altro legame a impallidire, e che paradossalmente mi deriva dal rapporto più naturale di tutti. Un cordone ombelicale di torture »¹²¹. Toutefois, Walter déteste sa mère non seulement en raison de cet héritage, mais aussi car il a conscience que tout autre amour est voué à paraître insignifiant à la lumière de l'amour maternel¹²². Malgré la sublimation qu'incarne le corps culturiste, la frustration du désir érotique de Walter s'explique à partir de sa volonté de trouver dans une autre relation un amour qui ressemble à l'amour maternel destiné, par conséquent, à

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 17-18.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 38-39.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹²¹ *Ibid.*, p. 40.

¹²² Cette conscience de l'unicité inégalable de l'amour maternel qui empêche le fils de vivre toute autre relation épanouie n'est pas sans rappeler la condition d'un autre intellectuel italien, Pier Paolo Pasolini, qui, dans le poème *Supplica a mia madre*, explicite l'unicité perverse et douloureuse de l'amour maternel. En témoignent notamment les vers 5- 12 : « Per questo devo dirti ciò ch'è orrendo conoscere: / è dentro la tua grazia che nasce la mia angoscia. / Sei insostituibile. Per questo è dannata / alla solitudine la vita che mi hai data. / E non voglio esser solo. Ho un'infinita fame / d'amore, dell'amore di corpi senza anima. / Perché l'anima è in te, sei tu, ma tu / sei mia madre e il tuo amore è la mia schiavitù ». Pier Paolo Pasolini, *Pier Paolo Pasolini, Tutte le poesie, vol. II, coll. "I Meridiani", Milan, Mondadori, 2003*, p. 1102. Pasolini est en effet une figure importante pour comprendre certains aspects de la poétique de Siti, comme nous le verrons dans le prochain chapitre.

l'impossibilité. Bien qu'il lutte pour vaincre la figure maternelle et se débarrasser de son fardeau douloureux, il ne parvient pas à s'en détacher complètement : il la reconnaît dans certains gestes (« mi giro nella posizione fetale che era di mia madre »¹²³) ou dans certaines attitudes (« di mia madre preferisco raccogliere come fardello il dignitoso 'no, grazie' che oppongono al sublime »¹²⁴) et son inconscient la superpose toujours à son objet d'amour. Elle apparaît ainsi dans une vision fantasmatique en prenant la place de Marcello, le culturiste qui avait donné à Walter l'illusion d'avoir atteint l'Absolu :

A Taroudannt, Marcello aveva indossato una mia camicia da notte coi bufali; è stato in quel momento che si è incarnato in mia madre. Lasciando quella vera completamente informe. Eccola di scorcio: un rumore di raschino mentre si gratta i piedi, che sono duri e fossili ; negli stinchi qualcosa di equino ; poi un ammasso unico, sgradevole, che ha vomitato ogni curva – ma, in ombra, *quel* viso. Se mi sono inflitto l'amore di Marcello, è stato per scontare l'amore infame tributato a lei. In anni che ho rinnegato.¹²⁵

Cette image inquiétante, où l'obsession érotique et l'obsession maternelle fusionnent pour former un seul et même ensemble, révèle une fois de plus le lien symbolique entre la quête métaphysique du protagoniste et l'impossibilité de l'amour incestueux pour la mère, que Walter à la fois rejette et recherche dans les culturistes. Le poids et l'ambivalence de cet amour aboutissent alors au désir matricide, seule possibilité envisagée pour sortir de la cage maternelle. Ce désir, toutefois, ne se traduit pas par un geste. Il reste à l'état de pensée monstrueuse qui délivrerait Walter du fardeau de l'impuissance (le protagoniste se contente en effet de répertorier les différents modes opératoires du meurtre, sans passer à l'acte¹²⁶). Ici seulement envisagé, ce geste violent et symbolique sera perpétré par le protagoniste d'*Autopsia dell'ossessione*, comme nous allons le voir à présent, entraînant d'importantes conséquences dans l'évolution de la poétique de Siti.

b) « Il momento che ho aspettato per tutta la vita »¹²⁷

Autopsia dell'ossessione et *Exit strategy* offrent, pour des raisons différentes, une possibilité de synthèse au sein de la production de Siti, l'un proposant la description de l'obsession érotique

¹²³ *Troppi paradisi*, p. 43.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 42.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 305.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Exit strategy*, p. 114.

de Danilo Pulvirenti à rebours, l'autre racontant l'épuisement et la fin de l'amour de Walter pour Marcello à près de quinze ans d'intervalle. Dans les deux cas, le constat de la fin de l'obsession érotique est étroitement lié à la figure maternelle : personnage fondamental comme dans les précédents romans, la mère est désormais âgée et doit faire face à la maladie d'Alzheimer¹²⁸ ainsi qu'à la mort, ce qui entraîne chez le protagoniste un changement d'horizon important.

Dans *Autopsia dell'ossessione*, Candida – la mère de Danilo – est un personnage hostile et méchant à l'origine de nombreux chagrins et traumatismes. Dans les souvenirs de jeunesse de Danilo, qui occupent la première partie du roman, Candida est décrite comme une femme intransigeante, prête à engager tout conflit pour son simple plaisir (« il clima di disagio ostile e di infelicità è il suo habitat naturale, perché le piace far scattare un esercito di parole brutte e offensive »¹²⁹). À une certaine période de son enfance, toutefois, Danilo ne percevait pas sa mère de la sorte : à ses yeux, elle était une créature merveilleuse et vénérable, comme une déesse, à tel point qu'elle était le sujet préféré de ses dessins, où prenait forme la sublimation de cet amour puissant. L'art, d'ailleurs, sera toujours le canal de communication privilégié entre les deux personnages, même après que Danilo cesse de la portraiturer, pour signifier son éloignement d'elle :

la comunicazione placentare con la madre è affidata all'arte figurativa: intorno ai quattordici anni, stavano vivendo l'epoca delle nature morte. [...] Madre e figlio siedono al tavolino di Bugatti sotto la finestra, confrontando materie pittoriche e compattezze di composizione, affrontando sfumature difficili per un adolescente ; la sola cosa di cui non parlano è l'unica che conta, come si passa dall'arte all'abbraccio.¹³⁰

La conséquence principale de la froideur et de la rigueur maternelles est le développement chez Danilo d'une véritable peur de l'abandon et du refus, qui rappelle quelque peu la condition de Walter dans la trilogie : il lui devient impossible de refuser quoi que ce soit car « tutte le volte che pronuncia un 'no', Danilo si sente in esilio ; anche quando è lui consciamente a rifiutare, è come se fossero gli altri a negargli qualcosa »¹³¹. Le sentiment d'exclusion (renvoyant au fantôme de l'exclusion originale et à l'échec dans la possession de l'objet aimé par excellence, la mère¹³²) est

¹²⁸ Dans les deux romans, les mères sont deux personnages différents (l'une étant la mère de Danilo, l'autre étant la mère de Walter). Toutefois, le fait qu'elles partagent la même maladie contribue à rapprocher les deux histoires et à créer un fil rouge entre ce roman et la production autofictionnelle.

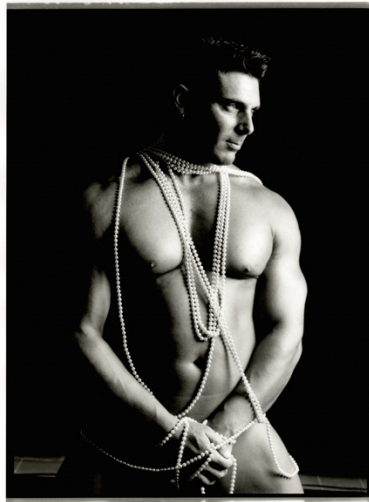
¹²⁹ *Autopsia dell'ossessione*, p. 36.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 49-50.

¹³¹ *Ibid.*, p. 47.

¹³² « PROPOSIZIONE 17: L'ossessione affonda le radici nell'attimo reiterato in cui il soggetto è stato spettatore (per questo l'immagine è regina); il racconto eterno comincia da una stanza sbarrata, da un tesoro nascosto e da qualcuno che lo vuole rubare. Un estraneo (un *alter ego*) può entrare nel gioco solo in quanto ladro, in quanto si impadronisce

à l'origine de l'obsession érotique de Danilo. Son adhésion au sadomasochisme, pratique extrêmement codifiée avec une distinction rigoureuse des rôles (maître et esclave), répond explicitement à un besoin de vengeance et à un désir de toute puissance qu'il hérite de sa mère et qu'il oriente vers les autres¹³³ : « Lo stesso mio bisogno di inculcarlo, è una forma di identificazione con lei »¹³⁴. Malgré la volonté désespérée de Danilo de s'éloigner de sa mère, elle reste au centre de son imaginaire érotique : comme le remarque Gianluigi Simonetti dans un compte-rendu sur le roman, « al centro dei rituali sadomasochistici di Danilo resterà incistata per sempre questa figura di potere, femminile ma dotata di fallo [...] – autorità che da un lato lo atterrisce, dall'altro lo costringe ad imitarla »¹³⁵. Ce n'est pas un hasard si, dans l'une des premières photos représentant l'obsession érotique de Danilo, Angelo porte les colliers de perles de sa mère. Ces derniers l'entourent comme des chaînes, montrant le lien direct entre l'obsession érotique et l'obsession maternelle.



La continuité entre Candida et Angelo se manifeste d'ailleurs également dans le rapprochement de ces deux personnages avec la figure du Centaure, symbole de duplicité, qu'ils incarnent à deux moments différents : Angelo la première fois que Danilo le voit, lors d'un

del corpo amato e lo possiede in un fulgore insopportabile. È notte, il futuro ossessionato spia da una finestra : si pietrifica, per sempre nell'istantanea dell'esclusione ». *Ibid.*, p. 213.

¹³³ Cette dynamique psychologique rappelle étroitement celle de Walter dans *Tropi paradisi* qui, après avoir employé les mots d'Andrić pour décrire sa mère spécifie : « non 'questo mi ha fatto mia madre', ma 'questo ho un terribile bisogno di infliggerlo io a qualcun altro' ».

¹³⁴ *Autopsia dell'ossessione*, p. 267.

¹³⁵ Gianluigi Simonetti, « Autopsia dell'ossessione », cit., p. 42.

spectacle de théâtre où il incarne ce personnage mythologique¹³⁶ ; Candida dans une hallucination à la toute fin du roman, pendant que Danilo est en train de la tuer (« sta per fermarsi perché gli appare lei con i seni ancora floridi e il cazzo da centauro, che si dispera e lo prega di chiamare un'ambulanza »¹³⁷. Dès lors, cette convergence dans l'imaginaire montre comment l'amour pour Angelo et la haine pour Candida sont deux sentiments complémentaires, nés de la même blessure.

Si, en s'éloignant de Modène, Danilo avait quelque peu amoindri son ressentiment à l'égard de Candida, la découverte de sa maladie le ramène à ses fantasmes. Causée par la maladie d'Alzheimer, la lente perte de conscience de la mère complique davantage le dialogue entre les deux personnages, tout en obligeant Danilo à se rapprocher du corps de sa mère, dont le seul contact le répugne : « Danilo l'aiuta ad alzarsi e involontariamente le sfiora la mano ; rabbrivisce come se avesse toccato il proprio cadavere »¹³⁸. Malgré la maladie, Danilo n'arrive pas à opérer une distinction entre les phrases délirantes de Candida et les insultes et les reproches de sa mère d'antan : pour lui, elle reste une femme cruelle et perverse, capable de le blesser et de le désarmer. La sortie involontaire du conflit de la part de la mère – désormais ramenée à un état infantin et presque incapable de se rappeler les mots – coïncide avec la fin de l'histoire avec Angelo, et donc également avec la présence du Rivale, qui insère Danilo dans une lutte pour la conquête de l'objet d'amour qu'il n'a pas envie de mener. Le roman se clôt sur un geste très puissant et presque attendu par le lecteur, à savoir le matricide, seule voie de sortie de l'obsession pour Danilo :

Stringerle le mani al collo è un riconoscimento che lei c'è, e che c'è sempre stata; il cuscino finisce sul viso della madre e Danilo preme, ormai non sa far altro che premere, per un tempo non calcolato. Come una nota estesa su cinque ottave. Sia fatta la tua volontà, perdono a tutti e a tutti chiedo perdono. L'unico pensiero, ricorsivo come un loop, è 'voglio vederla tornare buona'. [...] A Danilo scatta il riflesso condizionato di soccorrerla, 'mamma scusa, svegliati'; scaccia l'immagine dato che in quel letto micagnoso non brilla un solo centimetro di pelle ma uno springare rettile, e coperte luride e un grumo puzzolente che sussulta – che mormora 'grazie' in un estremo conato di vomito. Ad avvicinare un fiammifero acceso, come ha visto fare nei film, teme di bruciarle la peluria sul labbro; ma i rantoli sono finiti e il polso ha cessato. 'Posso giocare col cavalluccio?' Finalmente Danilo è riuscito a far regredire il tempo e può tornare a essere com'è stato, fiducioso e grassottello.¹³⁹

¹³⁶ Le narrateur utilise également l'image du Centaure pour décrire une photo d'Angelo dont la pose et le physique lui rappellent cette créature : « solo apparentemente si tratta di un nudo maschile ; in realtà è l'istantanea veritiera, proveniente dall'archivio dei miti, di un Centauro. Ne fa fede quella cresta muscolosa sopra l'inguine (obliqui esterni, si chiamano), che è l'incastro su cui si insella l'invisibile groppa ». *Autopsia dell'ossessione*, p. 75.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 289.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 243.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 289.

Le meurtre de la mère, à travers lequel le protagoniste se transforme de victime en bourreau, éclaire avec sa valeur symbolique la production précédente de notre auteur. En effet, bien que rêvé et préparé tout au long de la trilogie, ce geste n'a jamais pu être perpétré par le Walter Siti fictionnel. Comme l'a très bien remarqué Lorenzo Marchese, « compiendo 'per procura' l'atto che era suggerito, vagheggiato o accennato con indifferenza sprezzante nei precedenti romanzi, Walter Siti, [...] arriva a descrivere esplicitamente ciò che nell'autobiografia falsata non avrebbe osato fare »¹⁴⁰. La continuité entre Danilo et Siti est explicitée par la photo de l'enfant insérée tout de suite après la scène du meurtre ; présentée par l'auteur comme une photo de Danilo, elle met en réalité en scène Walter Siti enfant¹⁴¹. Le matricide représente donc le dernier horizon dans le rapport entre la mère et Walter (ou ses *alter ego*), seul événement capable de bouleverser ses obsessions, dont les origines sont enracinées dans le rapport au maternel.

Même dans *Exit strategy*, quatrième temps de la trilogie autofictionnelle de Walter Siti et dernier roman que nous analysons, le dépassement de l'obsession érotique est intimement lié à la mort (naturelle, cette fois-ci) de la mère de Walter, mettant fin au conflit avec cette figure. Touchée par la maladie d'Alzheimer, elle rappelle fortement Candida dans sa façon autoritaire de s'adresser aux autres et dans sa perte progressive du contact avec la réalité, ce qui marque encore une fois une continuité entre la production autofictionnelle et *Autopsia*. Le développement de la maladie oblige Walter à se rapprocher du corps maternel, auparavant considéré comme un « lieu » sacré à ne pas profaner, qui se manifeste à présent dans toute sa décadence :

La vulva di mia madre (non ho il coraggio di scrivere 'fica' ma forse il vocabolo licenzioso nemmeno si adatta a questo rotolo di fesa violacea), le magliette a strati che non si abbassano, indicano l'uscita da qualunque carnalità? [...] smerdare mia madre tocca a me, sfilarle il pannolone fetido e nauseabondo parlando d'altro per non farla vergognare. I miei occhi la evitano per spiarla con più tremore: la carne, cadendo alla forza di gravità, se n'è scesa dalle spalle verso le anche e le cosce, rendendola fragile e grassa nello stesso tempo – sembra la decrepita regina delle scimmie. Quanto può decadere un corpo prima di decomporci? [...] Nel fondo della demenza resta l'imperativo base con cui si è sempre relazionata agli altri : non lasciarli andare via.¹⁴²

La démence fait apparaître les traits de caractère les plus vrais de sa mère (notamment la misanthropie) et entraîne chez Walter un sentiment ambivalent : d'un côté, il désire sa mort, conscient qu'elle continuera quand même à l'obséder (« fin che io sarò vivo, lei non riuscirà a

¹⁴⁰ Lorenzo Marchese, *L'io possibile*, cit., p. 261-262.

¹⁴¹ Siti déclare l'identité de l'enfant sur la photo dans *Il realismo è l'impossibile*, cit., p. 64.

¹⁴² *Exit strategy*, p. 55-56. Dans cette dernière phrase de la citation nous retrouvons l'image de la mère-crocodile, possessive et centralisatrice, qui exerce son contrôle sur le fils en l'empêchant de s'épanouir.

morire »¹⁴³), de l'autre, il éprouve un sentiment d'abandon et de solitude car il sait que, malgré tout, personne ne pourrait l'aimer comme elle (« dopo la demenza di mia madre non c'è più nessuno che mi voglia bene, nessuno per cui io sia le persona più importante al mondo – e io non voglio più bene a nessuno »¹⁴⁴). Lorsqu'elle meurt – environ à la moitié du roman, peu après la rencontre avec Gerardo, dont l'amour aide Walter à se détacher de Marcello et des obsessions érotiques d'antan – , Walter n'est pas à son chevet. La vision de son corps inerte dans le cercueil n'entraîne ni douleur ni souffrance chez le protagoniste, mais seulement un sentiment de peur et d'inquiétude, qui se traduit dans des cauchemars ou des visions monstrueuses :

Dolore da parte mia neanche un grammo, né senso di perdita: tutto il funerale senza versare una lacrima, chissà cosa avranno pensato. Minaccia oscura della presenza, invece, e terrore: che possa aprirmi un taglio nella schiena, apparirmi d'improvviso a godere del mio spavento, 'sa't cherdivet ? ma a'n murirò mai'. [...] A mezzanotte il cane guatemalteco con la gola rossa ha ululato, sono andato in bagno ma non osavo tornare a letto, sentivo a sfiorarmi la nuca gli artigli di lei acquattata in forma di vampiro. Con la bocca colava sangue, evasa dalla bara apposta per me. Attingeva forza dal ricordino funebre con la sua immagine, che invece di stracciare avevo nascosto a faccia in giù sotto mutande e canottiere. Il dito con cui all'alba le avevo accarezzato la fronte gelida non potevo più muoverlo, lo sentivo paralizzato.¹⁴⁵

La peur d'un retour fantasmatique de la mère montre l'effet castrateur que cette figure exerce encore sur le protagoniste, qui perçoit sa mort comme une véritable libération – « il momento che ho aspettato per tutta la vita »¹⁴⁶ est la première pensée à l'annonce de la nouvelle de sa mort. Ce n'est pas un hasard si, lorsque disparaît l'obsession maternelle, le protagoniste comprend la vacuité et l'illusion de sa quête érotique, entraînant la décision de quitter Marcello pour se tourner vers un homme loin du modèle culturiste.

Dans cette sous-partie, nous avons pu constater le rôle joué par le personnage de la mère dans l'écriture de Siti ainsi que l'influence qu'elle exerce dans l'évolution (ou l'involution) du désir du protagoniste. Femme castratrice, hautaine et autoritaire, elle oriente Walter et ses *alter ego* vers un érotisme qui est à la fois évocation et négation du maternel et qui se caractérise par une possession impossible et empreinte de frustration (renvoi direct à la possession de nature œdipienne

¹⁴³ *Ibid.*, p. 74.

¹⁴⁴ *Ibid.* Même dans ce roman, d'ailleurs, le protagoniste explicite à plusieurs reprises le lien entre la mère et son érotisme : « quando la violenza dei bisogni disarciona la superbia, l'unico vanto è essersi occupati di un altro più che di se stessi – mia madre l'ha fatto per me, sia pure con esiti disastrosi, io non l'ho mai fatto per lei. Se qualcuno mi parlasse ora di culturisti, giuro che potrei vomitare ». *Ibid.*, p. 60.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 116.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 114.

impossible, bien qu'inconsciemment souhaitée). Au cœur du dualisme de Siti, tout comme au cœur de son sentiment d'éternelle exclusion, s'enracine le fantasme maternel, qui, avec son amour totalisateur et phagocytant, isole le sujet en l'empêchant d'agir dans la réalité et le pousse vers la quête d'un Absolu, à savoir la quête – impossible – d'un amour qui vise à reproduire dans sa grandeur et dans son intensité l'amour maternel. Il n'est pas surprenant que la mère comme les amants de Siti (Bruno, Marcello, Angelo) s'expriment en dialecte. Ce n'est qu'après la mort de la mère que l'individu s'aperçoit de la vacuité de ce modèle et qu'il tente de se convertir à une nouvelle forme d'amour, enracinée dans la réalité.

Chapitre II : Les avertissements de la réalité

1. L'autorité paternelle

Après avoir analysé les différentes incarnations du désir de l'individu, première polarité du dualisme caractérisant l'œuvre romanesque de Walter Siti, il convient à présent d'étudier les diverses représentations de la réalité. Le désir d'Absolu de Walter et de ses avatars étant intimement lié à la figure maternelle, le domaine du réel, qui empêche l'accomplissement complet et durable de ce désir, est personnifié par la figure paternelle, incarnation de l'autorité et de la Loi¹⁴⁷, contre laquelle les protagonistes déversent leur haine. Bien qu'en opposition constante, désir et loi de la réalité sont toujours interdépendants chez Siti, l'un étant indispensable à l'existence de l'autre. En effet, comme l'avait déjà remarqué Jacques Lacan, la présence même du désir chez l'individu est déterminée par la loi paternelle, qui, tout en le délimitant, lui permet de se canaliser dans des formes admises : « La vraie fonction du père [...] est d'unir (et non pas d'opposer) un désir à la Loi »¹⁴⁸. Massimo Recalcati affirme quant à lui :

¹⁴⁷ Siti forge cette vision du père comme ambassadeur de la réalité et de l'autorité grâce à la psychanalyse, discipline assimilée durant sa formation. Freud voit en l'image du père un élément castrateur dans le triangle œdipien, car le père, incarnant le principe de réalité, s'oppose au désir incestueux (bien qu'inconscient) du fils à l'égard de la mère. Cf. Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere* (1920), Milan, Mondadori, 2007. Id., *Totem e tabù e altri saggi di antropologia*, Rome, Newton Compton Editori, 1990. Id., *Introduzione alla psicanalisi*, Rome, Newton Compton Editori, 2010.

¹⁴⁸ Jacques Lacan, « Subversion et dialectique du désir », in *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 824. Parmi les éléments novateurs dans la réflexion lacanienne sur la doctrine de Freud figure la reformulation du complexe d'Œdipe. Selon Lacan, en effet, il manque à la perspective freudienne une distinction entre la dimension symbolique et celle de l'imaginaire, entre le père réel et l'idée du père (ce qu'il appelle « père symbolique » ou « Nom-du-Père »). Il reprend donc la théorie freudienne en articulant le complexe en trois phases. Il y a d'abord la période de la perversion primaire, où l'enfant se considère une partie du corps de la mère et s'identifie à son phallus (son objet de désir). Vient ensuite la période du « père terrible », où en reprenant la vision freudienne du père comme symbole de la loi de l'interdiction, Lacan souligne le lien entre la castration symbolique et l'activation du désir au sein de l'inconscient du sujet : « la funzione del padre è innanzitutto quella di introdurre una castrazione simbolica che interrompa la fusionalità tra il bambino e la madre allontanandoli l'uno dall'altro. Si tratta di un trauma benefico che, introducendo una discontinuità salutare, rende possibile la strutturazione sublimatoria – 'inibita a metà' – e non incestuosa della forza della pulsione ». Enfin, la troisième phase coïncide avec la sortie du complexe d'Œdipe : le père ne se présente pas seulement comme figure de la Loi mais apparaît aussi dans une dimension d'ouverture et de don, permettant la transmission du désir de génération en génération (« il dono del padre è il dono del titolo (fallico) che consente al soggetto l'accesso al desiderio »). Cf. Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milan, Cortina, 2012, p. 176-178 ; Jacques Lacan, *Séminaire V. Les formations de l'inconscient*, Paris, Éditions du Seuil, 1998 ; cf. aussi Pierre Bruno, *Le père et ses noms*, Toulouse, Éd. Érès, 2000 ; Louis Sciarra, *Retour sur la fonction paternelle*, Toulouse, Éd. Érès, 2016.

pour qu'il y ait le désir, pour que l'existence soit animée par la pulsion du désir, pour que s'exprime la faculté de désirer, il est nécessaire que la Loi existe. Évidemment, cette loi ne cautionne aucune instance purement répressive, mais définit la condition de possibilité d'existence même du désir.¹⁴⁹

Même s'il devait incarner la Loi et l'autorité, dans l'univers narratif de Siti le père naturel des protagonistes (notamment de Walter dans la trilogie) se révèle souvent être un personnage faible et lâche, en opposition avec la puissance maternelle¹⁵⁰. D'ailleurs, comme nous l'avons remarqué précédemment, c'est bien la mère qui, à travers son amour aveuglant, empêche la lutte œdipienne entre le père et le fils. Toutefois, la Loi du père étant la seule garantie du désir de l'individu, Siti dépasse la faiblesse paternelle en identifiant d'autres pères symboliques qui exerceront leur autorité sur lui et avec qui – nous le verrons – il tissera un rapport pour le moins ambivalent.

a) « Il Padre »

Première figure paternelle rencontrée dans la production romanesque de Siti, il Padre apparaît dès les premières pages de *Scuola di nudo*. Initialement appelé « il capo » – un surnom plus neutre lié à son âge et à sa position académique plus importante que celle de Walter –, il est ensuite baptisé « il Padre » en raison de l'antagonisme entre les deux personnages et du constat (implicite) de l'inconsistance du rapport avec le père naturel du protagoniste : « Volevo che approvasse il mio bisogno di essere disapprovato da lui ; la sua ostilità non mi lascia altra scelta che esagerare. [...] Se all'età giusta mi fossi ribellato a mio padre, non sarei indotto a ribellarmi a lui che dentro di me ho sempre chiamato il Padre »¹⁵¹. Pour décrire la puissance et la soif de pouvoir de ce personnage (qui s'appelle en réalité Alfredo Ritter), Walter insère une longue citation tirée de l'autobiographie de Monaldo Leopardi, père du poète de Recanati, célèbre pour son autorité et son austérité :

¹⁴⁹ Massimo Recalcati, *Ce qui reste du père. La paternité à l'époque hypermoderne*, Toulouse, Éd. Érès, 2014, p. 31.

¹⁵⁰ Dans le cadre d'une réflexion sur l'incipit de *Scuola di nudo*, Giacomo Tinelli définit la condition de Walter face à sa mère comme préœdipienne : le fils s'identifierait encore comme l'objet absolu capable de remplir le manque dans sa mère (dans une perspective lacanienne, il se considère donc comme le phallus qui manque à la mère). Normalement dépassée avec l'émergence de la figure paternelle et à travers le complexe d'Œdipe, cette condition justifierait selon Tinelli le fantasme obsessionnel de la mère ainsi que la présence dans le roman d'autres personnages (Fausta, il Padre, il Cane), qui permettraient au protagoniste de sortir de l'Œdipe. Cf. Giacomo Tinelli, *Il carnaio di ora. Autofiction, desiderio e ideologia nell'opera di Walter Siti*, tesi di dottorato in Letterature classiche, moderne, comparate e postcoloniali, Université de Bologne, 2017.

¹⁵¹ *Scuola di nudo*, p. 5-6.

Il fatto sta che la natura o l'abitudine di sovrastare mi è sempre rimasta, e mi adatto malissimo anzi non mi adatto in modo veruno alle seconde parti. Voglio piegarmi, voglio essere docile, rimettermi a tacere ; ma in sostanza tutto quello che mi ha avvicinato ha fatto sempre a mio modo, e quello che non si è fatto a mio modo mi è sembrato mal fatto. Non vorrei adularmi, e non ho interesse alcuno per farlo, ma in verità mi pare che il desiderio di vedere seguita la mia opinione non sia tutto orgoglio, bensì amore del giusto e del vero. Ho cercato sempre con buona fede quelli che vedessero meglio di me ed ho trovato persone sagge, persone dotte, persone sperimentate ; ma di ingegni quadri da tutte le parti e liberi da qualunque scabrosità ne ho trovati pochissimi, e ordinariamente in qualche punto la mia ragione, o forse il mio amor proprio mi hanno detto, tu pensi e vedi meglio di quelli.¹⁵²

Ce portrait impitoyable reflète d'ores et déjà le double niveau d'autorité exercée par cette figure, dont la supériorité se mesure non seulement dans la sphère familiale (et donc dans son rapport avec Walter, fils symbolique), mais aussi au niveau social, il Padre étant le détenteur du pouvoir dans l'université. Il est en effet présenté comme un homme au sommet de sa carrière universitaire, au centre des jeux du pouvoir et du « baronaggio », typiques de ce milieu et qu'il favorise. La centralité et la puissance de sa présence sont visibles dans au moins deux épisodes du roman : lors de sa réélection comme Directeur d'UFR et lorsque Walter découvre la falsification d'un appel d'offres pour la construction d'un nouveau pôle universitaire. Dans le premier cas, Walter décrit son élection comme la confirmation d'une évidence, sa domination étant inébranlable : « oggi dobbiamo rieleggerlo ma è una formalità : la sua ormai è più una signoria che una carica elettiva »¹⁵³. Même lorsque quelques courageux tentent de s'opposer à lui en sabotant le vote, il se montre prêt à combattre¹⁵⁴. Dans le deuxième cas, après avoir participé à une assemblée étudiante où il a été informé des irrégularités dans l'assignation de l'appel d'offres précédemment évoqué, Walter interroge son chef à ce sujet pendant un dîner avec d'autres amis et collègues. Ses questions harcelantes indisposent Alfredo qui, conscient de la fraude, détourne la question et menace Walter, manifestant à nouveau sa supériorité politique : « Allora ti dirò una cosa molto antidemocratica : io a chi mi mette i bastoni tra le ruote gli spacco il culo, e se hai intenzione di proseguire in questo atteggiamento la tua carriera d'ora in poi presenterà qualche problemino... No, no è bene che lo sappia, non è un orrendo ricatto, è una franca segnalazione »¹⁵⁵.

¹⁵² *Ibid.*, p. 7.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 114.

¹⁵⁴ Pendant son discours inaugural adressé à ses collègues, il Padre se montre sûr et conscient de la situation : « Se qualcuno ha pensato, ne parlo con molta franchezza, che organizzando un sabotaggio occulto mi avrebbe costretto 'per decenza' a rifiutare la nomina, ebbene quel qualcuno ha fatto un errore non dico morale... ma politico. [...] Quindi non solo non rifiuto dispettosamente la nomina, la soddisfazione della piccola crisi di nervi non la do a nessuno, ma accetto con gratitudine; amici e avversari sappiano che da domani mi troveranno al mio tavolo come al solito, fin dalla mattina preso, disteso e rilassato ». *Ibid.*, p. 116-117.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 189.

Si l'attitude dominante d'Alfredo face aux autres personnages demeure identique tout au long du roman (et ce, même après être devenu père), Walter éprouve pour lui des sentiments contrastants et ambigus. D'un côté, il est animé par une volonté d'opposition et de haine, manifestées à travers des gestes destinés à miner son autorité. Par exemple, lors de son élection comme Président de l'Université, Walter fait semblant de voter en sa faveur pour émettre en réalité un vote blanc, refusant ainsi de nourrir son égocentrisme : « so che è infantile, so che votando mi schiererei coi figli buoni, quelli che coltivano la speranza di diventare padri a loro volta. Ma proprio non posso, non posso seppellire con palate di terra, o disseppellire – il gattino con gli occhi pieni di vermi mi urlerebbe dal cielo infiammato come una meteora – insomma non posso »¹⁵⁶. Son aversion, bien qu'elle essaie de se traduire dans des actions d'opposition, reste dans la plupart des cas réfrénée, exprimée à travers des monologues intérieurs. Avant de relater la scène des élections, Walter s'abandonne en effet à une tirade sur il Padre et il Cane, dressant un portrait moral de ces deux personnages et révélant, après une certaine réticence et en guise de rébellion, leurs vrais nom et prénom :

L'eloquenza tribunizia del Padre è bisogno infantile di raccontarti subito le sue prodezze, goloso di ammirazione e ingenuo nel confessarlo (« non mi piace arrivare secondo »); con l'astuzia, anch'essa infantile, di chi ha scoperto che si può rendere amabile un difetto esibendolo e costa meno che correggerlo ; fingendo di essere più semplice di quel che è, induce gli altri a pensare che non sia semplice affatto, mentre davvero lo è. Narcisismo felice e assolutamente centripeto che gli consente coraggio e generosità : non si incazza mai per imitazione. [...] La forza del Padre deriva dalla tetragona ostinazione con cui difende le sue idee [...], ama il potere per soddisfare le sue passioni. [...] Il vero nome del Padre – ah, dimenticavo: il Padre si passa spesso una mano all'interno delle cosce [...]. Il vero nome del Padre (dirlo danneggerà la mia carriera e non solo quella, è sicuro, spero che ne verrà almeno un guadagno retorico: comunicare il nome empirico dei due principali antagonisti provocherà lo slittamento di questa scrittura da un genere ormai inoffensivo a uno più esposto e violento. [...] Il nome del Padre è Alfredo Ritter, di Bressanone, docente ordinario di letteratura italiana e attuale preside della facoltà di lettere di Pisa¹⁵⁷.

D'un autre côté, Walter ressent une attraction malade pour Il Padre, l'instinct sexuel se mêlant à une soif de virilité que le protagoniste ne pourra jamais assouvir. Au fil du roman, les moments de haine envers ce personnage sont compensés par des périodes où le protagoniste montre sa fascination pour cet homme, comme le démontre la scène initiale à la ferme, où Walter l'épie pendant qu'il prend sa douche. La vision de son corps nu (« non mi sbagliavo la pancetta ben calibrata ai pettorali, i peli sulla schiena proporzionati ai grossi baffi, quarantacinque anni portati

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 115.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 112-113.

benissimo »¹⁵⁸) en train de se masturber sur la photo de sa femme (« ben fornito, secondo la legge dei piccoletti, il premio della mia audacia misura almeno sedici centimetri »¹⁵⁹) entraîne chez Walter une première prise de conscience de la supériorité de Il Padre, car il incarne des valeurs et des qualités (l'hétérosexualité, la fidélité, la « normalité ») qu'il ne pourra pas avoir¹⁶⁰. La scène qui cristallise la dévotion de Walter pour son père symbolique, ainsi que l'unicité de leur relation (face par exemple à Matteo), reste toutefois celle de la fellation de Walter à Alfredo, geste inattendu qui permet au protagoniste de réaliser son désir et au même temps de déclarer son assujettissement à l'autorité :

m'industriavo con la bocca e con la glottide, fiero della condiscendenza paterna. Una complicità, come dire, mineraria. *Gratto invece di scivolare perché l'emozione mi azzera la saliva; si tira su per guardarmi al lavoro, con la mano me lo preme contro il palato e quasi arresta il movimento.* Gli spruzzi sottili, pressoché nebulizzati, infantili, m'hanno inaffiato la guancia e un po' la spalla. Il silenzio delle sfere era assoluto. Un petalo di rosa delicato che si posa su un'ulcera, un segreto condannato all'eternità. [...] È da ieri che ci penso. Se disgustato dai tradimenti volesse riprovarci, sarebbe mio dovere servirlo. Quello che per me è grammatica, per lui è solecismo.¹⁶¹

Oscillant entre haine déclarée et attraction impossible à confesser, Walter, au fond de lui, désire seulement être accepté et reconnu par l'autorité d'Alfredo afin de dépasser le sentiment d'infériorité et d'exclusion ontologique qui l'obsède depuis sa naissance. En plusieurs occasions – publiques ou amicales –, Walter tente en vain de s'imposer à la collectivité en exprimant son point de vue (souvent extrême) ainsi qu'en cherchant la confirmation et l'approbation de son supérieur (notamment pendant les discussions avec il Cane). Sa condition, comme indiqué dans la première partie de ce travail, est celle de l'esclave kojévien qui, par peur de mourir, renonce à la lutte pour la reconnaissance et à son affirmation en tant qu'être humain en se plaçant dans une position de subalternité (« il rischio mortale al quale mi sono sottratto è il grugno a grugno coi miei nemici ; non ho mai messo in discussione la loro palese superiorità »¹⁶²). Walter parvient une seule fois à

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 8.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 9. Après la description de la masturbation d'Alfredo, un poème y fait écho: « Quante cose succedono in casale / anche un nodoso bastone / (il padre in saliva, in erezione) / in salita o per le scale / insegnarti l'educazione. // Una faccia banale / che dappertutto trovo chi gli assomiglia: / campi fulvi dell'Emilia / vecchia tana sul canale. // A pancia in basso, sogno / lo stollo del pagliaio: è pomeriggio, fuori il cane / addenta il palombaro. // Riconosci la striscia / più chiara all'ombra della tettoia / la cinghia di cuoio / la luna sotto i calzoni. / Ricorda / il latte sparso nella stalla / gli occhi legati, il gong ».

¹⁶⁰ « Se il Padre leggerà, com'è sicuro, queste pagine, voglio che sappia che quel gesto sano e gentile che gli ho visto fare allora è l'unica superiorità reale, e quindi l'unica autorità legittima che gli riconosco su di me ». *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 456-457.

¹⁶² *Ibid.*, p. 103. La subalternité de Walter se manifeste également au niveau sexuel. Son homosexualité représente en effet la condition préalable de sa diversité et de son sentiment d'exclusion face au reste de la communauté

gagner véritablement la reconnaissance de l'autorité paternelle d'Alfredo et à s'affranchir momentanément de sa condition d'esclavage : dans le cadre de son activité de critique littéraire, lors d'une intervention pendant un colloque sur Leopardi¹⁶³. La clarté et la pertinence de ses propos se révèlent beaucoup plus convaincantes que les mots de son collègue et ennemi Matteo, à tel point qu'Alfredo, pour la première fois, reconnaît publiquement la validité du discours de Walter, qui concrétise ainsi son désir d'intégration et de reconnaissance.

Figure ambivalente, à la fois repoussante et fascinante, il Padre incarne pour le protagoniste de *Scuola di nudo* une forme d'autorité à laquelle il convient de s'opposer mais dont la reconnaissance est fondamentale pour le dépassement de l'inadéquation du sujet. Avec lui, le protagoniste cherche à réaliser ce qu'il n'avait jamais réussi à accomplir avec son père naturel, à savoir la « castration symbolique », nécessaire à tout individu pour s'épanouir. Pleinement inséré dans les dynamiques de la réalité, Il Padre peut être considéré comme un excellent représentant de cette polarité du dualisme de Siti, qui – à travers ses lois et ses impositions – attire l'individu en dehors de la niche du désir maternel.

b) Un rapport inaccompli

Dans l'ensemble de la production de Siti, et notamment dans la trilogie, le père naturel des protagonistes est représenté comme une figure faible et incapable d'exercer un rôle autoritaire. La frustration pour ce rapport inaccompli entraîne chez le protagoniste deux conséquences : au niveau inconscient, l'absence d'une castration symbolique qui aurait permis au fils de s'intégrer dans le monde ; au niveau intime et rationnel, la recherche d'autres pères symboliques capables d'incarner une véritable forme d'autorité à laquelle s'opposer.

Dans le premier volet de la trilogie, le père n'apparaît jamais comme personnage, étant plutôt évoqué par le protagoniste comme une présence spectrale dans quelques poèmes ponctuant la narration. Il apparaît également dans un souvenir de Walter, inséré au milieu d'une conversation

hétérosexuelle : « non credano, loro che hanno posseduto una donna e l'hanno sottomessa ai loro voleri, che hanno desiderato il desiderio di una donna e sono diventati ciò che una donna desidera, non credano che io sia innocuo ». *Ibid.*, p. 104.

¹⁶³ Ce moment avait été précédé par une autre tentative d'intervention pendant un autre colloque : tentant de démonter l'intervention d'un collègue et d'affirmer sa valeur, le protagoniste avait fini par perdre le public en raison de propos incompréhensibles : « uscendo balbetto ad Alfredo “ero molto agitato”, mi rimbecca secco “direi isterico”. Ci sarà un paese dove si trovano dei giudici ». *Ibid.*, p. 136.

avec Ruggero où, sans lien de continuité apparent, il évoque des épisodes de son enfance et les sentiments qui les accompagnent :

*(Mio padre che recita gli auguri in rima ai matrimoni, in piedi su una sedia e io non voglio guardare le bocche che ridono né ascoltare gli applausi di scherno ; mio padre che allo stadio urla contro i goal della Reggiana e calpesta il cappello mentre quattrenne mi estranio sulla gradinata, giro gli occhi e mormoro « non so chi sia quest'uomo, non lo conosco » ; mio padre ritornato in sogno a dirmi « tua madre ciaveva due palle così » ; mio padre che nella stanza di là, con la voce arrochita, la supplica : « no, dàì, cun la cinta no, stasira »).*¹⁶⁴

Déjà dans ces souvenirs, nous pouvons remarquer que Walter considère son père comme un individu dont il a publiquement honte et qui, depuis longtemps, a renoncé à sa virilité pour se soumettre à celle, bien plus encombrante, de sa femme (comme le démontre en outre la dernière phrase du souvenir, où le père est sodomisé par sa femme).

Troppi paradisi est le roman de Siti dans lequel la présence paternelle est la plus marquée. Comme il l'a fait avec sa mère, dans le premier chapitre, Walter propose un portrait impitoyable de son père, décrit comme un homme âgé avec la fâcheuse manie d'anticiper toute action, dépendant de sa femme, hébété par la télévision et conscient de l'indifférence qu'éprouve son fils à son égard : « penso a mio padre, intimidito dall'enormità dei telegiornali ; [...] papà mi cerca un consenso negli occhi come per dirmi « avremmo potuto intenderci, io e te, perché sei uscito di casa senza stimarmi ? Adesso è troppo tardi perfino per parlare di politica »¹⁶⁵. Le décalage dans leurs discussions et son incapacité à exprimer sa véritable pensée sont emblématiques de leur rapport. Ce n'est qu'au moment de son hospitalisation en raison d'un infarctus que Walter regrette de ne jamais lui avoir parlé sérieusement. Il se voit alors de plus en plus ressemblant à lui, les deux personnages étant réunis par un destin dont le maître mot est l'échec :

Torno a una sera a Modena; io ero andato in camporella con due incontrati al cinema, ma dovevo passare a prenderlo in cooperativa, dove era impegnato in un campionato di stecca. Arrivai un po' tardi, verso mezzanotte e mezza, lui stava giocando la finale. Perse, e anch'io coi due in camporella non avevo proprio vinto. Perché non ci siamo parlati allora, perché non abbiamo capito allora che esistono gradi diversi di disfatta (e di vittoria)? Quanto dolore, e inutile silenzio (e paragoni impossibili) ci saremmo risparmiati! Gli somiglio, nel desiderio di non sgomitare, nella decisione di seguire sempre le linee di minore resistenza ; l'ho pagaro, lo pago ; dovrei regredire al bivio da cui ancora potevo prendere la strada giusta.¹⁶⁶

Walter rappelle également son père dans le manque de virilité qu'il ressent, cette caractéristique étant davantage incarnée par la mère au sein du cercle familial. L'absence de lutte

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 241. En italiques dans le texte.

¹⁶⁵ *Troppi paradisi*, p. 48.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 59-60.

entre ces deux personnages – fruit de l'exclusivité instaurée par la mère qui désapproprie le père de son rôle autoritaire et qui condamne le fils à une quête impossible et à un destin d'exclusion – aurait pu aboutir à un dialogue entre hommes, au lieu de les condamner au silence. Cette incommunicabilité et ce détachement émotif demeurent immuables, même lorsque, vers la moitié du roman, Walter apprend la mort de son père. Sa première réaction est rationnelle et pleine de sarcasme ; il vit la mort du père comme un empêchement qui l'éloigne de ses habitudes : « il primo moto è soddisfazione, l'evento archetipo chiamato 'la morte del padre' sta accadendo ora, potrò analizzarlo e raccontarlo ; [...] il secondo moto è di disappunto : oggi è mercoledì, domani sera ci sarà presumibilmente la veglia funebre, mi perdo la puntata del Grande Fratello »¹⁶⁷. Les souvenirs du dernier chapitre de la vie du père, conscient de la lente arrivée de la mort, s'entremêlent ensuite à une réflexion rationnelle sur la nature de leur rapport, profondément marqué par l'absence de conflit et de hiérarchie :

Io sono arrivato a sessantatre anni, lui quasi a ottantacinque, e non ci siamo detti mai una sola parola: una parola che contasse, voglio dire, qualcosa che riguardasse noi. [...] Quella sarebbe stata la via: impormi a lui, mostrargli la mia forza e la giustezza delle mie scelte. Non abdicare alla competizione ma consentire che vincesse, di volta in volta, l'uno o l'altro. Aveva molte cose da insegnarmi, per esempio come tener testa a una tigre feroce: quali fossero i punti deboli della tigre, in che cosa assomigliasse a un gattino. Non abbiamo mai parlato di lei, e nemmeno di donne – il silenzio su quello ha decretato il silenzio su tutto. Se l'argomento 'femmina' avesse sfiorato i nostri discorsi, l'aria tra noi si sarebbe infiammata e sarebbe esplosa, lasciandoci ciechi e sfigurati per sempre.¹⁶⁸

Si Walter perçoit une distance irrémédiable par rapport à son père, il est aussi conscient de leur degré de ressemblance et de l'impuissance qu'il lui a laissée en guise d'héritage : « un intellettuale impossibile, in un luogo che non lo permetteva ; un ragazzino che ha represso i propri sussulti; la mania impotente dell'astensione, che mi lascia in eredità »¹⁶⁹. Bien que le narrateur feigne l'insignifiance de la mort de son père (« sta famosa esperienza archetipa, nel complesso, si è rivelata fiacca, niente di che »¹⁷⁰), celle-ci se révèle constituer une expérience nécessaire à l'acceptation et à la compréhension de ce rapport inaccompli. Comme l'a remarqué Giuseppe Genna dans son compte-rendu sur *Troppi paradisi*, l'expérience de la mort du père peut être vue comme le trou noir du livre et la cause principale de la « saturation de la libido » du protagoniste :

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 181.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 183-184.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 184.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 185.

la morte del padre, percepita come deludente, è il cuore della saturazione libidica. La delusione, che annulla il processo energetico dell'elaborazione del lutto, erode i margini della metamorfosi e della rinascita, dell'assunzione del ruolo di padre (esperienza sfiorata con Sergio, per quanto compulsivamente enuncia con sospetta continuità il personaggio Siti), e quindi immette in una zona grigia in cui, essendo assente il *no*, il dolore, la sofferenza, non si può più crescere, non si può più appassionarsi¹⁷¹.

La faiblesse de ce rapport avec le père se manifeste donc dans l'incapacité de Walter à reconnaître son autorité et à se libérer des chaînes maternelles, mais aussi dans le refus de s'endeuiller après sa disparition. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le narrateur désigne son père en ces termes : « la grande preterizione della mia vita »¹⁷². En rhétorique, la prétérition consiste à aborder un sujet après avoir exprimé le refus d'en parler. De la même manière, la figure paternelle, tout en jouant un rôle apparemment marginal ou négatif dans la vie du protagoniste, se révèle centrale pour le sujet¹⁷³. En effet, peu après avoir déclaré l'insignifiance de ce décès, Walter confesse l'importance décisive de cette absence de loi paternelle dans la structuration de sa psychologie dualiste :

è da questa lacuna che si è generato il doppio piano su cui ho strutturato il mio essere nel mondo : al livello inferiore la vita quotidiana, coi suoi amori, le sue competizioni misurate, i suoi tempi e i suoi casi ; al livello superiore la venerazione per ciò che è extraumano ed extratemporale, il rifugio dove ogni competizione si brucia e l'eros diventa preghiera.¹⁷⁴

La présence de Marcello dans la vie de Walter – incarnation momentanée d'Absolu sur terre et emblème de la synthèse apparemment possible des deux univers – et le dépassement de l'impuissance par le biais d'une prothèse pénienne (confirmant sa virilité) entraînent une pacification à l'égard de la figure paternelle à la fin du roman, même s'il persistera toujours dans

¹⁷¹ Giuseppe Genna, « Walter Siti : *Troppi paradisi* », 21 août 2006, <https://www.carmillaonline.com/2006/08/21/walter-siti-troppi-paradisi/>, consulté le 22 septembre 2018. Dans son compte rendu, Genna met aussi l'accent sur la présence de deux erreurs dans la phrase reflétant la déception de Walter face à la mort de son père (« sta famosa esperienza archetipa, nel complesso, si è rivelata fiacca, niente di che »). La première est d'ordre syntaxique : l'absence de l'apostrophe indiquant la césure du démonstratif peut être interprétée comme un acte manqué linguistique. La deuxième, d'ordre conceptuel, correspond à l'emploi du mot « complexe » qui – en plus d'évoquer la question œdipienne – laisse entrevoir le fait que cette expérience, bien que décevante, ne l'a pas été complètement. Ces erreurs seraient la preuve de l'importance de cette expérience pour l'individu, même si elle est présentée comme secondaire.

¹⁷² *Troppi paradisi*, p. 185.

¹⁷³ Ce procédé rappelle la définition de négation, telle qu'elle a été proposée par Freud en 1925. Selon le psychanalyste allemand, à travers ce mécanisme peut réapparaître dans la sphère du conscient un contenu refoulé, à condition de se présenter sous une forme que nie rationnellement ce même contenu : « La négation est une manière de connaître le refoulé, ce qui revient à dire qu'elle est déjà au fond une sorte de suppression du refoulement, mais qu'elle ne signifie certes pas encore une acceptation du refoulé. [...] Il en résulte une sorte d'acceptation intellectuelle du refoulé, tandis que l'effet essentiel du refoulement persiste ». Sigmund Freud, « La Négation » (1925) traduit de l'allemand par Henri Hoesli, in *Revue Française de Psychanalyse*, Septième année, T. VII, n° 2, Éd. Denoël et Steele, 1934, pp. 174-177.

¹⁷⁴ *Ibid.*

tous les souvenirs un arrière-gout de frustration et d'insatisfaction face à cette figure : « caro papà, abbiamo avuto tutti e due le nostre soddisfazioni, molto diverse tra loro ma paragonabili : ognuno per la sua strada, senza invidie e senza rancori. Non sono meno maschio di te »¹⁷⁵.

La figure paternelle apparaît aussi dans les romans parus après la trilogie, bien que le père joue un rôle plus marginal encore dans l'économie du texte. Il représente soit une présence détestée, comme dans *Exit strategy*¹⁷⁶, soit un modèle à renier mais auquel le protagoniste finit par s'identifier, comme dans *Resistere non serve a niente*. Dans celui-ci en effet, Tommaso, malgré la volonté de s'éloigner du modèle de son père, qui est assassin et complice d'une organisation criminelle, se retrouve à faire à un autre niveau social ce que ce dernier a fait pendant toute sa vie, suscitant la haine de son enfant¹⁷⁷.

Comme nous venons de le voir, le père naturel représente une figure – elle aussi – ambivalente : il est un modèle de (non-)virilité, qui transmet à son fils un héritage d'inadéquation et d'inaction face au monde ainsi qu'une présence à laquelle il est impossible de s'opposer, étant incapable d'incarner une quelconque forme de Loi et d'autorité, éléments nécessaires à l'individu pour trouver sa place dans le monde. Le modèle kojévien du maître et de l'esclave, qui décrit la plupart des rapports entre le protagoniste (esclave) et toute incarnation d'autorité (maître), croise ainsi celui lacanien du père symbolique : l'absence de castration symbolique par la figure paternelle déclenche chez le fils la tendance à l'assujettissement et l'incapacité de s'affirmer en tant qu'être humain, tout en étant désireux d'être reconnu comme tel¹⁷⁸.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 413.

¹⁷⁶ Le père apparaît seulement dans un court épisode, où Walter retrouve un vieux billet que ce premier a écrit. Sur ce billet figurent de nombreuses instructions destinées à l'entretien des locaux sportifs fréquentés par le père, Walter affirmant alors : « poi mi di domanda perché odio le regole. [...] il mondo esiste per disubbidirgli », synthèse parfaite de son attitude face au père. *Exit strategy*, p. 31.

¹⁷⁷ « Sai cosa stavo pensando ? che dopo aver tanto lottato per differenziarti, hai fatto davvero la fine di tuo padre, aggiornata alla modernità », déclare le narrateur à Tommaso. *Resistere non serve a niente*, p. 227.

¹⁷⁸ Sur le rapport entre Kojève et Lacan cf. Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, cit., p. 72-76.

c) « La mia impotenza contro la sua onnipotenza »¹⁷⁹

Autre spectre hantant la narration de Walter Siti, Pier Paolo Pasolini constitue une énième incarnation symbolique de l'autorité. Comme pour toutes les autres figures paternelles, Siti tisse avec Pasolini un rapport ambivalent et agonistique, s'opposant à ce dernier tout en se plaçant dans son sillage : pour reprendre les mots de Harold Bloom, Siti souffre d'une « angoisse de l'influence » par Pasolini, un père dont il désire s'affranchir ou, comme l'explique Andrea Cortellessa, qu'il tente d'abjurer¹⁸⁰.

Mais avant d'influencer son activité littéraire, Pasolini a d'abord été pour Siti un sujet d'étude : il débute en effet sa carrière de critique littéraire par un essai (avant-partie de son mémoire) sur l'emploi de l'hendécasyllabe dans le poème pasolinien « Le ceneri di Gramsci »¹⁸¹. Dans une lettre datant des années 1970, après la lecture du travail universitaire de Siti, Pasolini lui adresse plusieurs remarques négatives, l'accusant de proposer une interprétation simpliste de son œuvre et de suivre les tendances académiques de l'époque, sans saisir « tutto il quantitativo di sapere, scientifico o no, che [nella mia opera] ha aggiunto realtà alla realtà » :

Non hai certo scoperto l'America. Io non sono responsabile del mio inconscio: e la scoperta delle mie operazioni inconscie non permette al critico di liberarsi di ciò di cui io invece sono responsabile [...]. Altra cosa vecchia, da cui da vent'anni la mia vita è funestata, è il rimprovero di possedere certe nozioni sbagliate, di cui il critico conosce la giusta versione, ma che non me la dice: le nozioni di « popolo », di « sottoproletariato », di « storia », di « ragione » ecc. Rimproverandomi l'uso reprobato di queste nozioni, sembri rivolgerti *a una cerchia*, in cui tra voi vi capite al volo, senza bisogno di perdere tempo a parlarne. Insomma dài i miei errori come ontologici, come connaturali alla mia condizione « tutta reietta ». [...] C'è tutta la tua immaturità di ragazzo che imita l'ottimismo dei suoi coetanei. È a questo punto che il tuo moralismo nei miei riguardi diventa una cattiva azione, di cui certo prima o poi ti vergognerai. Con la tua tesi tu hai adultato i tuoi coetanei « forti » ; oppure il tuo « professore alleato dei tuoi coetanei » (è da dire però che anche un professore qualunque, se non proprio reazionario, si sentirebbe soddisfatto di una tesi come la tua).¹⁸²

Assimilant Siti au milieu des « forts »¹⁸³, aux professeurs d'université ainsi qu'à leur critique autoréférentielle, Pasolini par son jugement tranchant et provocateur exprime une position de supériorité (paternelle) face au jeune intellectuel, source d'un antagonisme qui deviendra avec le

¹⁷⁹ Walter Siti, « L'onnipotenza di Pasolini e la mia invidia », *L'Unità*, 1^{er} mai 2003, (<http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/molteniblog/lonnipotenza-di-pasolini-e-la-mia-invidia-di-walter-siti/>), consulté le 5 octobre 2018.

¹⁸⁰ Andrea Cortellessa, « Il contagio delle borgate. Le abiure di Walter Siti, nella "trilogia" e oltre », in R. Polese (éd.), *Il romanzo della politica. La politica nel romanzo*, Milan, Guanda, 2008, p. 27-47.

¹⁸¹ Walter Siti, « Saggio sull'endecasillabo di Pasolini », cit.

¹⁸² Pier Paolo Pasolini, « Lettera a Walter Siti », in Nico Naldini (éd.), *Lettere (1955-1975)*, vol. 2, Turin, Einaudi, 1988, p. 674-675.

¹⁸³ C'est contre ce même milieu, auquel il a été assimilé, que Siti s'oppose dans *Scuola di nudo*.

temps de plus en plus manifeste. Au cours de sa carrière de critique littéraire, Siti continue en effet à étudier Pasolini, publiant plusieurs essais¹⁸⁴ et entreprenant, avec l'aide de Silvia De Laude, le projet titanesque d'éditer la totalité de son œuvre dans la prestigieuse collection « Meridiani ». Siti se plonge pendant presque dix ans dans la production vertigineuse de cet auteur prolifique : de 1998 à 2003, il publie l'ensemble de ses ouvrages en dix volumes et devient l'un des plus fins connaisseurs de l'écriture pasolinienne. Dans l'introduction et la conclusion des « Meridiani »¹⁸⁵, Siti souligne l'ambivalence et l'instabilité artistique de cet auteur (son manque de précision, son rapport inépuisable à la poésie, son abjuration continue du passé, sa vision fusionnelle entre vie et œuvre d'art), tentant de ternir l'aura mythique qui s'était créée autour de lui, notamment après sa mort. Si Siti choisit d'éditer l'*opera omnia* pasolinienne dans un ordre chronologique – les ouvrages achevés et publiés côtoyant les essais et les textes non publiés¹⁸⁶ –, c'est notamment pour souligner l'un des traits fondamentaux de l'écriture de Pasolini : l'idée du non-fini, d'une œuvre

¹⁸⁴ Notamment : Walter Siti, « Pasolini e Proust », in Luigi Blasucci, Lucio Lugnani, Marco Santagata, Alfredo Strussi (éds), *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, Lucca, Fazzi, 1996, p. 517-534; Id., « Elsa Morante and Pier Paolo Pasolini », in Stefania Lucamante et Sharon Wood (éds), *Under Arturo's star. The cultural legacies of Elsa Morante*, West Lafayette, Purdue University Press, 2006, p. 268-289.

¹⁸⁵ Cf. Walter Siti, « Tracce scritte di un'opera vivente », introduction à Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, W. Siti, S. De Laude (éds.), vol. I, coll. « I Meridiani », Milan, Mondadori, 1998; Id., « Descrivere, narrare, esporsi », introduction à Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, W. Siti, S. De Laude (éds.), vol. I, coll. « I Meridiani », Milan, Mondadori, 1998; Id., « L'opera rimasta sola », in Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, W. Siti et S. De Laude (éds), vol. II, coll. « I Meridiani », Milan, Mondadori, 1998.

¹⁸⁶ Dans une lettre publiée dans le journal *L'Unità* en 2003, Carla Benedetti critique ce choix arbitraire de Siti, l'accusant d'avoir voulu détruire l'œuvre pasolinienne, réduite ainsi à un « documento di una patologia » dont il propose une lecture biographico-psychologique « per poi lamentare che “tutta l'opera pasoliniana è schiacciata sull'autobiografia” ». Elle ajoute : « l'ambivalenza che nutre per l'opera di Pasolini è evidente a chi abbia letto la postfazione. Nè tu la nascondi, anzi direi che la esibisci, quasi fosse un titolo di merito, quasi tu avessi bisogno di mostrare che sai anche prendere le distanze dal tuo oggetto, che non sei, no, tra coloro che se ne lasciano abbagliare (strano bisogno, poiché il curatore è già supposto imparziale per statuto). Quasi tu volessi dimostrare che sai anche distruggere il monumento che hai appena eretto ». En réponse à ces accusations, Siti justifie ses choix philologiques par une conviction qui va au-delà de son aversion ouverte envers cet auteur : « Insisto che il bisogno pasoliniano di travalicare i limiti della forma, di privilegiare il laboratorio sul prodotto finito, non è affatto localizzabile nell'ultima parte della sua produzione ma investe l'intero suo percorso creativo. [...] Quel che mi ha sempre affascinato, di questo suo fare, è il corpo a corpo tra il dolore e la forma, tra l'immensità e la stupida tirannia del desiderio e la percezione che la forma non basta mai a quietarlo – che la forma, insomma, non «risolve», non può essere un escamotage per evitare l'infinita dissimmetria ». Siti admet sa haine envers cet auteur et son mythe, ainsi que sa volonté de détruire, voire de redimensionner, la portée de sa production poétique : « Ho lottato con Pasolini da quand'ero ragazzo, ne sono stato sedotto e respinto, ancora adesso ho l'impressione che con le sue mani di morto non voglia lasciarmi andare. Forse come curatore avrei dovuto nascondere, ma non ne vedevo la necessità e mi sembrava anche disonesto. [...] Scrivo davvero così male da non aver lasciato intravedere, dietro quelli che la Benedetti chiama «rimproveri», o «rinfacci», tutta l'invidia, e quindi l'ammirazione, per la sua leggerezza, per la sua vitalità, per il suo coraggio? ». Cf. Carla Benedetti, « Le ceneri di Pasolini », *L'Unità*, 29 avril 2003, (<https://www.nazioneindiana.com/2003/04/30/le-ceneri-di-pasolini/>); Walter Siti, « L'onnipotenza di Pasolini e la mia invidia », *L'Unità*, 1^{er} mai 2003, (<http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/molteniblog/lonnipotenza-di-pasolini-e-la-mia-invidia-di-walter-siti/>).

magmatique et mouvante, incapable de se détacher de son auteur mais au contraire toujours en communication avec lui, trouvant son aboutissement dans la vie de l'auteur.

Au-delà de cette dette critique, qui permet de mieux comprendre l'émergence, la durée et l'évolution de ce rapport contrasté, dans quelle mesure Pasolini a-t-il influencé l'œuvre de Siti et quelles sont les manifestations textuelles de l'antagonisme de ce dernier envers ce père littéraire ?

Pasolini est tout d'abord présent dans les romans de Siti en tant que personnage ou spectre obsessionnel évoqué directement au sein de la narration. Dès *Scuola di nudo*, Siti insère en effet un court passage relatant la cérémonie organisée pour l'anniversaire de la mort de Pasolini à Ostia : en se retrouvant sur les lieux du meurtre abandonnés et transformés en une sorte de décharge, Walter tente – après un moment d'indignation – de s'imaginer les détails du carnage. Pasolini apparaît également comme personnage à part entière dans « Il colpo di pollice », quatrième récit du recueil *La magnifica merce*, qui raconte les derniers jours du poète de Casarsa à partir du point de vue de Tony (Dino Pedriali dans la réalité), le jeune artiste qui l'avait photographié à Chia et à Sabaudia quelques jours avant sa mort¹⁸⁷. Dans le texte, Pasolini n'est jamais nommé par son nom de famille, Siti recourant à des appellations qui renvoient à sa condition d'écrivain : « il famoso scrittore », mais surtout « il Poeta »¹⁸⁸, comme il aimait se faire appeler (ce qui, nous le verrons, représente déjà un premier niveau d'antagonisme pour Siti). Bien que Siti n'apparaisse pas dans le récit – excepté dans le dernier paragraphe en tant que « studioso » et « curatore delle opere complete dello Scrittore »¹⁸⁹ –, il prête au personnage de Tony des souvenirs et des sensations que lui-même avait vécus lors de ses rencontres avec Pasolini lorsqu'il était jeune. Par exemple, les mots « Beato te, che sei ancora in grado di arrossire in questo mondo... »¹⁹⁰, prononcés après avoir jeté un regard au bas-ventre de Tony, Pasolini les avait également adressés à Siti, la main appuyée sur sa cuisse pendant un voyage en voiture. En raison aussi de ces transpositions, le point de vue de Tony est très proche de celui de Siti qui, comme le jeune artiste, a longtemps été fasciné par le Poète. Au fil du récit, le jeune photographe éprouve en effet une attirance mêlée de curiosité pour cet homme au physique « mince comme un fœtus »¹⁹¹ et au visage magnétique. Les voyages en voiture (notamment celui de Rome à Chia) constituent des moments de séduction : Pasolini alterne entre

¹⁸⁷ Pasolini avait prévu d'insérer ces photos dans son dernier roman, *Petrolino*.

¹⁸⁸ Walter Siti, *La magnifica merce*, p. 164-165 et suivantes.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 185-186.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 166.

¹⁹¹ *Ibid.*

questions provocatrices et gestes d'affection, provoquant le malaise de Tony (« era intimidito nel rispondere ; spaventato da quella sintassi così letteraria, ansioso di non venire considerato all'altezza ; gli sembrava d'essere uno scolaro a lezione. Ma la carezza l'aveva rilassato, come un gatto era stato tentato di sottrarsi e subito dopo di fare le fusa »¹⁹²). À Chia, le rituel des photographies se déroule selon le schéma prévu par le Poète. Tony contemple et portraiture le corps du Poète, qui, à travers sa nudité nerveuse, étale toute sa virilité et son pouvoir de séduction :

A Tony venne da ridere (la volgarità della borgata lo stava salvando) quando vide il Poeta entrare ieraticamente, nudo come un verme, lo scroto lungo e grinzoso a penzoloni; poi accoccolarsi sul pavimento per disegnare un profilo d'uomo, prendendo ogni tanto altri fogli a ritentare lo stesso profilo. Mentre si muoveva inarcava le vertebre lombari, era chiaro che stava cercando di sedurlo ma a lui sembrava di fotografare uno scherzo della natura. O forse il Poeta voleva umiliarlo, « fotografati questo culo, servo » - per uno scavalamento il ragazzo rischiò di rovinargli addosso e l'altro lo respinse con la pianta del piede, in un automatismo di disgusto. C'erano tutti i parafenalia del sesso ma il sesso mancava ; il sublime non sapeva dove posarsi e restava sospeso, in una vertigine kitsch.¹⁹³

Durant le récit, le point de vue passe de celui de Tony à celui de Pasolini, qui donne libre cours à ses pensées, reportées à travers le discours indirect libre. Grâce à cette technique, Siti se plonge dans l'intériorité du Poète, exposant directement sa schizophrénie intellectuelle où désir, sexe, pouvoir, peur et rage s'entremêlent de façon explosive et dispersée. En conformité avec ses essais critiques, Siti propose dans ce récit une image de Pasolini peu flatteuse, où la virilité et le sentiment de supériorité sont les deux traits marquants de sa personnalité. Au magnétisme de son corps se superpose son attitude psychologique qui rend symboliquement esclaves les personnes autour de lui, Tony tout comme Siti :

il Poeta ormai aveva deciso di chiudere la partita. Ancora una volta era riuscita l'alchimia che sempre aveva caratterizzato i suoi rapporti con chi gli stava vicino: aveva indovinato quale fosse la maggiore paura di qualcuno e l'aveva sfruttata per installarvi il proprio dominio. Ecco che infatti Tony accettava, grato ed eroico, un compito a cui non avrebbe mai saputo far fronte, e quindi si consegnava a lui mani e piedi legati, suo schiavo per sempre.¹⁹⁴

Tony se soumet à Pasolini comme Siti l'a fait intellectuellement pendant plusieurs années. Ce portrait psychologique impitoyable représente ainsi pour Siti une première tentative de s'éloigner du modèle et de l'autorité de son père littéraire.

¹⁹² *Ibid.*, p. 168-169.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 174.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 175.

Dans *Troppe Paradisi*, troisième volet de la trilogie autofictionnelle, Pasolini est davantage présenté comme une présence spectrale, souvent évoquée par la Catastrophe (épithète pour désigner Laura Betti), personnage haï par Walter mais qu'il fréquente car elle fait partie du milieu télévisé de Sergio. Il éprouve pour cette proche de Pasolini¹⁹⁵ une répulsion physique (« un ammasso di fango spumante sul terreno, in cui la bocca si apre come una voragine, e la voce pure è cavernosa »¹⁹⁶) mêlée à un sentiment d'inadéquation et à un désir de séduction :

La sua sola presenza ha il potere di far emergere in me tutto ciò che è più umiliante e sottomesso (ma intenso, anche): mi sento come se avessi sette anni, è vero che quando sono con lei sbaglio a fare semplici addizioni, è vero che mi confondo nel dare i resti o nel comprare un biglietto. Le ronzo intorno, divorato dall'angoscia di compiacerla. [...] Le dò sempre ragione, calpesto me stesso, butto la colpa sui compagni come facevo a scuola, non riesco ad alzare la voce anche quando mi urla contro, ho di lei una paura *fisica*. Rappresenta tutto quello che non riesco a soddisfare.¹⁹⁷

À travers ce personnage, Siti construit narrativement le premier niveau d'opposition à Pasolini. Les propos de La Catastrophe esquissent en effet un portrait mythique et idéalisé du Poète, dépeint comme une icône de virilité inaccessible, à qui elle oppose la médiocrité et l'inconsistance de Walter. Selon elle, en effet, la haine de Walter s'expliquerait en raison d'un désir d'émulation frustré: « 'Tu lo odii, Pier Paolo, perché era un frocio che ha goduto molto; [...] l'ha sbattuto sotto il naso a tutti, ma con grande eleganza, da vero uomo, anzi, da vero maschio...': l'intuito infallibile con cui colpisce le mie ferite a aperte, la mia ricerca di una cognizione attraverso il ricamo, il rammendo, il patchwork – attraverso un lavoro servile e femminile »¹⁹⁸. Miroir satirique et déformateur, la Catastrophe explicite formellement le sentiment d'inadéquation de Walter face au Poète. Son infériorité ontologique se nourrit d'envie et de frustration car, même si tous deux partagent la même conception du sexe comme moyen de connaissance, Walter sait qu'il ne pourrait jamais incarner une virilité comparable à celle de son père littéraire. Siti déclare alors ouvertement son opposition à Pasolini, défini dans le roman comme un vrai antagoniste, entraînant ainsi l'adoption d'une posture intellectuelle aux antipodes de celle de Pasolini :

¹⁹⁵ Laura Betti (1927-2004) a été une chanteuse et une actrice italienne active à la fois dans le milieu télévisé et du cinéma. Amie proche de Pasolini, avec qui elle a un rapport de plus en plus contrasté et obsessionnel au fil des années, elle joue dans certains de ses films (*La Ricotta*, *Teorema*, *I racconti di Canterbury*, *Orgia*). Après la mort de Pasolini, en 1980, elle a créé et dirigé le *Fondo Pier Paolo Pasolini* à Rome, ensuite déplacé à Bologne, où sont conservés nombreux textes et ouvrages inédits du Poète.

¹⁹⁶ Mais aussi: « I suoi vestiti sono come tende berbere, sotto cui si immaginano i singoli grumi cellulitici vagare liberi e sfrangiati, in aperta sfida all'umanità somatica ». *Troppe paradisi*, p. 35.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 37.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 125.

Pasolini Pier Paolo. L'antimediocre per eccellenza, a sentir lui. Quello che ha gettato il proprio corpo nella lotta, che non ha taciuto di fronte al degrado italiano e al rischio di totalitarismo; l'apostolo delle borgate, colui che è riuscito a utilizzare la propria sessualità come uno strumento conoscitivo. Ogni giorno sul filo della spada; donne in casa che lo trattavano come un principe. E io a servirlo per anni, donna anch'io, anzi invidioso maggiordomo. Se tesso l'elogio del tirare la carretta è per oppormi a lui. È lui il mio Antagonista.¹⁹⁹

S'il est impossible pour Walter d'envisager le dépassement du modèle paternel au niveau sexuel et physique, le domaine littéraire constitue un terrain de combat propice à un renversement des rôles et à l'affirmation de sa valeur, comme avec le personnage de Il Padre. La haine de Siti envers Pasolini naît aussi d'une autre blessure : celle de l'impossibilité de la poésie. Tel qu'évoqué dans la première partie de ce travail, Siti débute sa carrière d'écrivain avec l'écriture poétique sans rencontrer le succès escompté. À cet échec, fondamental pour le déclenchement de son écriture romanesque, s'oppose l'expérience de Pasolini, profondément enracinée dans la poésie. Comme l'a remarqué Siti dans son essai « L'opera rimasta sola » concluant les dix volumes des « Meridiani », toute la production littéraire et critique de Pasolini peut être interprétée à travers le prisme de son activité de poète, car en effet le changement continu des genres et des formes au cours de sa carrière serait la conséquence de l'évolution de la conception du rôle du Poète face à la société. Même lorsqu'il écrit des romans ou tient la caméra, Pasolini ne cesse jamais d'être poète selon Siti²⁰⁰. Ce dernier le désigne d'ailleurs très souvent (et parfois ironiquement) par cet appellatif : avant même d'être un homme, Pasolini est Poète, avec un P majuscule. Dans une lettre à Franco Fortini, Siti déclare Pasolini être incapable de distinguer entre vie et écriture poétique, ce qui va à l'encontre de l'interprétation de l'intellectuel toscan : « la sua poesia *consiste* nel rancore di non poter essere un uomo. Forse tu hai in mente una poesia che distilla la vita, e resisti all'idea di una poesia che succhia e invade la vita. Ammetti che ci sia poesia *nonostante* l'ignobilità ma sei renitente di fronte a una poesia che esiste *in grazia* dell'ignobilità »²⁰¹. Cette fusion entre auteur et œuvre, où cette dernière se complète et trouve son sens le plus profond dans l'action pragmatique du poète au sein de la société, explique aussi l'échec de Pasolini avec le roman, le seul genre dans

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 41.

²⁰⁰ Dans son essai « Tracce scritte d'un opera vivente », Siti souligne notamment le lien de continuité entre la production poétique et la production cinématographique de Pasolini : « Il cinema *prolunga* la poesia e in qualche modo la esaurisce, inverandone le attese. Le idee del 'forare' e del 'catturare', che erano il presupposto emotivo e teorico dell'espressionismo verbale pasoliniano, sembrano trovare nelle potenzialità tecniche del cinema una formidabile pròtesi: la macchina da presa non ha bisogno di forzare l'aggettivazione o di azzardare neologismi per restituire la brillantezza d'un oggetto, perché ti mostra quell'oggetto che brilla, davvero, *nella realtà* ». Walter Siti, « Tracce scritte di un'opera vivente », cit., p. XLVII.

²⁰¹ Walter Siti, « Lettera a Franco Fortini », Archivio Franco Fortini, cit., 1993.

lequel il a produit des résultats médiocres. Ses romans *Ragazzi di vita* et *Una vita violenta*, tout en voulant explorer et raconter de l'intérieur la *borgata*, affichent une structure narrative stylisée et laissent transparaitre la faiblesse de cette tentative mimétique (le récit est trop lent et monocorde, l'argot n'est pas correct et les *borgatari* sont entourés d'une aura mythique, marque évidente du regard de l'auteur). Comme l'avait déjà remarqué Franco Fortini dans son compte-rendu sur *Ragazzi di vita*, l'écriture de Pasolini, même lorsqu'elle est romanesque, est empreinte d'une forte tension lyrique, façonnant le récit qui « commence naturaliste et finit lyrique »²⁰². Siti d'ailleurs, dans son deuxième essai introductif à l'édition des « Meridiani » de l'œuvre pasolinienne, explicite les trois raisons principales qui empêchent Pasolini d'être un romancier : son penchant pour la description, qui révèle sa tentative toujours vaine de capturer la réalité par les mots – « la realtà brilla, infinitamente desiderabile, disperatamente inafferrabile, in un presente assoluto »²⁰³ – et reflète son héritage lyrique ; la centralité du désir dans son écriture, dont il ne remet jamais en question l'authenticité et dont il n'essaie jamais de comprendre les mécanismes²⁰⁴ ; et puis son incapacité (ou son refus) de créer des personnages complexes. La plupart de ses personnages sont en effet des êtres stylisés, des « types » figés sans épaisseur psychologique, Pasolini ne voulant pas s'effacer de la narration pour laisser la place à quelqu'un d'autre :

Pasolini è sempre sulla scena, è con lui che il lettore incessantemente si identifica, perché lo sente come qualcuno che non ha mai finito di fare i conti col mondo; è sempre lui che si giustifica, che mostra, che si incanta, che accusa. Per annullarsi in un personaggio bisogna essere stanchi di sé, sospendere il risentimento, in qualche misura rinunciare alla vita: mentre la « passione per la vita presente » è in Pasolini il fuoco che brucia tutto, che attraversa i testi e li dichiara inadeguati.²⁰⁵

Ces trois raisons qui éloignent Pasolini du genre romanesque amènent Siti à le choisir comme son père littéraire pour en miner l'autorité et démontrer sa valeur personnelle en tant qu'écrivain : « per una confusa intuizione che potrei essere un romanziere migliore di lui, se riuscissi ad afferrare i connotati tutt'altro che ignobili della decadenza occidentale (forse anche italiana in particolare)

²⁰² Franco Fortini, *Attraverso Pasolini*, Turin, Einaudi, 1993, p. 9.

²⁰³ Walter Siti, « Descrivere, narrare, esporsi », cit., p. XCV-XCVI.

²⁰⁴ « Il resto dell'attività umana, il pratico, l'economia, non sono che il prezzo da pagare per poter vivere la degradazione erotica, cioè l'ultima sincerità possibile. [...] Rinunciare alle categorie dell'eros significa quindi letteralmente sparire, non esser più – riducendosi alla parte di sé che è destituita di senso, l'io descrive la realtà come un precipitare assurdo e fatale ». *Ibid.*, p. XCVII.

²⁰⁵ *Ibid.* p. XCVIII.

raccontandola da dentro, microbo tra i microbi »²⁰⁶. Son activité d'écrivain répond aussi à une volonté de dépassement du modèle paternel tout en gardant le même horizon de recherche.

La véritable abjuration de Pasolini se réalise en effet au niveau thématique. Malgré son apparition en tant que personnage, le « Problematico Predecessore » reste dans *Troppi Paradisi* une présence marginale, alors que dans le roman suivant, *Il contagio*, le renversement s'opère de manière plus profonde et continue. Dans cet ouvrage, première tentative de sortie de l'autofiction et du récit à la première personne, l'histoire particulière de Walter laisse la place à la narration d'un milieu, la *borgata*, racontée à travers plusieurs récits croisés et superposés, où la vie des Autres par excellence, les *borgatari*, est perçue à partir du regard extérieur du Professeur, alter ego de Siti. L'amour pour Marcello Moriconi conduit Siti à se confronter de manière directe et ouverte avec le père Pasolini, véritable « modello fondativo »²⁰⁷ du roman de la *borgata*. Ambivalent, le rapport du Poète à ce milieu n'a cessé d'évoluer au fil du temps : entre les années 1950 et 1960, Pasolini avait une vision idyllique de la périphérie romaine, perçue comme un lieu de découverte érotique et l'incarnation de l'essence du sous-prolétariat ; à partir des années 1970, en revanche, il voit dans la *borgata* le berceau de l'homologation culturelle qui se diffusait dans tous les rangs de la société italienne²⁰⁸. La douloureuse découverte de « la perte du corps du sous-prolétariat » donne lieu à un simple constat chez Siti, qui rend explicite l'idée de marchandisation et de vente du corps au cœur de cette homologation (*borgataro* et *escort* sont presque synonymes dans l'univers de Siti). Bien qu'avec un regard moins mélancolique, Siti poursuit sur le plan idéologique l'œuvre de Pasolini, avec qui il partage, comme l'a remarqué Cortellessa²⁰⁹, l'idée que l'homologation culturelle contemporaine s'oppose à une vision de la société divisée en classes, dont la traduction formelle est représentée dans l'univers sitien par l'emploi d'un lexique du domaine du sans-forme et de la

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Gianluigi Simonetti, *L'altrove sottocasa*, in *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, cit., p. 360.

²⁰⁸ Ce constat ramène Pasolini à l'écriture de l'« Abiura della trilogia della vita », un article qui, avec les *Écrits corsaires*, entraîne une véritable prise de distance par rapport à sa précédente production (notamment les trois films *Decameron*, *I racconti di Canterbury*, et *Il fiore delle Mille e una notte*) ainsi que son objet de désir, les corps des jeunes banlieusards : « I giovani ragazzi del sottoproletariato romano – che son poi quelli che io ho proiettato nella vecchia e resistente Napoli, e poi nei paesi poveri del Terzo Mondo – se ora sono immondizia umana, vuol dire che anche *allora* potenzialmente lo erano : erano quindi degli imbecilli costretti a essere adorabili, degli squallidi criminali costretti a essere dei simpatici malandrini, dei vili inetti costretti a essere santamente innocenti ecc. ecc. Il crollo del presente implica anche il crollo del passato. La vita è un mucchio di insignificanti e ironiche rovine ». Pier Paolo Pasolini, « Abiura della trilogia della vita », in *Saggi sulla politica e sulla società*, W. Siti, S. De Laude (éds), Milan, Mondadori, 1999, p. 601.

²⁰⁹ Andrea Cortellessa, « Il contagio delle borgate. Le abiure di Walter Siti, nella "trilogia" e oltre », cit.

métaphore liquide, utilisés à la fois dans la description fictionnelle et dans les parties d'analyse sociologique²¹⁰. Un autre élément de continuité entre les deux auteurs est l'idée de « rifascistizzazione » de l'Italie : théorisée pour la première fois par Pasolini dans les années 1970²¹¹, elle est considérée comme la conséquence directe de l'homologation culturelle. La société de consommation, selon la perspective pasolinienne, était déjà perçue comme l'expression contemporaine du fascisme (qu'il ne faut plus comprendre dans son interprétation d'origine et « rurale »). Siti, qui partage cette perspective, retrouve sa manifestation la plus saillante dans le corps faux et innaturel des culturistes, où l'ignorance se mêle au mythe de toute-puissance propre au consumérisme : « il corpo dei culturisti di borgata è il luogo denso, materiale, in cui si congiungono la democrazia americana e Hitler »²¹². Cependant, si la posture critique de Pasolini face à cette question reste toujours imbibée de jugement et de ressentiment, Siti se démarque du Poète par l'explicitation d'un tabou qui, comme le remarque Cortellessa, restait implicite chez Pasolini, à savoir sa participation active dans le procédé de marchandisation :

La contraddizione insanabile, da Pier Paolo Pasolini mai confessata, era che di quei corpi dei quali denunciava l'alienazione era, proprio lui, uno degli acquirenti. Chi alla macchina da scrivere, di giorno, definiva quello in corso 'genocidio' era la stessa persona che di notte, a bordo dell'Alfetta ominosa, si collocava nelle file degli sterminatori : di coloro cioè, che facendo leva sulla forza del capitale ponevano le premesse dell'estinzione di ogni differenza culturale.²¹³

Dès sa première rencontre avec Marcello, Walter expose le rapport de marchandisation régissant leur relation, en se présentant comme un « échantillon de la médiocrité occidentale »²¹⁴ et en éliminant la distance créée par son prédécesseur entre activité littéraire et société de masse : c'est parce qu'il ressent directement les effets de l'homologation et de la marchandisation qu'il s'estime en position légitime de les dénoncer, microbe parmi les microbes, à travers l'écriture.

Mais *Il Contagio*, tout en se plaçant dans une continuité thématique avec le modèle pasolinien – notamment avec le premier roman de l'auteur sur la banlieue romaine, *Ragazzi di vita*²¹⁵ –,

²¹⁰ « La calura di fine luglio stringe d'assedio le borgate ; dove tutto è già informe, l'estate scioglie le ultime tracce di intenzionalità, la noia traspare sotto la frenesia » ; « Il segreto in una civiltà al tracollo è la consistenza fluida: una geografia collosa, una storia evaporante, un'identità fondente e una criminalità liquida ». *Il contagio*, p. 101 et p. 311.

²¹¹ Cf. Pier Paolo Pasolini, *Lettere luterane*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit. ; Id., *Scritti corsari*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit. ; Id., *Salò (o le 120 giornate di Sodoma)*, 1975.

²¹² *Troppi Paradisi*, p. 216.

²¹³ Andrea Cortellessa, « Il contagio delle borgate. Le abiure di Walter Siti, nella "trilogia" e oltre », cit., p. 30.

²¹⁴ *Troppi Paradisi*, p. 3.

²¹⁵ Dans son article « La fine dell'altrove. Siti, Pasolini e la borgata », Gianluigi Simonetti postule l'existence d'une véritable intertextualité entre *Ragazzi di vita* et *Il contagio* : le changement dans la perception de la banlieue tout comme ses évolutions seraient expliqués au lecteur à partir d'une nouvelle lecture, qui est plutôt une actualisation, de

renverse et dépasse la lecture pasolinienne à au moins deux niveaux²¹⁶. En premier lieu, l'ouvrage propose, dans ses dernières pages, une analyse sociologique aux antipodes de la lecture pasolinienne des années 1970 : si, pour l'un, la mutation anthropologique se traduisait par un embourgeoisement du sous-prolétariat et de la banlieue au détriment de la pureté et de la naïveté des jeunes habitants de la *borgata*, écrasées par le développement de la société de consommation²¹⁷, pour l'autre, il s'agit d'un phénomène opposé :

l'appassionata analisi di Pasolini, vecchia di oltre trent'anni, andrebbe rovesciata: non sono le borgate che si stanno imborghesendo, ma è la borghesia che si sta (se così si può dire) 'imborgatando'. Al di là dell'esperienza biografica di pochi individui sbrancati, o dell'arroganza esibizionista di qualche ricco che gioca al sottoproletario ('se hai soldi, una bella macchina e un po' di cocaina, puoi scopare con chiunque' è un motto del carcere ammirato e condiviso da Fabrizio Corona) – al di là dei casi singoli, vige un'effettiva solidarietà strutturale: nel continuum indifferenziato di chi il mondo non sa più vederlo intero, è l'ideologia di quelli che una volta si chiamavano gli esclusi (i lumpen, i sub-culturali) a risultare egemone.²¹⁸

Si Pasolini, qui appartient – malgré lui – à la classe bourgeoise, parle d'« unification » pour identifier le phénomène d'estompement des frontières entre ces deux couches sociales différentes, Siti emploie un terme connoté négativement (« contagion ») pour décrire le phénomène inverse en s'identifiant à une classe moyenne qui non seulement favorise cette évolution mais se révèle aussi être le véritable horizon d'attente du roman. En effet, bien que ce milieu soit uniquement perceptible à contre-jour et en fonction de la description de la *borgata*, Siti s'adresse aux habitants du centre, et non pas aux banlieusards, ces deux couches sociales partageant toutefois un bon nombre de valeurs à présent :

l'exemple pasolinien. Cf. Gianluigi Simonetti, « La fine dell'altrove. Siti, Pasolini e la borgata », in *Nuovi Argomenti*, 44, Milan, Mondadori, 2008, p. 243-265.

²¹⁶ Le renversement de la perspective pasolinienne, avec néanmoins l'emploi des mêmes catégories d'analyse ainsi que leur actualisation, s'opère également dans le reportage *Il canto del diavolo* : Siti emprunte à Pasolini des catégories théoriques et des éléments formels liés au récit de voyage. Cf. Davide Luglio, « Voyage au bout de l'Occident *Il canto del diavolo* de Walter Siti », cit.

²¹⁷ « La mia opinione è che il cinquantanove per cento dei 'no', [...] sta a dimostrare due cose : 1) che i 'ceti medi' sono radicalmente – direi antropologicamente – cambiati : i loro valori positivi non sono più i valori sanfedisti e clericali ma sono i valori (ancora vissuti solo esistenzialmente e non « nominati ») dell'ideologia edonistica del consumo e della conseguente tolleranza modernistica di tipo americano. [...] 2) che l'Italia contadina e paleoindustriale è crollata, si è disfatta, non c'è più, e al suo posto c'è un vuoto che aspetta probabilmente di essere colmato da una completa borghesizzazione, del tipo che ho accennato qui sopra (modernizzante, falsamente tollerante, americaneggiante ecc.) [...] L'omologazione 'culturale' che ne è derivata riguarda tutti: popolo e borghesia, operai e sottoproletari. Il contesto sociale è mutato nel senso che si è estremamente unificato. La matrice che genera tutti gli italiani è ormai la stessa. Non c'è più dunque differenza apprezzabile – al di fuori di una scelta politica come schema morto da riempire gesticolando – tra un qualsiasi cittadino italiano fascista e un qualsiasi cittadino italiano antifascista ». Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1268.

²¹⁸ *Il contagio*, p. 309-310.

accantonati tutti gli alibi, il *Contagio* racconta, proseguendo a suo modo il lavoro intrapreso con la trilogia, quel che *noi* siamo diventati, sebbene il suo orizzonte sia occupato quasi esclusivamente dagli *altri*; da ciò che per i nostri gusti e quasi per i nostri sensi è, o dovrebbe essere, ‘altrove’. Se non fosse che, appunto, «il gioco si è scoperto, l’altrove è veramente altrove e il finto altrove siamo noi».²¹⁹

Le deuxième niveau de dépassement du père Pasolini se construit sur le plan structurel et stylistique. Siti adopte en effet des solutions narratives et formelles aux antipodes du modèle pasolinien : par exemple, tout en se focalisant sur la vie de la *borgata*, il insère des renvois à l’univers du centre, représenté par certains personnages (Il Professore en premier lieu, mais aussi Simona dans le chapitre *Viaggio in Olimpo*), tandis que la banlieue est le seul horizon envisageable au sein de la narration pasolinienne. En outre, si le Prédécesseur décrit la *borgata* comme un endroit hors du temps et enveloppé par une aura mythique, Siti enracine son histoire dans une temporalité historique et progressive où les personnages évoluent : ce n’est pas un hasard si le roman, qui s’ouvrait sur la présentation des habitants de l’immeuble de la rue Vermeer, se clôt avec la description des nouveaux locataires qui remplacent les anciens, montrant ainsi l’évolution du milieu²²⁰. D’ailleurs, par rapport à *Ragazzi di vita* ou à *Una vita violenta*, dans lesquels le narrateur est une instance encombrante et perceptible dans le texte (certains événements par exemple ne sont pas reportés en prise directe, mais à la troisième personne), Siti laisse interagir ses personnages en ouvrant souvent de longues parenthèses au discours direct. La méthode de description des lieux différencie aussi les deux écrivains : face à l’adjectivation excessive et à la tonalité lyrique de la prose pasolinienne²²¹, Siti propose une description mobile, détachée, capable de faire émerger les contradictions de ce milieu, montrant la *borgata* non pas comme une idylle mais comme un enfer de désolation progressive.

Aimé et détesté, Pier Paolo Pasolini est une présence essentielle dans l’écriture de Siti²²². Modèle impossible à atteindre, il doit être détruit lorsqu’il devient l’incarnation suprême des fantasmes de

²¹⁹ Gianluigi Simonetti, « La fine dell’altrove. Siti, Pasolini e la borgata », cit., p. 249.

²²⁰ Malgré cette évolution, l’horizon d’attente de tout cet univers reste, comme l’a bien remarqué Simonetti, celui de la destruction et de l’anéantissement mutuel : « In questa palestra del nulla in cui vanno a fuoco tutti gli alibi della vita civile, e dove tutti i personaggi hanno almeno due facce, in questo luogo reale e metaforico le spinte contrastanti si annullano a vicenda, lasciando sul campo solo vittime e macerie ». *Ibid.*, p. 246.

²²¹ À titre d’exemple : « Era una bella mattina, col sole che ardeva, libero e giocondo, battendo sui Grattacieli puliti, freschi, attraverso chilometri e chilometri d’azzurro, e facendo piovere oro da tutte le parti. Sulle gobbe riverniciate del Monte di Splendore o di Casadio, sulle facciate dei palazzoni, sui cortili interni, sui marciapiedi: e in mezzo a tutto quell’oro e a quella freschezza, la gente vestita a festa formicolava al centro di Donna Olimpia, alle porte dei caseggiati, intorno al chiosco del giornalaio... ». Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita* (1955), in *Romanzi e racconti*, I, cit., p. 557-558.

²²² La présence de Pasolini dans l’écriture de Siti se manifeste aussi, plus subtilement, dans d’autres romans, notamment *Resistere non serve a niente*, dans lequel la date de conception de Tommaso coïncide avec la date de la mort de Pasolini

Siti, à savoir l’Autorité, la Virilité et la Poésie, trois univers inaccessibles. En parallèle, Siti et Pasolini partagent le même désir qui oriente leur écriture et leur approche du monde : l’éros comme forme de connaissance et l’art « in grazia dell’ignobiltà »²²³ qui les caractérisent en tant qu’hommes. Comme nous venons de le voir, au cours de sa carrière Siti tente de s’affranchir de ce père encombrant pour s’affirmer librement, le roman devenant le terrain le plus adéquat pour orchestrer cette mutation et démontrer sa supériorité. C’est justement parce qu’il considère Pasolini incapable d’écrire de bons romans (« il romanziere di razza sa che non spetta a lui pensare. Il romanzo delimita, in coordinate spazio-temporali, le emozioni che al soggetto è dato provare: mentre la poesia può gonfiarsi come un cancro e richiedere dosi di emozione teoricamente infinite »²²⁴) que Siti choisit ce genre comme théâtre de la lutte pour la reconnaissance et du renversement dialectique, ainsi que comme unique horizon d’affirmation.

d) Papaoutai

Dio per l’aria si rode
E beato non gode
Del buffo suo stato:
Se scende, ignoto tramonta
Nell’ingannevol natura;
Se monta, vuoto svapora nel nulla.

Clemente Rebora, *Frammenti lirici*

Incarnation suprême de la paternité et de la Loi, l’autorité divine est elle aussi présente dans l’œuvre de Siti, notamment dans le roman *Bruciare tutto* où l’auteur aborde la question de manière directe et décisive. La parution de cet ouvrage en 2017 a entraîné de nombreuses polémiques en lien avec le tabou de la pédophilie au centre du texte, les intentions de l’écrivain ayant été mal

(le meurtre qui ouvre le roman rappelle en effet celui de Pasolini à Ostia), et *Autopsia dell’ossessione*, dans lequel un souvenir d’enfance de Danilo (« lo portava al giardino pubblico a vedere i cigni, lo seppelliva nelle sue pellicce profumate per proteggerlo dal freddo, lo teneva per mano quando lui si azzardava in bilico sui sassi scivolosi del laghetto », *Autopsia dell’ossessione*, p. 35) coïncide avec un souvenir de Pasolini concernant sa mère (« Ciò mi dà una gioia infinita che anche adesso, mentre ne parlo, mi soffoca. Stringo forte il braccio di mia madre (cammino infatti a braccetto con lei) e affondo la guancia nella povera pelliccia che essa indossa: in quella pelliccia sento il profumo della primavera, un miscuglio di gelo e di tepore, di fango odoroso e di fiori ancora inodori, di casa e di campagna. Questo odore della povera pelliccia di mia madre è l’odore della mia vita »), Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini*, Florence, Giunti, 1995, p. 41.

²²³ Walter Siti, *Lettre à Franco Fortini* (1993), Archive Franco Fortini, Université de Sienne.

²²⁴ *Ibid.*

comprises et son message banalisé. Ce roman joue un rôle important dans la production romanesque de Siti, non seulement en raison des questions abordées mais aussi d'un point de vue formel, car il s'agit du premier livre dans lequel Siti abandonne la narration du soi (à la première ou à la troisième personne mais avec des interférences du narrateur, comme dans *Il contagio* ou *Resistere non serve a niente*) pour laisser la place à l'histoire d'autres personnages. Malgré ce détachement évident, il persiste toutefois une forte continuité entre ce roman et les précédents, notamment dans le choix du sujet. En effet, toute la production de Siti est marquée par un questionnement quant à l'existence d'une forme sacrée d'Absolu (souvent un prolongement de l'obsession érotique) et la possibilité pour l'homme de la saisir de façon laïque dans la réalité. Mettant en scène Walter qui s'agenouille face à un tombeau et prie un Dieu inconnu au Cimetière monumental de Milan (« Cado in ginocchio e prego senza sapere Chi »²²⁵), la dernière page d'*Exit strategy* résume la double attitude de Siti face au divin : la conscience de l'existence d'un au-delà se heurte à l'impossibilité d'entrer en contact avec une quelconque forme de sacré sur terre. *Bruciare tutto* se place dans le sillage de cette interrogation métaphysique, plongeant dans un milieu religieux – celui d'une paroisse catholique de Milan –, ce qui permet à Siti d'aborder la question et d'adopter une perspective différente. Le protagoniste don Leo croit fortement en une forme d'Absolu représenté par Dieu, qu'il prie et auquel il se soumet, tout en étant animé par un autre élan : l'Absolu de l'obsession érotique, qui le rapproche aux autres personnages de Siti²²⁶. Il oscille entre ces deux polarités – l'une qui le pousse en dehors du réel et l'autre qui s'enracine dans sa chair et dans sa finitude humaine – sans jamais réussir à s'en affranchir, leurs origines étant communes. Quand, dans la deuxième partie du roman, Siti explicite la nature pédophile du désir érotique de Leo, il dévoile aussi le lien étroit entre ces deux formes d'Absolu :

Il desiderio si precisò mentre in Leo esplodeva il vorticoso big bang di Dio: come due forze opposte ma coincidenti nell'istante zero, anzi misteriosamente complementari – un vuoto infinito penetrato da un infinito pieno. Più il desiderio richiedeva materia, più questa materia doveva bruciarsi nella Luce. Ecco, percepito nell'abisso senza misura perché solo nell'abisso incontrerò lo Smisurato; sfrenata spudoratezza della creazione dal fango, evitare la possibilità di un incontro *concreto* sarebbe come relegare Dio nell'ubbia delle ipotesi – mentre è qui, di fronte a me, che mi testimonia e mi ama. Vedere nudo un ragazzino per toccare Te, mio Dio.²²⁷

²²⁵ *Exit strategy*, p. 219.

²²⁶ Dans l'une de ses dernières interventions auctoriales dans le livre, Siti définit don Leo comme un fils, révélant un lien de contiguïté avec lui : « 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. Ma siamo solo all'inizio, buonanotte Leo ». *Bruciare tutto*, p. 19.

²²⁷ *Ibid.*, p. 176.

Ce désir tabou qu'il essaie de cacher et de réprimer n'empêche pas Leo d'exercer son mandat de manière sérieuse et à différents niveaux. Comme l'a remarqué Bazzocchi dans son compte-rendu sur le roman²²⁸, si pour Leo la prêtrise est synonyme d'action et de sacrifice afin de faire face à la souffrance des autres, elle comprend aussi une dimension d'anéantissement, de sortie du monde et d'extase permettant à la présence divine de se répandre dans l'âme. Leo tisse avec le divin un rapport particulier, ambigu et parfois antagoniste. Le Dieu de Leo ne ressemble guère à l'image stéréotypée d'un être consolateur et à l'écoute comme dans la plus pure tradition chrétienne ; il ressemble plutôt au Dieu vétérotestamentaire coléreux, incarnation de la Loi, qui, lorsqu'interrogé, ne répond pas²²⁹. Le silence de Dieu rappelle en parallèle à Leo le silence de son père, avec qui il a toujours eu un rapport difficile, marqué par une absence de communication (« l'unica cosa che mi ha regalato [...] è stato il silenzio »²³⁰). Ce silence est aussi l'expression narrative d'une pensée théologique, propre à Siti, qui considère le divin de manière négative : Dieu existe dans son infinitude justement en raison du fait que l'homme n'arrive pas à le percevoir dans la réalité finie du monde. Bien que l'existence de Dieu soit par moments remise en doute en raison de son silence indéchiffrable, Leo n'abandonne jamais sa foi, parfois vécue comme un don dont il faut être digne (il porte un cilice au-dessous de sa tenue pour expier ses pensées impies et démontrer à Dieu sa vertu), parfois vécue comme un fardeau, la présence divine étant alors perçue comme un véritable tourment : « 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 volte l'ha pregato che gli togliesse la fede »²³¹.

L'histoire de Leo dans ce roman explicite la vision de Siti, qui ne partage pas l'idée d'une religion éthique aspirant au Bien, où la volonté de Dieu correspondrait à l'exercice de l'amour envers son prochain. Au contraire, il conçoit la religion comme une forme de soumission univoque à l'autorité divine, dont il faut respecter les vœux même s'ils ne correspondent pas aux nôtres, sans

²²⁸ Marco Antonio Bazzocchi, « Bisogna bruciare Siti ? », cit.

²²⁹ En plusieurs occasions, Leo, après avoir confessé à Dieu ses pulsions, le questionne pour trouver des réponses ou de la consolation, qui toutefois n'arrivent jamais : « Tu però, mio Signore, devi dirmi perché io sono così – è psicologico, biologico, ereditario, stocastico ? Disfunzioni organiche, tossine del sistema nervoso? Tu adesso vieni giù e mi spieghi, non puoi cavartela con l'onnipotenza indecifrabile. È un dono che non ho capito, uno stigma d'elezione? Se invece, come mi sembra è un macigno da portare, per quale colpa l'ho meritato? Ma Dio restava muto ». *Bruciare tutto*, p. 179.

²³⁰ *Ibid.*, p. 33.

²³¹ *Ibid.*, p. 19.

obtenir une quelconque récompense à la clé. Dans plusieurs interviews accordées lors de la présentation du roman²³², Siti déclare que l'Église catholique a progressivement édulcoré le message chrétien, qui était à l'origine radical et empreint de violence (ceci étant démontré par de nombreux épisodes bibliques et par certaines paraboles du Christ²³³). Ce n'est pas un hasard si, dans ses réflexions théologiques intimes, don Leo constate la parenté entre la radicalité du discours biblique et celle du fondamentalisme islamique contemporain, que Siti présente comme le revers de l'Occident contemporain, bien que les deux aient les mêmes racines²³⁴. Véritable noyau du christianisme, la disponibilité au sacrifice au détriment de toute forme d'éthique est illustrée par la parabole d'Abraham rapportée par don Leo pendant l'un de ses exercices ignaciens : le père, afin de suivre la volonté de Dieu, est prêt à sacrifier son fils Isaac en le tuant de ses propres mains. Évoqué au début du roman, cet épisode revêt aussi une valeur symbolique en raison de l'histoire particulière de don Leo et d'Andrea : si le sacrifice d'Abraham, considéré comme une préfiguration du sacrifice du Christ, a une valeur positive (car Dieu, après avoir constaté le courage et la foi d'Abraham, empêche l'homme de tuer son fils en substituant le corps du jeune par un bélier), dans le deuxième cas, la mort d'Andrea n'entraînera aucune forme de santé pour Leo ni aucune réponse divine. Au contraire, elle le mènera au bord du suicide, « parodia orrenda di quella chiamata incerta, allucinante »²³⁵. Leo vit cette expérience avec l'enfant comme une cage sans issue, où tout choix est synonyme de condamnation : s'il avait accepté les avances d'Andrea, il aurait péché, mais en ignorant les attentions de l'enfant, donc en agissant éthiquement dans le Bien, il pousse Andrea au

²³² Cf. Giorgio Vasta e Walter Siti, « Presentazione del libro *Bruciare tutto* » à *Una marina di Libri*, 10 juin 2017, (<https://www.youtube.com/watch?v=LinWJ5aBu5A&t=2488s>), consulté le 31 octobre 2018.

²³³ A titre d'exemple: « Non crediate che io sia venuto a portare pace sulla terra ; sono venuto a portare non pace, ma spada. Sono infatti venuto a separare l'uomo da suo padre e la figlia da sua madre e la nuora da sua suocera., e i nemici dell'uomo saranno quelli della sua casa. Chi ama padre o madre più di me, non è degno di me ; chi ama figlio o figlia più di me, non è degno di me ; chi non prende la propria croce e mi segue non è degno di me. Chi avrà tenuto per sé la propria vita, la perderà, e chi avrà perduto la propria vita per causa mia la troverà ». *Vangelo di Matteo*, 10, 34-35.

²³⁴ « Voi abortite un figlio in nome del vostro corpo » scrive rivolgendosi alle donne « crociate » la poetessa jihadista Ahlan al-Nasr, « noi sacrifichiamo la vita di un figlio in nome del corpo spirituale di tutti i fedeli. » Non è quello che la Chiesa cristiana definisce « corpo mistico » ? Al desiderio di offrire la propria vita in olocausto non sappiamo replicare che col Bataclan ? L'Isis è il perfetto complementare dell'Occidente: a chi ha cancellato la morte rispondono coi kamikaze, alla fine delle ideologie con una fede monolitica, a chi non osa più nominare la rivoluzione con una prospettiva radicalmente rivoluzionaria; a una civiltà con le chiese vuote oppongono la centralità della religione, all'estetizzazione del reale reagiscono con la più brutale iconoclastia; rovesciano il masochismo con cui ci offriamo alla tecnologia nell'uso sapientemente sadico della tecnologia stessa; sfidano il nostro pubblico chiacchiericcio (o « talk ») con sermoni di antica retorica, arringhe profetiche, proclamano senza ironia. A noi le metropoli illuminate come gioielli, a loro il deserto crivellato di compounds semidistrutti o kasbe fatiscanti da cui sfollare come topi ». *Bruciare tutto*, p. 292.

²³⁵ Matteo Marchesini, « Scoperte illuminanti in seconda lettura. Rileggere, a dibattito freddo, *Bruciare tutto* di Siti », *Il Foglio*, 20 novembre 2017, (<https://www.ilfoglio.it/una-fogliata-di-libri/2017/11/20/news/scoperte-illuminanti-in-seconda-lettura-164369/>) consulté le 31 octobre 2018.

suicide. Ce paradoxe confirme l'impossibilité de la compénétration entre religion et éthique selon la vision de Siti, la notion de bien n'étant pas définie de manière identique pour chaque individu. D'autre part, il révèle l'impossibilité pour Leo de s'abriter auprès de Dieu, présence qui impose son autorité tout en empêchant toute confrontation. Face au cadavre d'Andrea, fulgurante et paradoxale incarnation divine (« nulla gli è mai toccato vedere di più simile a Dio »²³⁶), Leo implore, questionne, insulte ce Père autoritaire et incompréhensible qui le condamne et l'exclut de la réalité mais dont il ne parvient pas à s'affranchir (« dici e disdici, non sai nemmeno tu quello che vuoi, ma che cazzo di Onnipotente sei ? un cretino indeciso che si fa chiamare Dio »²³⁷). La conscience de sa condamnation et l'absence de réponse divine conduisent Leo au suicide. Et ce n'est pas un hasard si, comme l'a remarqué Bazzocchi²³⁸, Leo choisit de se tuer non pas à Milan, mais à Rome, ville qui a toujours représenté pour Siti l'obsession érotique et que ce dernier a fini par abandonner pour avancer dans sa production (et sa vie). De même, Leo décide tout naturellement de s'immoler, le feu²³⁹ étant le symbole de Dieu (et aussi du sacrifice d'Abraham, qui envisageait de « tout brûler » pour éviter de laisser des traces après avoir tué son fils) ainsi que de l'éros, de l'obsession qui brûle et érode l'âme du prêtre. Brûler dans le feu est la dernière métaphore de l'impossibilité pour Leo d'échapper à son obsession.

Le questionnement sur le silence divin dans les moments difficiles entraîne une interrogation plus vaste et complexe concernant l'existence du mal. Cette problématique se manifeste dans le texte à la fois à travers une réflexion théologique, souvent traduite par des monologues intérieurs de Leo²⁴⁰, et à travers l'insertion, sous forme de véritables personnages, de présences diaboliques apparaissant à plusieurs reprises. Selon la perspective de Siti, le bien n'arrivera jamais à l'emporter sur le mal, toujours présent dans la réalité. Comme l'affirme Marchesini, Siti dans son livre sur le

²³⁶ *Bruciare tutto*, p. 305.

²³⁷ *Ibid.*, p. 356.

²³⁸ Marco Antonio Bazzocchi, « Bisogna bruciare Siti ? », cit.

²³⁹ Dans tous les chapitres du roman, Siti insère une référence à cet élément naturel, créant un réseau de rappels dont la signification s'éclaircit à la fin du texte.

²⁴⁰ Comme lorsque le narrateur évoque le choix de Leo d'écrire son mémoire en démonologie et essaie de décrire le Diable à partir de la Création : « Come gli angeli, il Diavolo non ha corpo: è materia cieca, ribollente e informe. È pura energia. Quando Dio, non riuscendo ad autolimitarsi nel proprio nulla, ha dato luogo al mistero insondabile dell'essere, non ha potuto evitare che si formasse la prima terribile onda del "quasi": un essere *quasi* perfetto quanto lui, *quasi* altrettanto luminoso e potente, è rimbalzato nel vuoto come un'eco del frastuono primigenio. In questa seconda (e *quasi* immediata) energia-mente si è impiantato il fuoco del "se solo...": mancava poco, se appena i momenti si fossero invertiti, l'Onnipotente sarei stato io. All'onnipotenza mancata ha fatto specchio una spaventosa immedicabile angoscia dell'impotenza – un'energia negativa, pallida d'invidia, ombra indivisibile dal bagliore che esplodendo dall'inespresso stava creando il tempo e lo spazio ». *Bruciare tutto*, p. 55.

christianisme expose de manière plus marquée son gnosticisme : « Il mondo è il regno del Diavolo, e dunque ogni etica si dimostra insufficiente, grottesca, storpia: la salvezza può passare solo attraverso il gesto di chi ne vuota fino alla feccia il calice e fino in fondo lo descrive »²⁴¹. L'homme peut seulement concevoir la présence de Dieu de manière négative, sans espérer trouver dans la réalité les manifestations de son existence, car il est tout simplement incapable – et l'histoire de Leo en est la preuve – de distinguer le bien du mal²⁴². La mort est le seul horizon certain pour l'homme, le silence de Dieu brisant tout espoir à l'heure fatidique : Leo meurt en invoquant l'aide de son Dieu mais la seule réponse qu'il reçoit, paradoxale et ironique face à son sacrifice inutile, est le rire du Diable :

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 giocare 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, no!”. (*Nessun padre da invocare.*) Solo allora, scaldato dal dolce staffile del ricordo, Satana sorride.²⁴³

Bruciare tutto est le roman le plus sombre. Siti semble y partager une vision nihiliste et désespérée du destin humain, la pédophilie étant un prétexte²⁴⁴ pour mener des réflexions plus profondes et ancestrales : la relativité du concept de bien, la distance incommensurable entre l'homme et Dieu, présence autoritaire mais muette, ou encore l'incapacité humaine de contrôler les conséquences de ses propres actions.

2. L'individu au miroir : figures du double

J'imagine mon moi comme dans un prisme ;
tous les personnages qui tournent autour de
moi sont des moi qui m'agacent par leur
agissements.

E.T.A Hoffman, *Les Élixirs du Diable*

Parmi les solutions narratives qu'emploie Siti pour expliciter certaines dynamiques du dualisme nous recensons également la figure du double. Ce topos, qui remonte à l'antiquité

²⁴¹ Matteo Marchesini, « Scoperte illuminanti in seconda lettura. Rileggere, a dibattito freddo, *Bruciare tutto* di Siti », cit.

²⁴² Rappelons d'ailleurs que, dans la perspective gnostique, le Dieu de la Création (le Démiurge) est en réalité un faux Dieu qui trompe les êtres humains en se faisant passer pour le seul et vrai Dieu.

²⁴³ *Bruciare tutto*, p. 362.

²⁴⁴ Cf. Giacomo Raccis, « Walter Siti e l'apocalisse del desiderio », *La Balena Bianca*, 22 mai 2017, consulté le 31 octobre 2018 (<http://www.labalenabianca.com/2017/05/22/walter-siti-lapocalisse-del-desiderio/>).

grecque, s'est répandu dans la littérature occidentale (notamment à l'âge baroque et pendant le Romantisme), dans les arts et dans le cinéma, évoluant sans cesse et assumant selon les siècles des significations et des facettes différentes. En raison de sa longévité et de sa casuistique plurielle²⁴⁵, mais aussi de son association avec d'autres thématiques qui en conditionnent l'interprétation, il est difficile de s'en tenir à une définition univoque du double capable d'en recouvrir toutes les nuances. De nombreuses tentatives de classification du double ainsi été faites²⁴⁶, et nous rappellerons ici deux définitions qui, bien que génériques et non exhaustives, seront utiles aux fins de notre discours. La première est celle de Paolo Tortonese et de Pierre Jourde, qui observent dans leur livre *Visages du double* la présence d'une constante préalable commune à toutes les figures du double, à savoir un « excès d'identité »²⁴⁷ rapprochant deux entités initialement séparées. Proposée par Massimo Fusillo dans son livre *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, la deuxième – reprenant la dialectique entre instance de répression et instance du refoulé, au cœur, selon la théorie de Francesco Orlando, de toute écriture littéraire – considère le double comme un thème capable de miner les principes aristotéliens de non-contradiction et d'identité, au fondement de la logique rationnelle, pour faire émerger au niveau textuel un autre type de logique, symétrique, qui caractérise l'inconscient²⁴⁸.

Dans l'écriture de Siti, la présence du double est étroitement liée à la question du désir. Lorsqu'il conçoit les deux personnages incarnant chacun un double perturbant du protagoniste – Il Cane dans *Scuola di nudo* et il Rivale dans *Autopsia dell'ossessione* –, Siti garde en effet à l'esprit l'importante réflexion de René Girard sur la nature mimétique et triangulaire du désir humain et sur sa transformation en violence.

²⁴⁵ Le double qui, au sens propre du terme, indique le dédoublement d'une identité dans le cadre d'un seul et unique univers fictionnel, a attiré d'autres thèmes contigus (celui du *doppelgänger*, du sosie, des jumeaux, du portrait, de l'ombre, de la réincarnation, etc.), ouvrant ses horizons à des significations plus larges et métaphoriques. Cf. Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Florence, La Nuova Italia, 1998, p. 8 et suivantes.

²⁴⁶ Entre autres : Otto Rank, *The Double: A Psychoanalytic Study*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1971 ; Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, in *Gesammelte Werke*. XII, 1919; trad. it. *Il perturbante*, in *Opere*, vol. 9, Turin, Bollati Boringhieri, 1989; Lubomir Dolezev « Le triangle du double », in *Poétique*, 64, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 463-472 ; John Herdman, *The Double in Nineteenth-Century Fiction*, Basingstoke, Macmillan, 1990 ; Beatrice Laghezza, « *Una Noia Mortale* »: *Il Tema Del Doppio Nella Letteratura Italiana Del Novecento*, Pise, Felici, 2012.

²⁴⁷ Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 16.

²⁴⁸ Après cette réflexion, Fusillo met en avant trois types de double, à chacun desquels correspond une époque historique de diffusion particulière : l'identité volée, la ressemblance perturbante et la duplication du « je ». Cf. Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso*, cit., p. 22.

a) « Il Cane »

La première figure du double correspond dans *Scuola di nudo* au personnage de Il Cane, pseudonyme de Matteo Casimbeni, un professeur de littérature italienne et collègue de Walter à l'université de Pise²⁴⁹. Il est présenté comme un adversaire haï et méprisé par le protagoniste en raison de leur conception divergente de la vie, du travail et des rapports humains. Si de nombreuses différences les séparent, Walter et Matteo se ressemblent beaucoup, à la fois sur le plan physique (« Tutti [...] ci considerano gemelli, ci scambiano addirittura : stessa età, stessa città di provenienza, stessa professione. Somiglianti anche fisicamente, solo in lui è più stretto lo spazio tra la bocca e il mento »²⁵⁰) et dans leur parcours (tous deux sont originaires de Modène, ont étudié dans le même lycée et la même université, et travaillent dans le même établissement à l'époque du roman). Puisque leurs chemins ne cessent de se croiser, ils développent l'un envers l'autre une dépendance malade :

Trascina anche me in una complicità che mi ripugna, come se l'intelligenza fosse un ininterrotto dar di gomito. [...] Lo disprezzo, ma se qualcuno dice « è inutile che insistiate a voler essere amici, siete troppo diversi » mi ribello come davanti a un'ingiustizia : ci si capisce con un'occhiata, lui è incuriosito dalle mie stranezze ma può fare a meno di me più di quanto io possa fare a meno di lui.²⁵¹

Cette coexistence de parallélismes et d'oppositions contribue à la complémentarité des deux personnages : Matteo est issu d'une famille aisée, Walter provient d'un milieu ouvrier ; Matteo paraît toujours désinvolte et rusé en public, Walter réflexif et maladroit ; Matteo ne manque pas de se moquer de Walter à la présence d'autres personnes alors que ce dernier couve sa haine et sa vengeance dans le silence et dans la solitude, démontrant l'attitude passive qui le caractérise depuis sa naissance (« io mi sfogavo la notte disegnando il suo nome vero, che è di un evangelista, con l'alcool sul pianerottolo – e me ne stavo atterrito a vederlo fiammeggiare »²⁵²). Ils sont comme deux faces de la même pièce, apparentés par ce que Fusillo appelle une « ressemblance

²⁴⁹ Même si le personnage de Matteo Casimbeni n'existe pas dans la réalité, Siti s'est inspiré, pour concevoir cette instance, de son collègue et ami Marco Santagata, avec qui l'auteur a depuis toujours un rapport controversé, comme il l'admet lui-même dans une interview. Cf. Teresa Ciabatti, « Caro amico, ti odio. Mezzo secolo d'invidia tra Walter Siti e Marco Santagata », in *Corriere della sera*, 22 avril 2017, http://www.dagospia.com/rubrica-2/media_e_tv/siti-rancore-scrittore-racconta-mezzo-secolo-invidia-amicizia-146321.htm.

²⁵⁰ *Scuola di nudo*, p. 34.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Ibid.*, p. 35.

perturbante », c'est-à-dire une ressemblance exceptionnelle entre deux personnages différents « che produce fenomeni di identificazione e di proiezione-introiezione »²⁵³ : « Lui mi fece notare che le lettere iniziali dei nostri due nomi (M e W) sono una il riflesso speculare dell'altra ; scherzava dicendo che ero il suo Walter-ego »²⁵⁴.

L'opposition parfois violente entre Walter et Matteo se manifeste principalement dans leur rapport avec Il Padre, figure incarnant, comme nous l'avons vu, l'autorité paternelle à laquelle ils doivent se soumettre, les deux personnages se situant à un niveau inférieur de la hiérarchie académique. Face à Il Padre, ils se comportent en véritables rivaux luttant pour démontrer leur valeur, devenus ennemis en raison d'un désir de reconnaissance par la même personne. Dans son ouvrage capital intitulé *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), René Girard démontre que la nature même du désir humain est mimétique et triangulaire. L'homme désire toujours ce qui est déjà désiré par autrui, dévoilant un procédé imitatif à la base de tout rapport entre individus. L'existence même du désir est déterminée par la présence d'un autre être humain (que Girard appelle « médiateur »²⁵⁵) désirant le même objet. Le rapport entre être désirant et objet désiré n'est pas linéaire, mais triangulaire, chaque individu désirant un objet non pas pour ses qualités intrinsèques mais puisqu'une autre personne (dotée de qualités supérieures aux siennes) le désire également et s'interpose entre les deux. Le dévoilement de la vraie nature du désir est selon Girard au centre de la littérature romanesque occidentale (il cite comme exemples les romans de Cervantès, Stendhal, Flaubert, Proust ou encore Dostoïevski), dont le but consisterait à mettre en scène les évolutions du rapport entre l'être humain et son désir. Dans son ouvrage fondamental *La violence et le sacré*, René Girard poursuit sa réflexion sur la nature mimétique du désir : il la déplace aux niveaux anthropologique et ethnologique, se proposant d'expliquer le mécanisme du bouc émissaire au fondement des religions archaïques. Ce qui nous intéresse dans la réflexion girardienne de ce deuxième ouvrage est le rôle capital du désir dans la naissance de la violence, conséquence inévitable selon Girard du conflit entre deux individus animés par un même désir : « Deux désirs qui convergent sur le même objet se font mutuellement obstacle. Toute *mimesis*

²⁵³ Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso*, cit., p. 22.

²⁵⁴ *Scuola di nudo*, p. 35.

²⁵⁵ Girard propose une distinction entre le médiateur externe, « lorsque la distance est suffisante pour que les deux sphères de possibles, dont le médiateur et le sujet occupent chacun le centre, ne soient pas en contact », et le médiateur interne, « lorsque cette même distance est assez réduite pour que les deux sphères pénètrent plus ou moins profondément l'une dans l'autre ». René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, cit., p. 23.

portant sur le désir débouche automatiquement sur le conflit »²⁵⁶. La violence serait un élément intrinsèque du désir, conséquence directe de sa nature mimétique, et non pas, comme on pourrait le croire, une déviation pathologique d'un désir naturellement non violent. Une autre caractéristique du désir est, selon Girard, sa nature paradoxale, proche du phénomène psychologique du *double bind*²⁵⁷, l'individu désirant toujours le même objet que son modèle (médiateur), dont la présence empêche toutefois la satisfaction :

La libre "mimesis" se jette aveuglement sur l'obstacle d'un désir concurrent ; elle engendre son propre échec et cet échec, en retour, va renforcer la tendance mimétique. [...] La violence elle-même est le signe le plus sûr de l'être qui toujours l'élu. La violence et le désir sont désormais liés l'un à l'autre/ le sujet ne peut pas subir la première sans voir s'éveiller le second.²⁵⁸

Cette digression théorique nous permet de mieux comprendre la nature de l'antagonisme entre Walter et Matteo ainsi que son lien avec le désir : l'élan du protagoniste envers il Padre est fonction de la présence de Matteo, le médiateur, dont le désir pour le même objet est à la fois garantie de celui du protagoniste et source d'une haine alimentant leur lutte violente. De nombreux passages du roman mettent en scène Walter et Matteo en train de s'attirer tous les deux les faveurs d'Alfredo, en se rabaissant l'un l'autre, comme lorsque Matteo se présente comme le plus brillant des deux face à son chef et met Walter sous un jour défavorable :

Protetto dal fumo della prima linea, dispiego le truppe in parata:

-È per questo che non sopportate Leopardi: perché era un debole ma non ha mai chinato la testa di fronte a quelli che per lui rappresentavano il potere. Non bacerò la mano che mi percuote. Ed è la ragione per cui vorrei scrivere il libro, non riesco a studiare qualcuno con cui non mi identifico.

-A te ti ossessiona il potere perché hai troppa smania di prenderlo.

-Prenderlo dove, scusa?

- Ragazzi, non scadiamo nel pecoreccio e godiamoci questa boscaiola sublime, che suggerisce anzi esige assoluto silenzio.

Il Padre mi salva in corner, lui e Fausta si abbandonano a complicate descrizioni di funghi. Cammino mentalmente su e giù come un galletto dietro la staccionata; non mi rassegno, sembro un bambino che le spara grosse fin che non gli arriva lo scappellotto di cui ha bisogno. Dico al Cane:

-Con voi la sincerità non paga.

²⁵⁶ René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 217.

²⁵⁷ Le *double bind* est un concept psychologique élaboré par Gregory Bateson en 1956 dans son ouvrage *Toward a theory of schizophrenia*. L'auteur emploie ce terme pour désigner une situation dans laquelle la communication entre deux individus, liés par un rapport émotif profond, présente des divergences entre le niveau verbal et le niveau non verbal (les gestes et les réactions qui les suivent). Le destinataire se retrouve dans une situation d'impasse où tout choix entraînerait la violation de l'une des deux injonctions. À titre d'exemple, Bateson évoque le cas d'une mère qui voit son fils pour la première fois après plusieurs mois : lorsqu'il tente de l'embrasser, elle se refroidit, faisant sentir le fils refusé pour ensuite lui dire « n'aie pas peur d'exprimer tes sentiments ! ». Le fils, face à ces deux injonctions opposées, développe un sentiment de culpabilité et se retrouve dans l'incapacité de répondre. Cf. Gregory Bateson, « Toward a theory of schizophrenia », in *Behavioral Science*, 1956, p. 251-254.

²⁵⁸ René Girard, *La violence et le sacré*, cit., p. 220.

-Tu non sei sincero, sei solo pettegolo su te stesso.
Per fortuna il Padre e Fausta sono distratti, avrebbero riso di me un'altra volta²⁵⁹.

Il Padre a une confiance absolue en Matteo, à tel point qu'il décide d'appuyer sa candidature comme Professeur d'université : Matteo bénéficiera d'une meilleure position académique tandis que Il Padre jette les bases du déclin de sa propre carrière politique au sein de l'université. Même dans cette situation, Walter laisse entrevoir, comme il peut, son mécontentement (« – 'Walter, se sei convinto che io non abbia le carte in regola per vincere dillo, siamo qui per discutere'. – 'Matteo figurati : era solo per affermare un principio astratto di coerenza'. – 'Tu sei per i principî, io per i principi : questa è la differenza tra noi due »²⁶⁰). Lors de la publication des résultats, qui révèlent que Matteo a effectivement obtenu le poste qu'il convoitait, Walter est désespéré, percevant la victoire de son rival comme une blessure et un échec personnel, énième confirmation de son inadéquation et de son infériorité, mais aussi énième témoignage du lien intime qui les caractérise :

Quando ho saputo della sua vittoria ho reagito come se avessi perso io. [...] Sono iniziate delle fitte anali fortissime, l'unico palliativo è un rinfrescante raccomandato per l'igiene intima femminile. Il Walter reale non è quello che io percepisco, il Walter-di-là-dal-muro galoppa all'aria, al sole – ed è là che Matteo m'ha superato, m'ha tolto la vista del sole e buttato in castigo ; corre avanti occupando tutte le stazioni della mia vita vera prima che ci arrivi io. La sensazione che ho da quand'ero adolescente, di essere un'immondizia dell'universo (senza mai riuscire davvero a capire perché), ora riceve una sanzione ministeriale : se mi chiederanno perché sono un'immondizia potrò rispondere « perché Matteo ha vinto il concorso ». È come se mi avesse ficcato una spina nell'ano dicendomi : ecco questa è la differenza tra noi due.²⁶¹

Pour Matteo d'ailleurs, le fait d'avoir comme objet de désir Alfredo signifie aspirer à sa position et à son pouvoir politique : si, comme l'affirme Kojève, le désir humain n'est au fond qu'un désir de reconnaissance qui se développe selon un rapport de dépendance (synthétisé dans l'image du maître et de l'esclave), Matteo, esclave tout comme Walter, satisfait son désir de reconnaissance et renverse sa position face au maître Alfredo à travers une ascension politique interne le menant jusqu'à la fonction de Président de Faculté, auparavant occupée par Il Padre²⁶². Ce renversement entraîne pour Matteo la possibilité de sortir du rapport de dépendance avec Alfredo en affaiblissant et en déplaçant à d'autres niveaux l'opposition avec son double Walter.

²⁵⁹ *Scuola di nudo*, p. 86.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 152.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 265-266.

²⁶² Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, Walter, esclave lui-même, satisfait au contraire son désir de reconnaissance dans l'épisode du colloque sur Leopardi, lorsqu'Alfredo se félicite avec lui de son interprétation, beaucoup plus convaincante de celle de Matteo. Pour Walter, il est donc possible de surpasser son ennemi dans le domaine de la littérature, et non dans le domaine politique. Cf. *Ibid.*, p. 295 et suivantes.

Mais le rapport spéculaire, voire complémentaire entre Walter et Matteo ne s'épuise pas que dans cette triangulation girardienne. La haine du protagoniste envers son rival, explicitée en plusieurs occasions à travers des gestes et surtout ses monologues intérieurs²⁶³, laisse entrevoir des ambivalences, des sentiments moins hostiles – tels que l'envie et une attraction (obsessive) – s'y dissimulant. L'envie se manifeste notamment au niveau sexuel. Matteo incarne en effet aux yeux de Walter une virilité puissante et inatteignable : il entretient une relation perverse et sadique avec sa collègue Fausta et parvient également à séduire la femme de Il Padre, Olga, qui est très probablement enceinte de lui et non pas de son mari, avec lequel elle n'a presque plus de contact physique. Ce sentiment trouve ses racines tout d'abord dans la condition homosexuelle de Walter, vécue comme un facteur de discrimination et de subalternité face à Matteo, qui, en plusieurs occasions, se moque de lui en perpétuant le stéréotype de l'homosexuel comme un être exempt de masculinité²⁶⁴. En outre, bien qu'il ait eu une vie sentimentale déréglée pendant des années, Matteo scelle à la fin du roman sa normalité en décidant d'épouser une femme aux origines nobles qui le force à déménager à Milan (« Ci sono momenti, dice, che bisogna voltare molte pagine tutte d'un colpo »²⁶⁵). Cette nouvelle bouleverse Walter, confirmant l'abysse qui les sépare : en dépit de ses tentatives de vengeance et de rachat face à son ennemi, il est condamné à un destin d'exclusion et de normalité impossible, comme le démontre l'épisode final du roman. Le mariage de Hochy et Fausta, permettant à l'amant de Walter d'avoir droit à la citoyenneté italienne, fait écho à celui de Il Cane, tout en plaçant le protagoniste à nouveau et de manière flagrante dans une position d'exclusion et de passivité face à la réalité.

Matteo représente aussi aux yeux de Walter une source d'attraction très difficile à avouer. Au fil des pages, le lecteur repère les signes de ce rapport obsessif et ambivalent. Par exemple, lorsque Walter découvre la liaison entre Matteo et Fausta, le sentiment initial de dérangement laisse la place à un désir pervers et voyeuriste qui s'accomplit dans un acte masturbatoire. Ou bien lorsque

²⁶³ En guise d'exemple : « che un ferro da calza gli perfori le labbra, che possa bere per sbaglio acido muriatico, che scivoli sul sapone facendo la doccia, che mentre scende le scale si pianti nel calcagno un chiodo arrugginito, che il cazzo di cui va così fiero gli venga maciullato in un tritacarne, che il suo mento protervo sia ridotto in poltiglia, che gli occhi gli si appiattiscano come il culo, che si incendi la sua casa al mare, che gli infilino zolfanelli sotto le unghie, che il neo che ha sul torace si trasformi in cancro rovente e lo faccia vivere per anni con un peso che gli opprime il polmone, che il ciuffo gli si impigli – ah le belle invettive medievali lunghe come litanie. L'odio mi lascia senza fiato, mi spalma la bocca con un mastice giallastro; faccio gesti senza poter parlare e trovo sollievo nella ripetizione ossessiva di un'unica frase: 'schiacciagli la testa tra due sassi' ». *Ibid.*, p. 97.

²⁶⁴ « Arrivo in dipartimento con il foulard di seta indiana che m'ha regalato Fausta, viola sbuffante sul collo della camicia, mi sento raffinato e audace. Matteo sta telefonando, s'interrompe un istante per guardarmi poi dice all'invisibile interlocutore: 'c'è qui Siti vestito da frocio' ». *Ibid.*, p. 158-159.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 583.

Walter décide d'aller rendre visite à Matteo un soir chez lui et, le voyant torse nu devant un match de football, constate sa prestance physique et l'effet qu'elle a sur lui : « Ma sorridendo, avrei voluto fermarla quella mano. Lo osservo dalla cintola in giù mentre richiude la porta, i quadricipiti sono ancora definiti come quelli di un trentenne ben allenato. 'Una carezza d'oro, in pieno sole' ; è parecchio che so da dove nasce la mia cleptomania »²⁶⁶. Toutefois, c'est surtout dans les rêves, berceau privilégié de l'inconscient, que le vaste et violent sentiment de haine pour Matteo se transforme en attraction sexuelle, dévoilant la véritable nature de leur rapport :

Due notti dopo l'ho sognato vestito come Bruno, camicia bianca e cravattino nero, e anche i capelli corti a spazzola. Era seduto sul davanzale della finestra (nel sogno ho rovesciato la situazione reale di vertigine, come se l'inconscio fosse più realista di me) e mi stava insultando. [...] Mi avvicino e sento prudere le mani, montare la rabbia, urlo: « ieri m'hai detto 'non buttarti giù', beh adesso sei tu che devi reggerti perché sta per arrivarti la più spaventosa scarica di botte della tua vita, figlio di cane, tu che ti ritieni apprezzato dalle donne, con un calcio ti spappolo la ragione per cui ti stimano tanto, e getta la sigaretta che ti servono tutt'e due le mani per coprirti quella faccia di merda ». Ma la tensione nelle dita invece di chiudersi a pugno si apre a toccare la stoffa all'altezza delle ginocchia, rovesciandolo indietro e cercando la cerniera, mentre allarga le gambe. Ho voglia di fare l'amore con lui, gli accarezzo l'interno delle cosce e sto per arrivare al cazzo. È lui l'infinito. Mi sono svegliato che battevo i denti; non può essere vero, sarebbe come dire che il sale diventa zucchero. [...] Sbucciando il corpo orribile c'è un corpo bianco come l'alba. Lo stendo su una panca, comincio a massaggiarlo (« che fai ? » « squamo il pesce ») ; se ammetto questo non torno più indietro. Ma è il patto, non mentire per quanto è possibile. Il latte di mia madre inacidisce nei fossi, dunque diciamolo : « io amo quest'uomo ».²⁶⁷

Dans ce rêve, le fait que Matteo partage les traits de Bruno révèle la racine commune entre haine pour le rival et passion pour les culturistes, deux sentiments en apparence séparés mais en fait intimement liés, en confirmant la conception girardienne de la violence comme effet direct du désir et de l'amour.

Le rapport contrasté entre les deux personnages s'épuise vers la fin du roman, lorsque Matteo accède à une nouvelle position académique et atteint le sommet de sa position en tant que Président de Faculté, en remplacement de Il Padre. Comme l'indique René Girard, pour qu'il y ait conflit, les deux rivaux doivent se situer au même niveau – condition fondamentale selon aussi la définition du double perturbant proposée par Fusillo – et partager le même désir. Lorsque l'une de ces conditions change, le conflit se dissout : « quand un des "frères" joue le rôle du père et du roi, l'autre ne peut être que fils déshérité et vice versa »²⁶⁸, nous confirme Girard. Le changement de rôle de Matteo qui, de fils-esclave, est lui-même devenu père-maître, entraîne une nouvelle

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 140-141.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 164-165.

²⁶⁸ René Girard, *La violence et le sacré*, cit., p. 234.

configuration dans son rapport avec Walter, lequel admet sa défaite face à son double rival : « Matteo ha vinto la guerra e io l'ho persa »²⁶⁹. Leur rapport se solde par un pacte de sang et un échange : Walter devra s'abstenir de raconter le passé pisan de Matteo et, dans son roman (qui coïncide, selon la technique gidienne de la mise en abyme, avec ce que le lecteur est en train de lire) éviter de le diffamer grâce à une forme de censure. En contrepartie, Matteo devra lui permettre d'accéder à une position académique en dehors de Pise :

- Per suggellare la fine di un'inimicizia come la nostra, una stretta di mano sarebbe poco. [...] Come quando da bambini si faceva il gioco di fare baciare lettera testamento; Matteo s'arrotola la manica della camicia ; esce una goccia zuccherina, lucida e preziosa come quelle che piacciono a Hochy. Gli avambracci e i liquidi per un istante si impiasticciano.²⁷⁰

S'il scelle la fin de la rivalité entre Walter et Matteo, ce geste symbolique cristallise également l'identité et l'interdépendance des deux personnages, destinés à être liés à jamais par ce double sentiment d'amour et de haine.

b) « Ogni storia di due è storia di tre »²⁷¹

La figure du double-rival joue un rôle fondamental lorsqu'elle est directement liée à l'amour et aux dynamiques relationnelles. Dans *Troppi paradisi* et *Il contagio*, l'auteur crée des personnages qui s'insèrent dans le ménage de Walter et Marcello et éloignent le culturiste du protagoniste. Dans le texte de 2006, le rival se prénomme Alfonso, politicien, avec « una vocetta da checca ma che al dunque è attivo e brutale »²⁷². Attiré par Marcello, il tente de le soudoyer avec de l'argent et de fausses promesses. Walter éprouve pour lui une haine manifeste qui aboutit à un véritable désir meurtrier et accroît son sentiment d'infériorité, déjà déclenché par son impuissance sexuelle. Malgré la place centrale qu'il occupe dans le développement de la relation entre les deux personnages, Alfonso ne représente pas un obstacle à l'accomplissement du désir de Walter, qu'il satisfait à la fin du livre en possédant Marcello. Une évolution différente caractérise l'ouvrage de 2008, *Il contagio* : l'auteur, fût-ce de manière rapide et esquissée, crée un personnage qui incarne le rival du Professeur (personnage aux traits identiques à ceux de Walter Siti) et a le même objet

²⁶⁹ *Scuola di nudo*, p. 582.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 584-585.

²⁷¹ *Autopsia dell'ossessione*, p. 233.

²⁷² *Troppi paradisi*, p. 293.

de désir, le culturiste Marcello. Le chapitre « Addio » s'ouvre en effet avec le professeur qui, après avoir simulé dans les chapitres précédents la mort de l'escort pour justifier sa disparition, reprend la parole à la première personne et confesse la vraie raison de son éloignement de Marcello : son départ avec un autre homme. Le culturiste avait commencé à fréquenter un vieux client – un acteur – qui, après quelques semaines, lui avait proposé de déménager à Milan avec sa femme Chiara, pour laquelle il avait trouvé un emploi. La décision de quitter Rome correspond pour Marcello à la décision de quitter Walter, qui, à nouveau, subit ce choix (« Io avrei continuato per pura inerzia ossessiva, scendendo ancora più in basso »²⁷³) même s'il était conscient que leur relation allait bientôt prendre fin. La présence d'une troisième personne responsable de l'éloignement de l'objet de désir réactive paradoxalement l'obsession du protagoniste, corroborant la théorie girardienne sur la triangulation du désir :

la mia ossessione stava cedendo, già mi sorprendevo a parlare del corpo di Marcello al passato; [...] ora, il confronto con un rivale ha riattivato la coazione cieca, il sesto grado sul nulla. Un rivale evidentemente preferito, se pure non amato – più attraente di me, con un corpo mantenuto tonico dal training e dalle prove a teatro ; un volto scavato e una stempiatura virile, a giudicare da quell'unico lampo prima che scomparisse nell'auto.²⁷⁴

Siti met en scène une dynamique similaire dans *Autopsia dell'ossessione*, roman dans lequel la figure du double et le désir triangulaire jouent un rôle beaucoup plus central et étalé dans l'intrigue. Dès le début de cet ouvrage, construit sur l'alternance des niveaux temporels (entre le présent et le passé de la mémoire qui revient sous forme de *flashbacks*), le personnage du Rivale fait son apparition, évoqué par le protagoniste Danilo et désigné par une multitude de surnoms qui laissent entrevoir l'hostilité éprouvée à son égard :

consulta anche lui l'orologio e verifica che è scoccato l'appuntamento con l'odio – una litania gratificante composta coi nomi del nemico: il Grande Bluff, l'Usurpatore Sacrilego, il Secchioncello Realista, la Scorciatoia Vivente, la Balena Chiagne-e-Fotte, il Vitalista Incongruo, il Bulimico Teppista. Troppo onore concedergli più di un'emozione disordinata, al Rivale che s'è insinuato di soppiatto strisciando come una serpe. Ostenta posture ridicole da generale vittorioso fuori tempo massimo; d'altronde questa è l'epoca dei piccoli dittatori. Ma non è ancora detta l'ultima parola, si rassicura Danilo : 'i miei stessi avi m'impongono di lottare'.²⁷⁵

Encore plus que dans *Scuola di nudo*, le personnage du rival dans ce roman est presque entièrement présenté et décrit de manière subjective (à partir du point de vue de Danilo), alors

²⁷³ *Il contagio*, p. 274.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 276.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 14-15.

qu'avec le personnage de Matteo, Siti avait opté pour une alternance entre des monologues intérieurs pleins de haine et des moments en « prise directe » où le personnage se montrait au lecteur sans passer par le prisme de Walter.

La rivalité entre Danilo et il Rivale prend une importance fondamentale dans la deuxième partie du roman, qui relate des souvenirs plus récents, notamment dans le chapitre « Doppelgänger », où Danilo révèle les causes et la genèse de cette haine. En effet, comme dans *Troppe paradisi* et *Il contagio*, le rival s'insère dans le ménage de Danilo avec le culturiste Angelo lorsque l'obsession du protagoniste faiblit, contribuant à en sceller la fin. Toutefois, contrairement au roman de 2008 où le lecteur ne sait que peu de choses du rival, dans *Autopsia* Siti joue avec son « je » autofictionnel et renverse les rôles. Le protagoniste de la trilogie devient ici l'antagoniste de Danilo, comme suggéré par sa description, lui-même étant présenté comme « un professore universitario con pretese di scrittore e di tuttologo »²⁷⁶ et obsédé par les culturistes, ce qui n'est pas sans rappeler le Walter de la trilogie. Un autre trait confirmant cette identification est l'impuissance sexuelle du rival, qui rassure au début Danilo et, comme nous le verrons dans le prochain sous-chapitre, caractérise le Walter Siti fictionnel : « [Danilo] quasi quasi lo vorrebbe vedere, quel suo rivale mancato ; vorrebbe godersi le sue smorfie di orgasmo velleitario, la sua carne tracimante e flaccida (Angelo gli ha riferito che è obeso) impegnata in contorsioni ridicole »²⁷⁷. Bien que Danilo et Walter soient en apparence diamétralement opposés – du point de vue du physique, du milieu social d'origine et des croyances politiques²⁷⁸, mais aussi dans leur rapport avec Angelo, l'un gardant une distance et fondant la relation sur un principe de vénération, l'autre ressentant le besoin de s'annuler en lui –, ils sont animés par une même tension désirante et par une même posture face à la réalité, ce qui fait finalement d'eux deux figures spéculaires. Comme le remarque Simonetti, en plus de partager leur objet de désir, Danilo et Walter sont caractérisés par la même condition d'exclusion face au réel, qui les pousse à observer, et non pas à vivre, la vie, engendrant les deux sentiments complémentaires de rancune et d'omnipuissance. Les deux personnages partagent surtout l'idée que la réalité ne suffit pas à combler leur besoin d'Absolu, ce qui révèle une attitude dualiste commune :

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 200.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 201.

²⁷⁸ Danilo tisse un parallèle entre il Rivale et Berlusconi, qui partagent une certaine arrogance, un besoin d'approbation mais surtout un désir de toute-puissance. Cf. *Ibid.*, p. 229. Le rôle de Berlusconi dans la narrative de Siti sera abordé plus en détail dans le chapitre suivant.

[Danilo e Walter] sono poi due animali realistici, e insieme due negatori della realtà, che per loro è sempre insufficiente: nebbia da fendere per affermare qualcos'altro. Due gnostici, che cercano il sacro in ciò che per gli altri è spazzatura; o più semplicemente due guardoni, disposti a qualsiasi bassezza pur di ottenere un dettaglio che rinvii (o dia l'impressione di poter rinviare) a una patria ultraterrena.²⁷⁹

Au niveau narratif, Danilo prend conscience de cet « excès d'identité »²⁸⁰ qui fait de il Rivale son double et met en danger son rapport avec Angelo lorsqu'il les voit ensemble et croise au hasard le regard de « il professore bavoso » :

Sono i suoi *stessi* occhi: la stessa opacità un po' folle di chi trascura l'empirico, la stessa dedizione travestita da ironia, la stessa inerme ingenuità di fronte ai potenti. Le scarpe slacciate e sporche di fango non sono che un diversivo; a contare sono quegli occhi *che guardano oltre*. Tutti i terrori e le segrete fascinazioni del doppio si precipitano in folla sul cuore di Danilo: le stelle gemelle di Castore e Polluce, uno mortale e l'altro no; il Dottor Jekyll; il Lied di Schubert col morto triste affacciato alla finestra; lo stupore comico di Sosia che becca a bastonate se stesso. Il perturbante Doppelgänger, uno sparo allo specchio che elimina lo studente di Praga. Tutte le angosce di un io incerto tra adorazione e disprezzo di sé, tra autodifesa amniotica e slancio bellico, si affastellano e si riconoscono in questo incontro funesto.²⁸¹

Le dévoilement de cette ressemblance profonde avec son ennemi a un effet bouleversant d'inquiétante étrangeté²⁸² sur Danilo, qui reconsidère alors le rôle et l'importance de Il Rivale dans son obsession. Comme dans *Scuola di nudo* (peut-être de manière encore plus méthodique et explicite), l'intensification de l'opposition entre les deux doubles – qui luttent pour le même objet de désir et qui, selon la perspective girardienne, transforment leur appétit en violence –, représente la vraie garantie de l'obsession, autrement destinée à s'éteindre. D'un côté, la présence du double-rival ravive le désir de Danilo, qui risque de perdre son objet de désir, confirmant son destin d'exclusion²⁸³; de l'autre, elle suscite une haine violente mêlée à un sentiment de résignation face à la conscience de leur ressemblance :

²⁷⁹ Gianluigi Simonetti, « Autopsia dell'ossessione », cit., p. 44.

²⁸⁰ Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double*, cit.

²⁸¹ *Autopsia dell'ossessione*, p. 204. Siti traduit au niveau formel cette intuition d'identité entre les deux personnages à travers l'anaphore du mot « stesso » qui s'oppose dans l'esprit de Danilo à la conviction de leur diversité.

²⁸² Dans son article « Das Unheimliche », Freud emploie ce terme traduit en français par l'expression d'« inquiétante étrangeté » pour désigner chez un individu une sensation d'angoisse et de peur due à la révélation d'un fait qui auparavant était perçu comme familier et qui a ensuite été rendu étranger par le refoulement. Dans le cas de Danilo, la vision du Professeur entraîne une sensation similaire, car il s'aperçoit que cette personne qu'il considérait comme un étranger lui est en réalité plus proche et plus familière que ce qu'il pensait. Cf. Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » (1919), in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, « Folio », 1985.

²⁸³ « PROPOSIZIONE 17

L'ossessione affonda le radici nell'attimo reiterato in cui il soggetto è stato spettatore (per questo l'immagine ne è regina); il racconto eterno comincia da una stanza sbarrata, da un tesoro nascosto e da qualcuno che lo vuole rubare. Un estraneo (o un alter ego) può entrare nel gioco solo in quanto ladro, in quanto si impadronisce del corpo amato e lo possiede in un fulgore insopportabile. È notte, il futuro ossesso spia da una finestra: si pietrifica, per sempre, nell'istantanea dell'esclusione ». *Autopsia dell'ossessione*, p. 231.

Certo Angelo si trova più in sintonia con la rozzezza del Rivale (« nun cià fantasia... arivamo ar dunque tutt'e due in quattro e quattr'otto »). Si degradano, godendo insieme. Il Rivale crede di scendere al livello di Angelo *per amor*: in realtà gli viene naturale, perché il caos (etico e semiologico) è anche il suo destino. Se pensa al caos, Danilo si rifugia in quello organizzato e completo dei finali di Rossini, il concertato che conclude la *Cenerentola*. Trattando Angelo alla pari, il Rivale cancella gli sforzi millenari di incivilimento – nega quella cultura da cui lui stesso trae ingiusti vantaggi e sputa nel piatto dove mangia.²⁸⁴

La présence du double plonge Danilo dans la réalité et l'éloigne de son univers de contemplation et d'une temporalité réursive où il s'était enfermé jusqu'à présent : « la strana giovinezza-in-vecchiaia regalatagli da Angelo l'ha confermato nell'illusione d'essere esentato dalla cronologia e di poter spremere dal corpo sottomesso qualunque succo in qualunque momento. Il Rivale ha tagliato il tempo in due, niente sarà più come prima »²⁸⁵. La lutte des deux ennemis pour la conquête d'Angelo s'achève sur la victoire du Professeur. Vers la fin du roman, après avoir assisté à la réaction d'Angelo face à la maladie du rival (« Mòro pur'io, che faccio, mo'... si quello nunja'a fa, io m'ammazzo »²⁸⁶), Danilo décide de sortir du conflit, conscient des préférences d'Angelo. Leur séparation est scellée par le geste symbolique d'Angelo qui redonne à Danilo l'argent qu'il avait emprunté, renversant le schéma constitutif de leur relation (« il denaro che passa controcorrente sancisce la fine di un patto, il ribaltarsi irrimediabile di un'era »²⁸⁷). Dans le tout dernier chapitre, Siti opère un changement de point de vue et, pour la première fois, donne directement la parole au Professeur, aperçu dans une tranche de vie avec Angelo. Malgré sa victoire, il se révèle en effet ennuyé et déçu par sa relation avec le culturiste. La sortie du conflit et la possession de l'objet du désir entraînent l'achèvement de l'obsession, confirmant d'une part la primauté de la lutte sur la résolution et, de l'autre, la nécessité d'une triangulation pour qu'existe le désir : « i desideri sono peristalsi emotive non più rispettabili di quelle intestinali o gastriche, semplici rigurgiti. [...] Tutto si aggiusta, o adattandosi si capovolge »²⁸⁸.

Nous venons de voir comment, notamment dans *Scuola di nudo* et *Autopsia dell'ossessione*, la présence du double-rival – caractérisé par un « excès d'identité » qui le rend similaire au protagoniste – détermine le désir d'Absolu, incarné par les culturistes, et en légitime l'existence.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 226.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 232. Sur le rapport entre représentation figurative de l'obsession et temporalité dans *Autopsia dell'ossessione* cf. Silvia Cucchi, « 'O neghi il tempo o ne sei negato'. Fotografia e dualismo in *Autopsia dell'ossessione* di Walter Siti », in *CosMo*, 13, 2018, p. 347-358.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 275.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 276.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 297.

Principaux responsables de la non-satisfaction du désir de Walter et de Danilo, les rivaux symbolisent les lois de la réalité tout en permettant paradoxalement le renouvellement de l'obsession. En effet, à travers l'interaction des protagonistes avec leur double, Siti traduit au niveau narratif l'un des éléments fondamentaux de son dualisme, à savoir la profonde et nécessaire coprésence de réalité et d'Absolu, inévitablement liés malgré leur appartenance à deux dimensions métaphysiques différentes : il ne peut y avoir de réalité sans désir, et inversement, il n'y a pas désir sans réalité.

3. Le sujet entre désir et réel

Dans notre interprétation de la production littéraire de Walter Siti à l'aune du dualisme, l'alter ego autofictionnel de l'auteur (et ses avatars) représente le seul point de contact entre les deux polarités – Absolu et réalité – qui luttent et tentent de coexister au sein de l'individu. Tout en étant habité par un désir d'Absolu qu'il projette dans des formes loin de toute normalité et de toute normativité (dont l'emblème est le culturiste), le sujet constate sa propre finitude et son appartenance à une réalité qui brise ou relativise cet élan vers un au-delà. La présence de la réalité dans l'univers de Siti se manifeste à travers une représentation spécifique de la dimension temporelle au niveau narratif (comme nous le montrerons dans la troisième partie de ce travail) et, au niveau thématique, à travers le rapport au corps. L'écoulement du temps, phénomène constitutif de la réalité fictionnelle avec l'espace²⁸⁹, coïncide pour Walter au constat de son dépérissement physique et de sa vieillesse. L'incipit du chapitre 2 de *Troppi paradisi* est mémorable à cet égard. Il s'agit de l'un des rares passages dans lesquels Walter décrit son corps vieillissant, et non pas celui, hors du temps, des culturistes²⁹⁰:

²⁸⁹ Cf. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1993.

²⁹⁰ Le protagoniste de la trilogie et, plus généralement, les protagonistes des romans de Siti, ont un rapport souvent contrasté avec leurs corps. Ils le regardent avec horreur et dégoût, le considérant comme un signe distinctif de leur infériorité et de leur infirmité. Par exemple, Walter se décrit souvent comme un vieil obèse sans aucun attrait dont l'effondrement physique ne serait que le miroir d'une condition intérieure et de son attitude face au monde : « nato proletario e con un metabolismo geneticamente pigro, eredo-familiare di contadini obesi e trangugiatori di patate e polenta : ossessionato dalla quantità più che dalla qualità in ogni settore dell'esperienza. Nessuna tradizione di sobrietà o di stile a cui fare riferimento, anzi l'atavica fame di carboidrati, zuccheri e approvazione », *Exit strategy*, p. 104. De même, dans *Resistere non serve a niente*, Tommaso développe pendant son enfance une forme d'obésité compulsive pour compenser un manque d'amour familial, qu'il surmontera seulement à travers une opération chirurgicale laissant une grande cicatrice sur son ventre. Enfin, dans *Brucciare tutto*, nous pouvons citer le rapport de don Leo avec son corps, puni à travers l'emploi du cilice car considéré comme la source de ses péchés et de ses désirs impurs.

non so se avete mai esaminato, voi che avete sessant'anni o più, la cosa orribile che avete sotto le ascelle: una specie di ano ripugnante formato dall'incontro concentrico di quattro o cinque smagliature cellulitiche, a buccia d'arancia. Un nido di ragni, da non alzare mai più le braccia davanti allo specchio. La vecchiaia da portare in giro clandestinamente sotto i vestiti, come l'osceno termometro di un disfacimento ineluttabile e progressivo. Verranno le macchie sulle mani, l'alopecia, il collo di tartaruga, i tremiti. [...] Le pieghe sotto l'ombelico, la piramide rugosa che resta immobile qualche secondo se pizzichi la pelle in qualunque punto ; la voglia di poggiare le gambe su una sedia, e di non fare nient'altro.²⁹¹

Cette perception de décadence physique garde une cohérence dans l'ensemble de la production de Siti jusqu'à *Exit strategy* (où elle se renforce grâce aux visions horribles du corps maternel proche de la mort) et *Bontà*, son dernier ouvrage en date. À cette prise de conscience, qui rattache l'individu au réel, s'ajoute une autre thématique exprimant de manière éloquente sa tentative de concilier appartenance au réel et élan vers l'Absolu : celle de l'impuissance sexuelle.

a) « Se voglio, non ci riesco »²⁹²

L'impuissance caractérise de manière distinctive le personnage de Walter Siti, principalement évoquée pour définir la condition du protagoniste dans la trilogie, notamment dans *Scuola di nudo* et dans *Troppi paradisi*. Dans le premier volet, Walter aborde pour la première fois cette thématique au chapitre 10, lorsqu'il entretient une relation avec Ruggero, fermier émilien qui incarne, comme nous l'avons vu, un amour agapè. Puisque c'est avec lui que Walter découvre ce malaise, nous pourrions supposer que cette condition est la conséquence du manque d'attrance du protagoniste à l'égard de son compagnon, dont le corps ne correspond pas aux formes démesurées des culturistes. En réalité, elle cache de nombreuses significations symboliques concernant l'intimité de Walter, bien au-delà de son rapport avec Ruggero. En premier lieu, la découverte de son impuissance sexuelle mine la virilité du protagoniste qui, en continuité avec la vision phallogocentrique de la société occidentale, considère l'érection et la pénétration comme les deux marques les plus valables de virilité masculine. Même si avant Ruggero, Walter avait réussi à pénétrer activement d'autres hommes, le constat de cette nouvelle condition jette un regard nouveau sur son passé sexuel :

²⁹¹ *Troppi paradisi*, p. 65.

²⁹² *Scuola di nudo*, p. 255.

Fin qui ho creduto di raccontare la storia di un omosessuale e invece raccontavo la storia di un i.; altro che occasioni mancate con annessa metafisica, le occasioni sono state mancate *per questo*. Non ho mai spinto in fondo la verifica: o penetravo fortuitamente qualcuno, quasi senza pensarci, (...) o se mi veniva richiesto e capivo che il seguito sarebbe dipeso da quel cimento (come con Bruno, Enio, Luciano, Antonio) cercavo di fare in modo che la richiesta restasse vaga e il mio tirarmi indietro ambiguo ; avevo perfino una frase magica, « legittimo dubbio », con cui mi consolavo quando tutto era finito. Se fallivo, l'attribuivo a un caso senza importanza e non ripeteva l'esperimento. Ora ho rivelato a me stesso che il fiasco non è l'eccezione, ma la regola: *se voglio*, non ci riesco. La mia illusione di virilità è stata finora come quegli omíni dei videogiochi, ognuno dei quali arriva subisce angherie e finisce schiacciato ma subito elettronicamente sostituito da un altro: adesso basta, resterò in eterno a fissare il game over. Appesantito dalla coscienza, il mio cazzo di piombo cade per ottomila metri lacerando le nubi.²⁹³

Walter arrive à pénétrer son partenaire seulement si cela ne constitue pas l'objectif primaire de son approche sexuelle. Sa volonté et la réalité divergent systématiquement, ce qui renforce son sentiment d'exclusion et d'inaptitude face au monde, condition ontologique du protagoniste de *Scuola di nudo*. Lorsqu'il veut quelque chose, il échoue. La prise de conscience de ce mécanisme pervers au niveau sexuel entraîne la réapparition du fantasme maternel (« se chiudo gli occhi vedo il volto di mia madre trasformato in volto di vampiro »²⁹⁴), incarnation primaire de la virilité dans la famille de Walter, comme nous l'avons vu précédemment, mais aussi celui paternel. Lorsque Walter décide de consulter un psychanalyste pour surmonter cette condition blessante, il projette le spectre paternel sur le médecin, qui l'incarne dans ses hallucinations : « il diavolo ha la voce di mio padre ma evidentemente non si cura che la somiglianza sia perfetta »²⁹⁵. Pendant cet échange diabolique avec le spécialiste, Walter comprend le lien entre la remise en question de sa propre virilité et le manque de communication avec son géniteur : « ecco perché impersona mio padre non perfettamente : vuole accusarmi di aver *mancato* mio padre »²⁹⁶. La distance entre les deux personnages est explicitée par un poème inséré dans la narration de la séance psychanalytique, Walter confessant la cause principale de son détachement du père, à savoir le refus de se confronter, par peur d'échouer, à la virilité paternelle, transposée sous forme métaphorique : « Tu non ricordi, ma per me il tempo / si fermava alla tana sul canale / quella mattina, ai campi rossi / il giorno delle tue nozze. / Sempre mi ha tenuto a distanza / quell'aria di marzo leggera, / il tuo piolo ritto / sfidando la legge di gravità »²⁹⁷. L'impuissance réveille les fantasmes de cette confrontation ratée avec le père, dont la virilité aurait dû être acceptée comme point de départ pour le développement de sa propre virilité, au lieu d'être reniée et substituée avec celle de la mère.

²⁹³ *Ibid.*, p. 255.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 254.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 262.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 263.

²⁹⁷ *Ibid.*

L'impuissance sexuelle joue aussi un rôle symbolique important dans le rapport de Walter à la réalité et au désir. Dans la perspective du protagoniste, la pénétration représenterait le moyen de devenir acteur de la réalité, de la posséder : « lo sfintere che dovrebbe essere forzato per entrare è il punto di comunicazione tra me e il mondo ». Sans érection, et sans pénétration, Walter est condamné à un destin d'exclusion, cause principale de la haine qu'il développe envers la réalité et qu'il ne manque pas d'exprimer dans *Scuola di nudo* :

avendolo sistematicamente trascurato è diventato il luogo geometrico del mio odio, l'astrazione intellettuale di un diaframma che mi separa dal mondo. [...] Se l'erezione è il mezzo per arrivare a un fine, ossessionato dal mezzo ho elevato questo a fine e ho perduto ogni idea di una meta da raggiungere, di un altro da amare.²⁹⁸

Si, d'une part, l'impuissance entraîne la non-intégration du sujet au réel, de l'autre, la nature même du désir de Walter impose cette condition, non seulement car l'épuisement du désir est inévitable une fois celui-ci satisfait, mais aussi car si Walter désire les corps culturistes en tant qu'incarnation paradoxale d'un Infini sur terre, leur possession – possible seulement au niveau conceptuel – entraînerait la révélation de leur finitude. L'impuissance mène en outre à un sentiment de culpabilité envers Ruggero, Walter étant incapable de satisfaire tous les besoins de son partenaire. Le copain est présenté comme une sorte de prolongement du protagoniste, l'endroit où toutes ses actions s'accompagnent de conséquences (« lui vive quello che io argomento »²⁹⁹). À titre d'exemple, lorsqu'il commence à présenter les symptômes d'une maladie, Walter est tellement obsédé par son impuissance qu'il les interprète comme le résultat d'un désir de passivité censuré par Ruggero et ayant des conséquences sur son corps. La difficulté à sortir de cet état d'impuissance sera en effet l'une des causes poussant Walter à s'éloigner de Ruggero et à fréquenter de nouveau des culturistes.

Les différentes significations symboliques de l'impuissance élaborées dans *Scuola di nudo* réapparaissent dans *Troppi paradisi*, même si dans un contexte différent et avec des caractéristiques supplémentaires. Tout d'abord, contrairement au premier volet de la trilogie, où l'impuissance avait été déclenchée après la tentative de possession d'un homme loin des canons esthétiques de Walter, cette dysfonction se manifeste avec Marcello dans le troisième ouvrage. Après avoir connu ce Dieu incarné, Walter se rend en effet compte de la réapparition de son impuissance lorsqu'il tente de le posséder. Cela représente un véritable choc pour lui : « mi ripeto le frasi più orribili : 'non c'è un

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 255.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 260.

solo frocio a Roma che non l'abbia messo in culo al Moriconi', 'be' uno c'è, io'. Quindi non solo chiunque, per una cifra in fondo modica, può avere il paradiso al posto mio, ma può condannare me all'inferno della privazione. Che cosa campo a fare ? »³⁰⁰. Après ce premier moment de désespoir, Walter justifie rationnellement cette condition, qui caractérise toute la parabole ascendante de sa relation avec l'escort. Puisque l'impuissance de Walter se manifeste seulement avec Marcello (le protagoniste fréquente aussi d'autres escorts sans aucun problème d'ordre sexuel), elle est interprétée en fonction du rôle joué par Marcello dans l'univers de Walter, sa présence étant perçue comme l'incarnation de l'Absolu. Walter aime Marcello non pas dans son humanité ni dans sa finitude, mais en tant qu'Image, projection fantasmagorique de ses désirs, dont la pénétration est impossible :

Marcello, a differenza degli escort normali, è l'Immagine (o il Mito, il mio mito personale, ma qui il discorso si farebbe troppo lungo), e l'Immagine non prevede erezione, anche quando misteriosamente si incarna in un corpo reale. Che i veri emblemi dell'Occidente non siano gli omosessuali ma gli impotenti? Forse, a pensarci bene, l'interesse per gli oggetti gonfiati, per le merci tutte involucro e logo, presuppone una qualche forma di impotenza : impotenza a usare semplicemente le cose, quando se ne ha bisogno.³⁰¹

L'impuissance est ainsi pour Walter une garantie d'Infini et la conséquence du paradoxe de son désir : il désire posséder Marcello, mais puisqu'il le désire, il n'y arrive pas. La nature même de ce geste aux valeurs symboliques est pour Walter source d'interrogation, car la satisfaction de son désir le plus profond serait synonyme de toute-puissance : « quello a cui ambisco è un possesso trascendentale, il possesso di mia madre, di mio padre e dell'universo. Mi sono allontanato dalla Natura, internandomi nel mondo dei desideri abnormi e onnipotenti ; laggiù non c'è più bisogno di generare, quindi di penetrare, c'è solo bisogno di spalancare gli occhi e deglutire »³⁰².

Dans la continuité de *Scuola di nudo*, l'impuissance sexuelle est aussi rattachée au rapport conflictuel et ambivalent du sujet avec sa mère. Source à la fois d'une haine démesurée et d'un amour puissant et inavoué, elle l'empêche de sortir symboliquement de son cercle d'influence. Elle apparaît au protagoniste dans une image inquiétante qui se superpose à Marcello pendant une tentative de pénétration, dévoilant à nouveau la continuité entre l'amour pour l'escort et celui pour sa mère, tout comme le lien entre l'impuissance sexuelle et le tabou de l'inceste : « Che io sono impotente, è tutta colpa sua. È la sua fica mimetizzata dentro il culo di Marcello, che non me lo lascia possedere ». La frustration de Walter à l'égard de la possession ratée de Marcello s'intensifie

³⁰⁰ *Troppi paradisi*, p. 257.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 260.

³⁰² *Ibid.*, p. 281.

avec la présence d'Alfonso, qui, en s'insérant dans leur ménage et en étalant sa virilité (il est sexuellement actif), scelle l'infériorité ontologique de Walter (« l'impotenza è peggiore della morte, perché ti inchioda eternamente alla tua inferiorità »³⁰³). Puisque qu'il n'arrive pas à surmonter cette condition, qui devient une véritable obsession, Walter décide de résoudre ce problème artificiellement grâce à la pose d'une prothèse pénienne. Vers la fin du livre, dans le chapitre « Tra Berlusconi e Osiride », le protagoniste confesse s'être inspiré de la légende berlusconienne pour surpasser son impuissance, en mécanisant artificiellement son phallus afin de pénétrer le corps, également artificiel, de son amant³⁰⁴. Sans ce geste, la valeur de son écriture et de son parcours vers l'affirmation de soi dans la réalité serait anéantie : « non compiendo quest'ultimo passo, le mille pagine che ho scritto sulla mia vita non sarebbero altro che un'enorme gravidanza isterica »³⁰⁵. Doté d'une prothèse, il arrive enfin à posséder activement Marcello, satisfaisant son désir d'Absolu³⁰⁶. Cette conquête revêt une valeur symbolique pour l'identité du protagoniste qui, en affirmant sa virilité, se sent légitimé à jouer un rôle actif dans la réalité : « il possesso di Marcello mi ha cambiato la vita, restituendomi al mio genere (maschile) ; lui m'ha chiesto quel che si chiede a un uomo e io ero lì, a forniglielo – ma lui è anche angelo : il divino ha avuto bisogno dell'umano e l'umano è stato all'altezza »³⁰⁷. Les effets de cette artificialisation du phallus sont aussi décrits dans *Exit strategy*, où Walter, une dizaine d'années plus tard, constate la fonctionnalité impeccable de sa prothèse³⁰⁸ et sa capacité à pénétrer Marcello sans le désirer, incarnant le désir de toute-puissance de la société contemporaine.

L'impuissance est une thématique qui traverse toute la narration de Walter Siti et à laquelle l'auteur consacre de nombreuses pages jusqu'à s'affirmer comme un véritable tourment dans

³⁰³ *Scuola di nudo*, p. 306.

³⁰⁴ La référence à Osiris dans le titre du chapitre est particulièrement pertinente : selon la légende égyptienne, après la mort du dieu Osiris par la main de son frère Seth, son corps, qui avait été découpé et éparpillé, est recomposé par sa femme Isis. Elle en retrouve toutes les parties sauf son phallus, substitué par un pénis en or, permettant sa résurrection.

³⁰⁵ *Ibid.* p. 404.

³⁰⁶ Les dernières pages de *Troppi Paradisi* racontent la nouvelle vie de Walter après l'accomplissement de son désir. L'euphorie de la possession laisse cependant voir sa précarité et son destin d'involution : « In quegli istanti benedetti, non soltanto lo possiedo, ma lo possiedo perché lui lo desidera : il culmine è raggiunto, e il segno è una spossatezza inesplicabile, beata – la spossatezza dell'infinito che si riduce, accennando timidamente all'aldilà. Poi si ritorna a terra, col suo rifiuto di schiodarsi di casa anche se il sole fuori promette vagabondaggi meravigliosi. – La bellezza, quando riguarda il paesaggio, non ti interessa, vero? ». *Ibid.*, p. 420.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 410. La reprise à la toute fin du livre de la phrase de Beckett sur la naissance avant de mourir, insérée aussi au début de *Scuola di nudo*, s'explique en fonction de cette question, car si la possession entraîne l'expiration du désir, elle garantit aussi l'entrée dans la réalité.

³⁰⁸ « Si può arrivare all'orgasmo e soddisfare il partner superando in itinere molti momenti di amara consapevolezza o perfino pensando ad altro, come se si scopasse l'aria circostante ; il piacere può essere considerato indipendentemente dall'illusione, il pene non rischia di essere confuso con la personalità ». *Exit strategy*, p. 35-36.

Troppi paradisi. Si, d'un côté, elle justifie symboliquement la nature même du désir de Walter, de l'autre, elle traduit dans le domaine sexuel le sentiment d'inadéquation et d'infériorité propre de l'alter ego fictionnel de Siti. Toutefois, comme l'a remarqué Giuseppe Episcopo dans son essai « La malattia maschile come cornice narrativa »³⁰⁹, l'impuissance sexuelle est une thématique difficile à narrativiser en littérature ; lorsqu'elle est présente dans des ouvrages littéraires ou artistiques, elle ne constitue presque jamais un moteur de l'action narrative : « l'impotenza non governa il momento progressivo dell'azione ma entra a sostegno dell'intero arco narrativo, contribuendo a tenerlo insieme, come collante interno »³¹⁰. Ce constat se révèle utile dans le cas de Siti, car l'impuissance émerge à plusieurs moments de l'histoire comme un instrument de procrastination narrative. Elle fait souvent l'objet de la réflexion du protagoniste et de ses monologues intérieurs, ralentissant l'évolution de l'action et révélant sa valeur digressive. Dans *Troppi paradisi*, par exemple, l'impuissance du protagoniste n'aurait jamais occupé un nombre de pages aussi important (plus de cent pages) si elle ne se croisait pas avec l'histoire du triangle amoureux avec Alfredo, véritable moteur de la diégèse. D'un roman à l'autre, elle s'affirme comme un caractère distinctif du personnage Walter Siti, faisant partie de ce « paradigme de traits »³¹¹ qui le constitue en tant qu'être fictionnel³¹².

b) Annexe : La maladie, entre honte et constat de finitude

Un autre aspect qui rappelle au sujet son appartenance à la réalité et l'aide à prendre conscience du temps qui passe est celui de la maladie. Dans la plupart des romans de Siti, la maladie touche surtout des personnages secondaires, mettant en danger leur vie (Sergio dans *Troppi paradisi* est victime d'anorexie et de dépression) ou les tuant (c'est le cas de Ruggero avec la sclérose en plaques, ou de la mère de Danilo dans *Autopsia dell'ossessione* et de Walter dans *Exit*

³⁰⁹ Giuseppe Episcopo, « La malattia maschile come cornice narrativa. L'impotenza nell'hospital drama e nel Satyricon », in cit., p. 199-213. Sur les significations culturelles de l'impuissance cf. aussi Angus McLaren, *Impotence: A Cultural History*. Chicago, University of Chicago Press, 2007 ; Erika Lorraine Milam and Robert A. Nye. *Scientific Masculinities*. Chicago, University of Chicago Press, 2015 ; AA.VV., *Bound By Power: Intended Consequences*. Montreal ; New York, Black Rose Books, 2006 ; Franco Berardi, *Futurability: The Age of Impotence and the Horizon of Possibility*. Londres, Verso, 2017.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 205.

³¹¹ Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, cit.

³¹² En guise de démonstration, il convient de rappeler que, dans *Autopsia dell'ossessione*, l'un des traits permettant au lecteur d'identifier le Rivale de Danilo comme le Walter Siti de la trilogie est justement son impuissance sexuelle.

strategy, toutes les deux atteintes de la maladie d'Alzheimer, dont l'auteur raconte l'évolution jusqu'à leur mort). La maladie représente souvent la phase préalable à la mort, un rappel au réel qui réveille le protagoniste de ses illusions d'Absolu et le met face à sa finitude. Lorsqu'en revanche la maladie affecte le protagoniste, comme dans *Scuola di nudo*, la prise de conscience de son appartenance à la réalité et la relative puissance de son désir se superposent à des questions plus intimes.

Après avoir abordé la question de l'impuissance avec Ruggero, Walter croit en effet avoir attrapé le sida en raison des nombreux rapports avec des personnes peu fiables. La coïncidence entre la découverte de l'affection d'un homme qu'il a fréquenté et l'apparition d'une série de symptômes physiques inquiétants (ganglions lymphatiques gonflés, croûtes sur la tête, etc.) lui font tout de suite penser qu'il est infecté. Sa première réaction à l'idée d'avoir contracté le sida est un sentiment de culpabilité et de châtement mérité pour avoir désobéi aux lois de la réalité :

Sto per ammalarmi perché ho disobbedito, accumulando azioni vietate : le frequenti infezioni luetiche hanno abbassato la soglia immunitaria. Ho disprezzato le regole e l'autorità mi punisce. Chi è infetto ha sempre torto e chi ha torto è sempre infetto. Contrarre l'Aids vuol dire appartenere ad una comunità di inferiori e di delinquenti. L'Aids è la malattia della perversione, della debolezza, della dipendenza ; degli ergastolani e dei drogati, la malattia di chi ha perduto la gara per il possesso del mondo.³¹³

Siti parle du sida comme d'une maladie marginalisante et déshonorante notamment pour un homosexuel, car elle est souvent perçue par la société comme la conséquence directe d'une vie déréglée et perverse, en devenant sa métaphore. Dans son livre *Illness As Metaphor and AIDS and its metaphors*³¹⁴, Susan Sontag explique que dans l'imaginaire collectif, certaines maladies fonctionnent comme des métaphores : consistant à donner à un élément le nom appartenant à un autre élément selon la définition aristotélique, elles contribuent à créer des significations ultérieures aux niveaux éthique et moral et à stigmatiser les personnes affectées. Parmi ces maladies, le sida se distingue par les nombreuses métaphorisations dont il a fait l'objet au fil des décennies, étant principalement associé à l'univers – considéré comme pervers – de l'homosexualité :

The sexual transmission of this illness, considered by most people as a calamity one brings on oneself, is judged more harshly than other means – especially since AIDS is understood as a disease not only of sexual excess but of perversity. (I am thinking, of course, of the United States, where people are currently being told that heterosexual transmission is extremely rare, and unlikely as if Africa did not exist). An infectious disease whose principal means of transmission is sexual necessarily puts at greater risk those who are sexually more active and is easy to view as a punishment for that activity. True of syphilis, this is even truer of AIDS, since not just

³¹³ *Scuola di nudo*, p. 353-354.

³¹⁴ Susan Sontag, *Illness As Metaphor ; And AIDS and Its Metaphors*, cit.

promiscuity but a specific sexual "practice" regarded as unnatural is named as more endangering. Getting the disease through a sexual practice is thought to be more willful, therefore deserves more blame.³¹⁵

Le sentiment de culpabilité développé à partir de cette métaphorisation culturelle est intériorisé par le personnage de Walter Siti, et se mêle à son sentiment d'inadéquation et d'exclusion personnelle³¹⁶. La faute de Walter serait la faiblesse et l'incohérence qui l'auraient empêché d'aller jusqu'au bout de son opposition au réel. Il s'accuse d'avoir cédé à la réalité en raison d'un besoin d'intégration et de normalité : « troppo ansioso di essere uguale ai miei nemici ho abbattuto le paratie dell'io e con quelle sono cadute le difese ; l'appagamento entrando in me ha operato una mutazione genetica e m'ha reso vulnerabile. L'Aids è la sola interpretazione, fermentata in patologia, che il mio organismo poteva dare del concetto di socialità »³¹⁷. Siti lui-même métaphorise la maladie comme étant la réaction physiologique de son corps à sa tentative d'adéquation au réel, à tel point que la certitude d'avoir contracté le sida (dont les symptômes sont imaginés) disparaît lorsque Walter rencontre à nouveau Bruno, amant et incarnation d'Absolu. Sa possession est vécue comme un signe qui libère Walter de la peur et du spectre de la maladie, qui ne sera plus jamais évoquée dans le roman : « questo era il segnale, domani vado a farmi le analisi. Agli sciamani siberiani compare uno scheletro quando guariscono dalla febbre che li ha colti nella foresta : segno che l'iniziazione è finita e che sono pronti a tornare al villaggio »³¹⁸.

Le sida synthétise donc la peur de la mort, le jugement social, ainsi que le sentiment d'inadéquation et de marginalisation du protagoniste, qui, à travers le fantasme de la contagion, prend conscience de sa finitude et de son appartenance à l'univers évolutif du réel, dont il sera à jamais prisonnier.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 26.

³¹⁶ Siti toutefois, lorsqu'il parle du Sida, critique âprement la vision stéréotypée de cette maladie construite à partir du point de vue hétérosexuel : « il gruppo a rischio è una categoria inventata dai burocrati all'apparenza neutra, ma richiama l'idea arcaica di una razza di 'difformi', che dio ha giudicato. È una malattia perfetta per funzionare come stigma della colpa, con sintomi che è facile mimare istericamente : spossatezza, febbre, sudorazione notturne. Tranquillizzante per loro, i sani eterosessuali che non si drogano e non vanno in galera, e godono nel vedere punito quel che non hanno avuto l'ardire di concedersi. [...] Per noi la strada è comunque in salita : appena tenti di sollevare la testolina dalla merda, sciàf, la frusta che ti spinge giù, sfigati due volte. L'Aids è l'encomio della prudenza. Maledetti coloro che approfittano di una moria per confermarsi nel loro meschino tran-tran ; quello che non sopporto nell'idea di morire è il pensiero che *loro* avranno l'ultima parola ». *Scuola di nudo*, p 354.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 356.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 363.

Chapitre III : Du regard subjectif au regard sociologique

1. Deux villes, deux époques

Stupenda e misera città,
che m'hai insegnato ciò che allegri e feroci
gli uomini imparano da bambini.

[...] Stupenda e misera
città che mi hai fatto fare

esperienza di quella vita
ignota: fino a farmi scoprire
ciò che, in ognuno, era il mondo.

Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*

Observée dans sa globalité, la production de Walter Siti peut être divisée en deux grandes périodes : la première, principalement caractérisée par une écriture autofictionnelle, va de *Scuola di nudo* à *Autopsia dell'ossessione* et s'articule autour de la thématique du désir érotique du sujet, qui trouve des projections d'Absolu dans les corps hypertrophiques des culturistes ; la deuxième commence avec *Resistere non serve a niente* et continue jusqu'à *Bruciare tutto* et au dernier ouvrage, *Bontà* : Siti tente de s'extraire de la cage de ses obsessions soit à travers une (hypothétique) conversion – comme c'est le cas dans *Exit strategy* –, soit à travers le choix de se concentrer sur d'autres histoires et d'autres protagonistes, s'éloinant ainsi l'écriture à la première personne. Cette évolution de la production de l'auteur se traduit, du point de vue spatial, par un changement des lieux et du cadre de la narration : si Rome avait été la ville dominante des romans autofictionnels, notamment *Troppi paradisi* et *Il contagio* (*Scuola di nudo*, se déroule presque entièrement à Pise), Milan devient, à partir de *Resistere non serve a niente*, le décor principal d'une deuxième phase d'écriture. Ce déplacement fictionnel coïncide avec un déménagement réel de l'auteur, qui, après avoir vécu jusqu'en 2012 à Rome, décide de s'installer à Milan, où il habite encore. Bien qu'en apparence dépourvu de signification, ce changement de ville revêt une valeur fondamentale qui permet de comprendre l'évolution poétique de Siti : l'auteur confère une portée symbolique à ces lieux, reflets – à travers leurs espaces, leurs habitants, et leurs styles de vie différents – d'un changement dans son approche du désir.

a) Roma – Amor

Rome est, pour Siti, la ville du désir. L'arrivée du personnage de Walter dans la capitale, annoncée au début de *Troppi Paradisi*, coïncide avec la prise de conscience de la possibilité de penser et concevoir son désir (et donc sa personne) dans la réalité. Ce procédé d'intégration se développe, comme nous le verrons dans le prochain sous-chapitre, à partir d'une intuition sociologique, à savoir la correspondance entre les mécanismes au fondement du désir de Walter et ceux caractérisant la société de consommation (dont l'escort devient l'emblème). L'entrée en scène de Marcello, qui représente la possibilité, momentanée et précaire, de trouver une incarnation d'Absolu dans un individu, est fondamentale dans ce rapprochement de la réalité, laquelle était jusqu'alors repoussée avec violence. La rencontre de Marcello, d'origine prolétaire, entraîne pour Walter l'ouverture à la *borgata*, lieu principal d'expression et d'identification spatiale de son obsession érotique.

Avant d'analyser les différents modes de représentation de Rome à travers le prisme du désir du sujet, quelques précisions théoriques s'imposent. Il convient tout d'abord d'indiquer que, dans tous les romans de Siti, la description spatiale ne garde presque jamais une valeur neutre : elle revêt une signification symbolique et devient un espace lyrique, le protagoniste projetant son intériorité dans le paysage qui l'entoure. Comme l'affirme Greimas, le langage spatial a la particularité de pouvoir s'ériger en un « métalangage capable de parler de toute autre chose que de l'espace »³¹⁹. Dès *Scuola di nudo*, Siti entrecoupe ainsi la narration de pauses descriptives dans lesquelles il tisse un lien entre l'émotion ou le souvenir du narrateur et l'espace extérieur, comme le démontre cette description de la neige :

La neve! Non quella aristocratica, rara come una filigrana, di piazza dei Miracoli ma quella casalinga, farinosa e di buona resa, di questa mezza montagna. La neve che accorcia le prospettive, che inventa cosce di madre tra i salici e il fosso, la neve che lievita sulle fascine del forno; che trasforma ogni tronco fradicio in una sorpresa che spunta nera e ingioiellata, la neve manto di aggettivi, ovatta che attutisce i rumori, la neve-penicillina. La neve che si compra a metratura come la pizza, che gocciola sul muschio e irrigidisce i panni stesi, le maglie scure di lana che hanno i ghiaccioli in fondo alle maniche, che smussa gli spigoli e seppellisce gli anni. La neve che fa di ogni sentiero un sentiero di scoiattoli, di ogni casa una casa di marzapane, la neve-pagina che si legge

³¹⁹ Algirdas Julien Greimas, « Pour une sémiotique topologique », in *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, p. 130-131.

compitando ogni impronta di ruote o sbavatura di carbone e il pesticcio della gallina zoppa dei Tanucci che si crede umana da quando l'hanno allevata col pastone ammorbidito nel latte, la neve dolcissima.³²⁰

La personnification de la neige et l'énumération par anaphore qui scande et rythme la lecture transforment ce phénomène atmosphérique en une expérience magique capable de modifier et de renouveler le paysage, rappelant au lecteur l'innocence et la pureté de l'enfance, une dimension pré-rationnelle et sensorielle où la félicité jaillit de la naïveté. La description spatiale devient alors le lieu textuel dans lequel les limites entre intériorité et extériorité s'estompent, aboutissant à ce que Collot appelle « pensée-paysage » pour indiquer la correspondance et la communication entre les deux dimensions : « dans sa relation au sujet, le paysage [...] est vécu comme équivalent situé dans l'espace objectif, de l'état du sujet »³²¹.

La description du paysage acquiert aussi chez Siti, notamment dans ses premiers ouvrages, une fonction gnostique. Le regard sur le paysage permet au sujet de saisir dans la réalité – dans les objets tout comme dans les êtres humains – les étincelles d'infini que les autres ne peuvent percevoir :

La scintilla pneumatica è diffusa nel paesaggio : i materiali che il demiurgo ha usato per comporre questo mondo conservano il ricordo dell'altra creazione. Scisti calcari pietra forte e cotto, e vegetali di tutte le specie, sono anamnesi divine sparse sulle emergenze della geografia. Frammenti ansiosi d'essere liberati dallo sguardo di un catecumeno. Dove noi passiamo fiorisce la resistenza : le cose si rinfrancano quando sanno che le abbiamo guardate e osano sporgersi dai balconi del nulla. I turisti normali non si spiegano perché provenga uno strano freddo da quella maniglia, con tante che ce ne sono in città ; perché il ferro di quella cancellata o le foglie di quell'edera o le molecole di quel sereno si irrigidiscano e si ritraggano superbi. È la nostra missione, scegliere gli oggetti e ordinarli sentinelle.³²²

³²⁰ *Scuola di nudo*, p. 282. Cf. aussi le récit *Luce di sera*, où Siti décrit une photographie de Luigi Ghirri, in C. Bertoni, M. Fusillo, G. Simonetti (éds), *Nell'occhio di chi guarda. Scrittori e registi di fronte all'immagine*, Rome, Donzelli Editore, 2014.

³²¹ Collot emploie cette expression, très puissante, pour définir la tentative de dépassement, à travers le langage spatial, de toute une série d'oppositions propres à la culture occidentale (sens et sensible, corps et esprit, visible et invisible, etc.). Michel Collot, *La pensée-paysage : philosophie, art, littérature*, cit., p. 31. Cf. aussi Bertrand Westphal, *La Géocritique : Réel, Fiction, Espace*, cit. ; Francesco D'Antonio, Myriam Chopin (éds), *Théâtralisation de l'espace urbain*, cit. Sur le rapport entre paysage et littérature cf. aussi : Giulio Iacoli, *A verdi lettere. Idee e stili del paesaggio letterario*, Florence, Cesati, 2016 ; Id., *Il verde d'Italia. Orientamenti critici recenti sul paesaggio in letteratura*, in Nicola Turi (éd.), *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione narrativa*, Florence, Florence University Press, 2016, p. 37-53 ; Id., *Fra geocritica e geopoetica : la geotematica. Modelli di interpretazione culturale ed esperienze di studio*, in Luisa Avellini, Giuliana Benvenuti, Lara Michelacci, Francesco Sberlati (éds.), Bologne, I libri di Emil, 2009, p. 129-143 ; Marina Marengo, *Geografia e letteratura : piccolo manuale d'uso*, Bologne, Pàtron, 2016 ; Sten Pultz Moslund, *The precencing of place in literature. Toward an embodied topopoetic mode of reading*, Robert T. Tally Jr. (éd.), in *Geocritical explorations. Space, place and mapping in literary and cultural studies*, London, Palgrave Macmillan, 2011, p. 29-43.

³²² *Scuola di nudo*, p. 445.

La perception de l'espace, même dans ce cas, ne se présente pas comme neutre et objective, mais se charge d'une verticalité et d'une sur-signification que seul le filtre de la subjectivité peut exprimer. Cette conception rappelle d'ailleurs la fonction *décriptive* et herméneutique qui caractérise la description selon Hamon : « il s'agit, cette fois, d'une tendance plus qualitative que quantitative, de compréhension plus que d'extension du référent, de la volonté d'aller sous le réel, derrière le réel, chercher un sens, une vérité fondamentale derrière les apparences trompeuses ou accessoires d'une surface »³²³.

Qu'elle soit lyrique ou herméneutique, la description du paysage représente donc dès le début pour Siti un lieu privilégié d'expression du rapport entre l'intériorité du sujet et le réel. Ce constat est fondamental à la compréhension du rôle de Rome (et de ses descriptions) à partir de *Troppe Paradisi*, car, c'est en raison de cette correspondance que se justifie l'identification, de plus en plus évidente, entre la ville et la *borgata*, milieu de provenance de Marcello. Si, au début du roman, le narrateur insère des pauses descriptives axées sur d'autres endroits de la capitale (notamment le lieu et le quartier où il vient de déménager)³²⁴, à partir du moment où l'escort fait irruption dans l'histoire, les descriptions se concentrent sur la banlieue, projection spatiale du désir érotique du protagoniste. Cette transposition se développe notamment dans *Il contagio*, roman consacré à la représentation du milieu de la *borgata*, observée à travers le regard étranger et détaché du Professeur, habitant du centre et énième alter ego de l'auteur. La narration de la vie des habitants de l'immeuble de via Vermeer est ponctuée de nombreuses descriptions du paysage postmoderne de la périphérie, où la désolation et la laideur objective s'estompent grâce au regard désirant du sujet, avec – au niveau formel – l'emploi d'un style plus soigné et travaillé (par opposition, à titre d'exemple, aux passages dans lesquels ce même milieu est présenté à travers les propos des habitants, retranscrits directement, souvent en argot) :

Le borgate cambiano aspetto a seconda del mezzo di trasporto utilizzato per osservarle : segrete, chiuse come presepi, se le vedi dal treno, subito riassunte dalle muraglie di graffiti ; lente panoramiche intervallate dai campi, se le raggiungi con l'autobus ; innocue e aeree dai viadotti, il triangolo verde lungo la Togliatti sembra un orto innocente dove i vecchietti coltivano broccoli e pomodori.³²⁵

³²³ Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 63.

³²⁴ « Roma è bella anche nelle sue annessioni contemporanee, col calcestruzzo granuloso, grigio. Qui tra l'Acqua Acetosa e la Moschea, per esempio: i muretti ritmano i dislivelli tra i campi da tennis e le palme – offre prospettive teatrali anche fuori dal centro, fontane che ruotano allo svoltare dell'auto. Dove si annodano gli svincoli resta lo spazio per un rudere classico, vero. Precedute da un cane, scendono chiacchierando tre donne mussulmane strette nei veli colorati ». *Troppe paradisi*, p. 249.

³²⁵ *Il contagio*, p. 174.

Le caractère évolutif et protéiforme de la banlieue romaine se manifeste aussi du point de vue narratif, car l'histoire de chaque habitant de l'immeuble influe sur la perception des lieux, qui se chargent de différentes valeurs symboliques selon les projections. En effet, même si le sujet de la narration correspond à un lieu, Siti ne renonce pas à raconter l'histoire personnelle des habitants (leurs origines, leur passé... en somme, tout ce qui les a amenés à s'installer dans la banlieue), en remarquant souvent la correspondance entre pensée et paysage (Collot), entre le désespoir intérieur du personnage et l'état extérieur de destruction et de misère, comme le démontre l'exemple de Flaminia :

Per Flaminia, Bruno è stato a lungo il dio guerriero che l'aveva strappata alla famiglia e portata via come una preda. Le manganellate, le foto coi lacrimogeni e i ribelli: per lei la borgata è stata soprattutto un luogo di resistenza, un accampamento di pirati inconsapevoli. Non ne conosceva ancora la malattia profonda, quel fango anche interiore, oltre che esterno, che sale quando la disperazione è troppa.³²⁶

Cette compénétration entre espace et intériorité et, notamment pour le Professeur, entre *borgata* et désir érotique aboutit à une tension lyrico-descriptive, mais aussi à une intuition sociologique : en comprenant Marcello et en ressentant de l'amour pour lui, le Professeur comprend et accepte les mécanismes de la *borgata*, dont il est un produit. Nombreuses dans le roman, les réflexions sociologiques confluent, dans le chapitre « L'alibi delle borgate », en une théorisation anti-pasolinienne sur la banlieue ; le processus d'embourgeoisement des habitants de la banlieue, identifié par Pasolini comme la cause de la mutation anthropologique des années 1970, aurait été renversé. Ce n'est pas la « bourgeoisie » qui impose ses valeurs et son modèle idéologique mais le contraire, car aujourd'hui, « è l'ideologia di quelli che una volta si chiamavano gli esclusi a risultare egemone »³²⁷. Ce renversement produit ce que Siti dénomme une contagion, qui annule les distances entre les deux typologies anthropologiques : « c'è un po' di borgata nei nuovi valori borghesi, un po' di prudenza borghese nei nuovi slanci dei borgatari »³²⁸. Il est intéressant de remarquer que dans le roman Siti dresse une correspondance entre réflexion théorico-anthropologique, perception de l'espace et choix stylistique. Deux des caractères anthropologiques distinctifs des *borgatari* sont en effet l'indifférence et l'indistinction, comme Siti l'explicite en plusieurs occasions à travers l'adoption d'une forme proche de l'essai sociologique :

³²⁶ *Ibid.*, p. 126.

³²⁷ *Ibid.*, p. 310.

³²⁸ *Ibid.*

Annegate nella promiscuità sociologica e nell'onirismo progettuale, le borgate persistono e rivendicano identità nei tratti di una costante antropologica: l'indifferenza cronica (e ironica) a tutto. I borgatari apprezzano qualunque novità, prosperano dentro l'assenza di disciplina come i topi nel formaggio. [...] Così facendo, e senza volerlo, hanno espresso una delle pulsioni profonde su cui si fondava lo spirito delle borgate : la spinta a credere che *tanto, tutto è uguale*.³²⁹

Cette idée d'indistinction ontologique trouve toutefois dans le roman une « mise en espace », la description des lieux devenant elle-même emblème de cette idée de fusion, soulignée en outre par l'adoption d'un lexique de l'informe et d'une « *imagery* della poltiglia e dello sfarinarsi »³³⁰ :

La calura di fine luglio stringe d'assedio le borgate; dove tutto è già informe, l'estate scioglie le ultime tracce d'intenzionalità, la noia traspare sotto la frenesia – datevi pace, per ora, tregua universale: che cosa potrete diventare ormai lo saprete a settembre. Tutti lì, in lotta contro tutti ma senza esserci. Assediati dalle zanzare e dall'afa, i ragazzi smontano di notte le cabine telefoniche, bevono alcolici stando immersi nella fontana e spaccano il vetro delle bottiglie sul monumento ai caduti di Nassiriyah – si feriscono come forma di passatempo. [...] Progetti lecorbusieriani, chiese di Meier, pattuglie di buone intenzioni si perdono nel mare indifferenziato di un paesaggio che non smette di arrendersi.³³¹

Bien que, comme nous l'avons indiqué dans le chapitre précédent, Siti tente de renverser à plusieurs niveaux le modèle d'autorité incarné par Pier Paolo Pasolini, le choix de placer au centre de son écriture (et de son désir) un banlieusard et, plus généralement, le milieu de la *borgata* romaine, représente un point de continuité avec le poète. Il y a en effet une continuité des milieux, mais surtout le même regard sur la banlieue, où la beauté existe dans et grâce à la laideur et où le paysage revêt une dimension de plus en plus anthropologique. Ce que Nisini remarque dans le regard de Pasolini pourrait aussi s'appliquer à Siti : « [Roma] è una città senza prospettiva e senza forma da cui è attratto non tanto per le sue architetture [...] quanto per il paesaggio umano che le attraversa, quel sottoproletariato che sarà il vero baricentro delle sue opere più importanti [...] fino a diventare una sorta di metonimia sociologica di un universo in continuo sviluppo e in continuo decadimento »³³². Siti partage avec Pasolini une vision de Rome où la vie façonne par osmose le paysage, traversé par une duplicité impossible à résoudre car son origine est existentielle et anthropologique. Ce personnage – dans lequel cohabitent, tout comme dans la ville de Rome, deux

³²⁹ *Ibid.*, p. 169 et 307.

³³⁰ Andrea Cortellessa, « Il contagio delle borgate. Abiure di Walter Siti nella “trilogia” e oltre », cit., p. 28.

³³¹ *Il contagio*, p. 101 et 167.

³³² Giorgio Nisini, « Paesaggi friulani e periferie romane nella narrativa di Pier Paolo Pasolini », in Paolo Martino e Caterina Verbaro (éds), *Pasolini e le periferie del mondo*, Pise, ETS, 2016, p. 67.

tensions opposées, l'une vers le haut, l'autre vers le bas³³³ – devient en effet une véritable loupe pour une réflexion sociologique dans la trilogie et dans *Il contagio*. Ce lien direct entre désir, paysage et commentaire sociologique est plus explicite encore lorsque l'alter ego de l'auteur s'éloigne de Marcello, qui, à la fin d'*Il contagio*, part à Milan avec sa femme et son nouvel amant. La disparition de l'escort, transposée au niveau narratif, comme nous avons remarqué, par une fausse mise en scène de sa mort, entraîne d'une part l'explicitation de cette projection (« Ho teorizzato che tutto il mondo stava diventando gay ; ora teorizzo che il mondo sta diventando un'immensa borgata ; non sarà perché [...] mi è mancato il coraggio di ammettere che per me un borgataro gay era diventato tutto il mondo ? »³³⁴), et de l'autre la prise de conscience de la contagion. Tout comme il est impossible pour Walter de revenir en arrière et de penser à sa vie sans Marcello, il lui est impossible d'arriver à penser à la ville de Rome, incarnation fondamentale de son désir, sans l'identifier à la banlieue :

Per me ormai Roma è questa, non quella del Pantheon o di piazza Euclide; non i monumenti di gesso che si ammirano dal Gianicolo, né il giro di cupole e campanili che disegnano i gabbiani dalla Terrazza Olivetti. La Roma che per lui era straniera, da volerci quasi il visto per entrarci, è ormai straniera anche per le : non mi restano che le borgate, ma le borgate senz'anima perché l'anima delle borgate era lui³³⁵.

L'épuisement du désir pour Marcello et la fin de leur relation se traduisent d'ailleurs, en raison de cette correspondance entre lieux et désir, par le choix de changer de ville et de déménager à Milan. Ce moment assez critique est raconté dans *Exit strategy*, roman dans lequel Siti, après plusieurs tentatives de détachement de l'autofiction, redonne voix à son alter ego, qui narre cette transition sous forme de journal intime. La première partie du roman se déroule en effet dans la capitale, le protagoniste préparant son départ. Le texte s'ouvre sur une image métaphorique du ciel bleu traversé par un escalier rappelant au personnage la blessure symbolique infligée par Marcello : « La scala telescopica fende l'azzurro fino al quinto piano, come un bisturi d'acciaio lucente ; brillando in sincrono un aereo diretto a Fiumicino provvede alla sutura. Cielo formicolante di ruffiana trasparenza »³³⁶. Cette image est aussi reprise dans la description de l'appartement de

³³³ « Figlio e carnefice, oggetto e predatore, donna e donnaiolo, marito e moglie di se stesso, inseguito dai creditori e smanioso di debiti. Moralità vorrebbe che io superassi di strappo questo nodo mortale e distruttivo – ma superarlo significherebbe perdere di vista il corpo di Marcello ». *Tropi paradisi*, p. 400.

³³⁴ *Il contagio*, p. 332.

³³⁵ *Ibid.*, p. 295.

³³⁶ *Exit strategy*, p. 9. Rappelons que le ciel bleu est perçu par le protagoniste comme une propagation spatiale de Marcello, comme il l'indique dans *Tropi Paradisi* : « da che lo conosco non posso più guardare il cielo, soprattutto

Walter, présenté comme « ferito », « incerottato »³³⁷ ; le recours à la personnification représente la énième manifestation de cette projection de l'intériorité dans l'espace extérieur, de cette pensée-paysage, pour reprendre la notion créée par Michel Collot. L'appartement romain devient donc l'incarnation symbolique d'une période très heureuse de la vie du protagoniste, ainsi que le point de départ d'une réflexion qui explicite définitivement l'identification entre l'obsession érotique et Rome :

Non potevo mollarla qui da sola questa povera tana dove ho vissuto gli anni migliori, tutto l'amore o quel che ho creduto tale, gli scossoni di felicità che ancora oggi mi fanno andare a testa alta. Guardami Dio, non rinnego niente. [...] Vedo il mio appartamento sparire pian piano inghiottito dalla finestra e ricomparire in cortile sotto forma di scatoloni, che due abilissimi impilano nel camion in modo da non lasciare vuoti. Nessun rimpianto è più possibile, né tornare indietro: queste notti passate sul nudo materasso tra rotoli di scotch, le mattine a lavarmi e a radermi senza specchio, le vaschette unte con le melanzane della rosticceria, sono state le ultime propaggini simboliche del mio lunghissimo soggiorno romano. Per me finisce un'epoca – e un dialetto, e quel che per molto tempo ho considerato un destino. Non è vero che non si possa cambiare a sessantacinque anni. [...] Come l'ideologia, il desiderio è frutto delle condizioni materiali; anche l'ossessione su cui ho tanto elucubrato, era un consumo di lusso.³³⁸

À cette image décadente, liée aux conditions particulières du protagoniste, se superpose une image à la fois nostalgique et impitoyable de la capitale, perçue dans ses contradictions et désormais considérée comme appartenant au passé :

Roma per me è stata un veleno: Roma trionfante, enfatica, a ogni svolta un arco di cartapesta o un amore inconsulto, un rosso tramonto ingannevole. Roma feroce e sbadata, abitata sul fiume dalle nutrie fangose che divorano i piccioni, sui terrazzi dai gabbiani che straziano col becco i topolini; Roma che ti invita a dimenticare, sempre prodiga di amnistie e di colonne fantasma, che nasconde le feste dietro i cerotti dei lavori in corso. Roma che è Amor letto al contrario, come sa chi appena si azzardi a qualche forma di astinenza.³³⁹

C'est sur cette description puissante que s'achève l'expérience romaine de Walter. Si Rome avait été l'expression spatiale du désir érotique pour Marcello, en la quittant, Walter s'éloigne symboliquement de l'obsession pour entamer une nouvelle phase de sa vie (et de son écriture) liée à la nouvelle ville choisie, Milan.

se è sereno : l'azzurro è un suo segnale, è il suo corpo illimitato ». *Troppi paradisi*, p. 400. À la lumière de cette affirmation, l'image du ciel blessé prend une valeur symbolique en lien avec la fin de l'histoire d'amour avec l'escort.

³³⁷ *Ibid.*, p. 9.

³³⁸ *Ibid.*, p. 10-11.

³³⁹ *Ibid.*, p. 48.

b) Milan, une nouvelle vi(II)e

Comme affirmé précédemment, le changement de décor dans la deuxième phase de la production de Siti correspond à son déménagement à Milan. Opposée à Rome en raison de stéréotypes et d'un style de vie différent, cette ville est une alternative à la capitale et se charge de valeurs particulières. Pour Siti, Milan est le lieu du changement et de la conversion, sur le plan tant thématique et formel que psychologique. La sortie de l'obsession entraîne par ailleurs l'abandon de l'écriture autofictionnelle. *Exit strategy* représente une suite fondamentale, puisqu'elle prend congé du personnage de Walter Siti et marque le début d'une nouvelle phase de son écriture (poursuivie dans *Bruciare tutto et Bontà*), centrée sur d'autres histoires et d'autres protagonistes.

L'arrivée dans la ville lombarde est racontée dans *Exit strategy* comme une expérience bouleversante et inédite pour Walter. Le chapitre « Milano Inganni » s'ouvre sur un dialogue, représentatif et ironique, entre un père et une fille : « “Papà guarda, guarda le paperette !”, “Sono le paperette radioattive di Milano, amore... se tu le tocchi col ditino, il ditinio ti cade” »³⁴⁰. Le narrateur décrit ensuite son ressenti sur la ville, laissant entrevoir un changement de perception. Si Rome, malgré son désordre et la laideur de la *borgata*, gardait, en tant qu'expression du désir, une étincelle de beauté et de vitalité dans le regard du protagoniste, Milan, avec sa grisaille et sa monotonie, représente la projection spatiale de la finitude humaine ainsi que la conscience, pour le protagoniste, du rapprochement de la mort :

Il peggior inverno milanese degli ultimi anni, non in temperature assolute (finora né neve né ghiaccio) ma per l'umidità persistente che ti penetra nelle ossa; quella pioggerellina nebulizzata e orizzontale che nemmeno l'ombrello ci può niente. Qui in viale Gorizia, davanti ai lavori per la ristrutturazione della darsena, la terra mi schiaccia. Un esilio, un esilio a cui mi sono auto-condannato in contumacia perché mentre l'ho deciso non ero presente a me stesso. Milano è tutta un progetto, un'impresa umana troppo umana: una gelateria si fregia dell'insegna “Italian Cream Project”; un negozio di occhiali, sotto un etnico “Fà balà l'œucc” esibisce la scritta “il nuovo trend del vedere”. Qui non si scappa, non si vola. [...] Qui il cielo bisogna guadagnarselo, non c'è niente che svia; quel sorriso che tutti se n'accorgevano e non riuscivo a trattenere non mi sarà regalato mai più, amen. Qui i mortali devono cavarsela da soli; una cisterna polare in cui vivrò sequestrato per anni. Il proverbiale benessere milanese sta perdendo i pezzi ma conserva una dignità esteriore, un'ostinazione da formichine: Milano non osserva se stessa da fuori. [...] Niente nuvole su Milano: la calotta, se cambia, cambia per sovrapposizione di velature – le nuvole sono il segno che la vita quaggiù ha risonanze lassù, come un carrozzone di cartapesta su cui si sfilano gli dèi. Qui al massimo della performance le scie bianche e sfilacciate degli aerei disegnano un pallido tartan a riquadri grigi e giallini, più fashion week che divina epifania.³⁴¹

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 149.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 150.

Une fois encore, l'auteur évoque le ciel comme un élément symbolique : tout comme Marcello était identifié au ciel bleu, canal de communication et lieu intermédiaire entre l'homme et l'Absolu, son absence (ainsi que la conscience de la vacuité de l'éros) se traduit dans l'image du ciel gris, sans nuages, couvert d'une couche qui empêche toute forme de communication avec un Au-delà. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le premier lieu évoqué après cette longue description est le cimetière Monumental, d'abord entrevu de loin, puis visité et décrit en détail, à travers la présentation d'une série de tombeaux³⁴². La renonciation à l'éros et la conscience de l'incarnation impossible de l'Absolu dans un homme entraînent l'acceptation de l'humanité et de la mort : « Se la bellezza inscena l'immortalità, risvegliarsene significa accettare la morte »³⁴³. L'arrivée à Milan correspond en effet à une inversion dans les mécanismes du désir du protagoniste : la fréquentation de Gerardo, gérontophile qui tombe amoureux de son corps encombrant, altère ses perspectives. Pour la première fois, il est l'objet et non pas le sujet d'une obsession, et il renonce à l'éros pour se convertir à l'agape, donc à un amour terrain. Nous avons déjà souligné que cette conversion n'est ni irréversible ni linéaire (car Walter fréquente encore de temps en temps des escorts), comme le démontre également le dernier épisode du roman, qui se déroule à nouveau au cimetière Monumental, créant une circularité entre le début de son expérience milanaise et la fin du roman. Le protagoniste, en se promenant dans les allées du cimetière « in cerca di ragioni »³⁴⁴, se retrouve face à la tombe 496, numéro correspondant au nombre de fois qu'il s'était promis de pénétrer Marcello après s'être fait poser la prothèse pénienne. Le cimetière devient le lieu symbolique où il enterre ses désirs, qui resurgissent toutefois et laissent entrevoir l'ambiguïté de ses propos.

Dans le roman, Siti garde une image cohérente de Milan dépourvue de magie et de beauté, à laquelle correspond également le choix stylistique de raconter la ville à travers la reproduction fidèle des dialogues³⁴⁵, sans s'abandonner à des descriptions lyriques, comme pour Rome. Ce choix

³⁴² « [...] moli assire, pievi umbre, tempietti bizantini, edicole déco e cupole ortodosse, menhir brutalisti, acquedotti romani, colonne greche intere o spezzate, frontoni, geometrie Bauhaus con inserti di cristallo e bare a vista. E vai con puttini che rabbriviscono, angeli fiammeggianti o pensosi, donne chine in pietà, busti alteri e crocifissi dinoccolati, vestali che leggono e atleti in relax, pastori con agnelli ricciuti e ballerine incongrue e coppie di bambine meste con la palla. Il repertorio completo di un secolo di scultura: da Bistolfi a Medardo Rosso, da Moore a Marini e a Manzù, fino a Fontana e Monteverde e Windt; fiori pochi e frettolosi, edera scurita o addirittura di bronzo ». *Ibid.*, p. 152.

³⁴³ *Ibid.*, p. 153.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 218-219. À la différence de la première description du cimetière à la fin du roman, ce lieu perd de son faste et se charge de négativité : « residui di neve nera e inquinata sporcano le ali degli angeli, uno schiavo di bronzo verde con gli anelli alle orecchie bacia i piedi di un cieco. Corone di spine, schiodi acuminati ».

³⁴⁵ « Voci incrociate e vaganti. "Io sto in contezza di omissioni che... se non dovessi curare i grandi ustionati... questo qua mi ha vacillato tutta la notte... è rimasto entusiasta dell'Adele, he he, credo professionalmente... (corpulento com'è, ridacchiando non si accorge che sta schiacciando col gomito una minuscola colf filippina) se me

répond à une curiosité anthropologique de l'auteur pour les habitants de la ville, des réflexions sociologiques étant formulées à partir de l'observation de la population, comme il l'avait fait pour Rome. Cette approche de la description de la ville se manifeste lorsque Siti abandonne l'écriture autofictionnelle pour développer d'autres histoires, comme dans *Bruciare tutto*. La description de Milan y acquiert une fonction anthropologique, grâce à l'expédient narratif de la paroisse de don Leo et de ses activités de bénévolat. Sauf rares exceptions, la ville lombarde est présentée dans son fourmillement de vies et d'histoires. Le personnage de don Leo, pendant ses promenades dans la ville, se transforme en « magnétophone » qui observe et assimile des tranches de vie d'autrui (souvent des individus qui ne joueront pas un rôle actif dans l'histoire), reportées dans le texte sous la forme de transcriptions du discours direct :

Nel piazzale davanti a Sephora tre ragazzi forse maghrebini improvvisano un po' di rap intorno a una radiolona che fornisce la base musicale: « I don't wanna die all alone / pure si song' 'nu supercafòn... »; una lingua nuova, postbellica, che Leo ascolta dimenticando se stesso: « j'brûlerai z'e juifs de la villa / with our guns arròss tool a lilla... »; le campane lo richiamano all'ordine, caprette tremule : « j'm'en passerai du bien et du mal / cuando que llegue el tumulto general... ». Torna verso il sagrato con le mani in tasca, questi in parrocchia non ci verranno mai, noi raccogliamo chi ha paura della rivoluzione.³⁴⁶

Dans ce procédé linguistique de reconstruction du milieu milanais, l'attention de l'auteur se tourne vers les migrants et les immigrés, considérés comme les vrais et nouveaux habitants de la ville, leur présence contribuant à l'évolution de l'urbanisme et de l'aménagement des lieux :

Sulle scalinate della Stazione Centrale, dove fino a ieri ciondolavano parcheggiati i profughi siriani, si esibiscono balleriette in tutù; il caldo ha investito Milano, con l'eccentricità tropicale e livida di queste estati mutanti. Nell'ansia di pulizia (e polizia) i migranti sono finiti prima in contenitori di plexiglas, poi nei sotterranei; l'occupazione dei temporary shop trasparenti è stata subito contestata dalle ditte che li hanno prenotati [...]. La Mate è commossa dall'iniziativa del Binario 21 : gli ebrei che curano il memoriale della *Shoah* (da lì partivano i treni per Auschwitz e il vagone piombato dà ancora i brividi) hanno trasformato guardaroba e bagni in dormitorio per i profughi, diciotto lettini ospitano donne mussulmane coi figli – ciabattine di corda e orsetti di peluche.³⁴⁷

Milano è un oceano colorato a matita, con continenti di jeans e sudore, e strette di mano sotto i cavalcavia [...]. Tra betoniere e agenzie Compro Oro, un gruppo di singalesi piccoli e brutti gioca a pallacanestro mentre fischia un treno; nel mosaico sulla facciata di una chiesa, san Martino dona il *mezzo* mantello a un povero che non pare

la vedo brutta faccio mettere l'Adele in abito da sera... vanti un credito? hu hu, se proprio diventato un napoletano onorario, altro che Brianza...". "La Ryanair decolla solo da Bergamo, a Malpensa non c'è... senza bagaglio naturalmente, a parte il sacco (*mani grandi, ventenne, aria di chi ce la può fare, seduttivo mentre lei lo ascolta*) se no c'è un supplemento di dieci euro, fanno venti, tanto vale allora prendere easyJet..." ». *Ibid.*, p. 154 et suivantes.

³⁴⁶ *Bruciare tutto*, p. 34.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 129.

averne bisogno dato il caldo che fa. “Bramo sguardi di gratitudine perché non ho mai conosciuto uno sguardo d’amore?” Si leva dall’asfalto un brusio generale di omertà innocente.³⁴⁸

L’observation de cette nouvelle configuration anthropologique au sein de la ville est suivie d’une réflexion théorique et sociologique exprimée à travers les pensées et les mots de don Leo pendant la messe. La dureté et l’honnêteté de ses sermons³⁴⁹ témoignent d’une prise de conscience active, d’une volonté de secouer le public (et le lecteur) et de le pousser vers une métamorphose.

Toutefois, si la plupart des descriptions du paysage recouvre une fonction anthropologique dans *Bruciare tutto*, certaines autres revêtent une valeur symbolique, confirmant – en continuité avec les précédents romans – la fonction décryptive³⁵⁰ de la description du paysage. C’est le cas de la description de Milan en ouverture du deuxième chapitre du roman :

Come può essere bella Milano quando il sole la premia e fa brillare i grattacieli come stoviglie nuove: nel cielo di febbraio completamente azzurro solo un cirro bianchissimo vaga come un cucciolo sperso. Ma in due punti dolenti, allo zenith, affiora un sospetto d’impurità che presto si materializza in biancore filamentoso, ectoplasma, eczema della pelle, cellula tumorale o sinapsi nervosa. Due cirri nuovi nuovi emergono tra le torri dalle profondità del nulla e trovando enzimi favorevoli si fortificano, inspessiscono fino a diventare un’unica vera nube, nemmeno più bianca ma gialla e minacciosa verso il Parco Sempione. Sembrava tutto sereno e invece il celeste covava in sé questo magone : così il Male nasce dal Bene.³⁵¹

L’image du ciel bleu affecté par des cirrus, qui gâchent cette idée de perfection, se veut symbolique car Siti la rapproche de celle, d’origine gnostique, de la présence du Mal au cœur du Bien³⁵². Le ciel devient l’expression d’un dualisme qui affirme la complémentarité nécessaire de deux éléments interdépendants et pourtant impossibles à unifier. Si la beauté apparaissait à Rome comme une étincelle illusoire au milieu de la laideur et du délabrement de la banlieue, la beauté

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 142. Cette vision anthropologique, non dépourvue d’ironie, de la ville lombarde caractérise aussi *Bontà*: « Ugo rientra a casa per corso Buenos Aires; migranti fermi agli angoli, neri ma così neri che la loro figura non si distingue dalle ombre notturne, si vedono solo gli occhi e le mani. Fanno paura, ai bambini fanno paura: l’Italia si sta trasformando in un massificato giardino d’infanzia ». *Bontà*, p. 29.

³⁴⁹ « “Vi siete illusi per settant’anni che potesse esistere un mondo senza conflitto, e ora i vostri figli stessi corrono dove si muore e si sgozza ; hanno bisogno di sentirsi alla gola quella lama che voi avete sepolto e lasciato arrugginire ; quel che era un risultato di civiltà sta diventando una gabbia con le pareti di gomma e da quel carcere non può levarsi nessun progetto di rivolta... e non esiste Dio senza rivolta: l’umanità sopravvive, cioè vive sopra se stessa, soltanto se mette nel conto il pericolo della propria estinzione...” (i banchi sono ormai un deserto, la predica ha disperso i fedeli : restano pochi giovani che ridacchiano e qualche anziana smarrita) ». *Bruciare tutto*, p. 333-334.

³⁵⁰ Philippe Hamon, *Introduction à l’analyse du descriptif*, cit., p. 63.

³⁵¹ *Bruciare tutto*, p. 53.

³⁵² Selon la vision gnostique, le Demiurge, faux dieu responsable de la Création et incarnation du mal et de l’imperfection, serait le fils d’un Éon, Sophia, qui en péchant serait sortie du Plérôme, univers de l’unité, du bien et de la perfection auxquels les hommes tentent de revenir à travers cette philosophie.

semble encore moins envisageable et saisissable à Milan. La ville lombarde exprime un pessimisme nihiliste au cœur l'écriture de Siti depuis plusieurs années.

Dans les dernières pages de *Bruciare tutto*, don Leo abandonne toutefois Milan pour aller à Rome, où il s'immole dans un dépotoir pour expier ses fautes et ses obsessions. Le choix de la capitale n'est pas évidemment accidentel : la ville a incarné pendant longtemps pour Siti et pour ses alter ego les illusions du désir. Le suicide de don Leo, qui étouffe ses passions par les flammes dans un endroit abandonné³⁵³, représente la énième confirmation de la non-neutralité des lieux dans l'univers romanesque de Siti, ces derniers étant intimement liés à l'intériorité du protagoniste et en perpétuelle évolution selon la poétique de l'auteur.

2. La chute de Dieu

Dans l'écriture de Walter Siti, l'évolution du dualisme entre désir et réalité n'affecte pas que le sujet protagoniste, mais s'étend aussi à la société et, plus généralement, à l'Occident contemporain. Cette attention sociologique – exprimée grâce à l'adoption de la forme essai au sein de la narration³⁵⁴ – gagne de l'ampleur au fil des romans, notamment à partir de *Troppi paradisi*. Dans le troisième volet de sa trilogie, Siti tisse un parallèle entre la condition de l'individu et le monde occidental, tous deux étant fondés sur des mécanismes d'action qui placent au centre le désir – à l'égard des culturistes dans le cas de Walter, et à l'égard de la marchandise dans le cas de la société. Il convient par ailleurs de remarquer que cette correspondance n'entraîne pas la reddition du protagoniste face au réel : au contraire, c'est la réalité qui est perçue par l'écrivain comme animée par les mêmes élans et les mêmes tensions de l'individu.

Cette composante sociologique a contribué à faire de Siti l'un des auteurs les plus intéressants de la littérature italienne contemporaine, l'écrivain étant capable de saisir les raisons et les dynamiques profondes de la dérive occidentale. Deux axes caractérisent son analyse du présent : celui du corps, transformé en marchandise ; et celui de l'univers médiatique, où l'image s'impose comme nouveau moyen de possession. Ces deux questions, souvent entrelacées, trouvent une

³⁵³ « Chilometri di lastre luccicanti, pannelli fotovoltaici; in lontananza un'antenna come il pennone di un veliero ; hangar numerati, qualche fumarola, di gabbiani nemmeno l'ombra » *Ibid.*, p. 361.

³⁵⁴ Le rapport entre forme essai et narration romanesque sera abordé plus en détail dans la troisième partie de ce travail.

synthèse parfaite dans la figure politique de Silvio Berlusconi, qui imprègne toute la production de l'auteur jusqu'à *Exit strategy*, et incarne physiquement la quête de l'omnipuissance contemporaine, comme nous le verrons.

a) Le corps marchandise

Dans le premier volet de la trilogie autofictionnelle, la réalité politique et sociale de l'époque ne fait pas l'objet d'une réflexion cohérente de la part de l'auteur, qui se concentre plutôt sur la description de l'univers clos de son désir érotique et des dynamiques de pouvoir au sein de l'université. Des événements historiques comme la guerre du Golfe ou l'attentat de la gare de Bologne de 1980 sont évoqués par le narrateur de façon partielle et sans véritable lien avec l'histoire du protagoniste. Dans les derniers chapitres du roman, Siti insère toutefois des considérations relatives au rapport entre corps et argent, considérations qu'il récupérera et approfondira dans *Troppi paradisi*. La rencontre avec Hochy pendant un voyage-reportage au Guatemala entraîne en effet une réflexion sur l'importance de l'argent dans la société contemporaine et sur les conséquences de ce constat. Siti réinterprète tout d'abord son exclusion et sa haine de la réalité – perpétuées et revendiquées tout au long de *Scuola di nudo* – en termes économiques :

Il mio ostinarmi a restar povero era un atto di vigliaccheria ; quando dicevo 'astrarsi dal mondo' volevo dire 'non competere' ; la mia sbandierata indigenza è stata lo stampo in cui si è colata la mia negazione del mondo e del tempo (chi ha un gruzzolo da investire è obbligato a 'pensare il tempo'). Se gli oggetti sono parole, io mi rifiutavo di ascoltare. Mi nascondevo al padre non osando oppormi a lui ; il capitale è il nostro padre comune rispetto al quale siamo tutti fratelli. Condividere la responsabilità del denaro è un dovere oltre che un fondamentale diritto umano. Il senso profondo della mia misantropia era la certezza che non avrei mai eguagliato, *economicamente*, i miei rivali.³⁵⁵

Siti met ensuite en relation argent et sexe, considérés comme deux expressions de la même pulsion désirante : si pour Walter le désir d'Absolu se réalise sur le plan érotique à travers les culturistes, il se traduit socialement par la consommation et l'achat compulsif. À l'époque

³⁵⁵ *Scuola di nudo*, p. 573.

contemporaine, l'argent, n'ayant pas de valeur en soi³⁵⁶, s'impose paradoxalement comme la seule garantie de possession :

Il denaro non è che la proiezione dell'erotismo sull'asse del reale. [...] Il denaro è l'archetipo dei nudi perché è il modello di un bene che vale per l'immagine di pienezza che riflette e non per l'uso che se ne fa. Se il corpo muscoloso è merce, il denaro è ciò in cui tutte le merci si dissolvono: il culturismo è ricchezza muscolarizzata. (Detto altrimenti: il denaro è la forma universale in cui tutte le passioni possono essere scambiate, è la passione stessa liofilizzata e priva dei cattivi odori). Il denaro consente di sorvolare le cose e garantisce l'anima multipla.³⁵⁷

Déjà à cette époque, Siti voit (même si de manière esquissée) dans le triomphe du capital une réponse éloquente à la sécularisation et à la perte de puissance idéologique de la religion, l'argent étant le seul instrument d'omnipotence envisageable lorsque les dieux ont échoué : « il denaro è, sul piano empirico, ciò che il cristianesimo è sul piano spirituale : uno strappo alla reversibilità simbolica ottenuto mediante l'incarnazione »³⁵⁸. Ce rapprochement entre religion et argent, au centre également de l'analyse sociologique de *Troppi paradisi*, n'est pas sans rappeler une réflexion très intéressante menée par Walter Benjamin dans les années 1920, réflexion malheureusement restée dans une forme fragmentaire (le texte est conçu comme une série de notes). Dans ce texte intitulé « Le capitalisme comme religion »³⁵⁹, Benjamin assimile le capitalisme à une véritable religion ayant pour but de répondre aux inquiétudes et tourments comme le faisaient auparavant les rites religieux. Le caractère religieux du capitalisme se manifesterait dans sa nature de culte pur (sans dogme ni théologie, et donc sans contenu) et permanent, « sans trêve et sans merci »³⁶⁰. En outre, la religion capitaliste – à la différence de toute autre foi – n'admet pas d'expiation selon Benjamin. Au contraire, elle ne produit que de la culpabilité³⁶¹, condition permanente et englobante : « In questo consiste l'aspetto storicamente inaudito del capitalismo: la religione non è più riforma dell'essere, bensì la sua frantumazione. L'estensione della disperazione

³⁵⁶ Norman Brown, dans son ouvrage *Life against Death*, reprend l'idée freudienne comparant l'argent à des excréments pour démontrer l'absence totale de valeur de la monnaie. Brown est d'ailleurs l'un des premiers intellectuels à tisser un lien entre argent et érotisme, toujours dans une perspective psychanalytique. Cf. Norman Oliver Brown, *Life against Death: The Psychoanalytical Meaning of History*, Middletown, Wesleyan University Press, 1985.

³⁵⁷ *Scuola di nudo*, p. 573-574.

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, cit., pp. 100-103; cf. aussi Dario Gentili, Mauro Ponzi, Elettra Stimilli (éds), *Il culto del capitale. Walter Benjamin: Capitalismo e religione*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 9-12. Le texte a aussi été publié en version numérique sur *Alfabeta* le 5 avril 2019 (<https://www.alfabeta2.it/2014/12/06/capitalismo-come-religione/>).

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ En allemand, le mot *schuld* revêt la double signification de « culpabilité » et de « dette ».

a stato religioso del mondo è ciò da cui si attende la salvezza. La trascendenza di Dio è caduta. Ma egli non è morto, è incluso nel destino umano »³⁶². Ce déplacement de la transcendance dans le monde empêche toute forme de reddition et favorise l'affirmation du nihilisme : « il sacro generato dal capitale è vuoto, è un nulla (*nihil*), ovvero è il denaro come equivalente universale astratto di cui aveva parlato Marx: è soltanto l'*immagine* dell'occhio di Dio, inscritta in un triangolo vagamente massonico e stampata sulle banconote da 1 dollaro »³⁶³. Malgré son caractère hermétique et fragmentaire, le texte de Benjamin souligne assez précocement la ressemblance constitutive entre capitalisme et religion, dont de nombreuses structures, désormais impraticables et impuissantes dans l'univers religieux, ont été héritées par l'économie capitaliste. Le constat de la fin de toute forme de transcendance n'entraîne d'ailleurs pas chez l'homme contemporain l'épuisement de son élan vers le sacré, incarné désormais par la matérialité des objets et des marchandises, qui se chargent de valeurs symboliques. C'est également sur cette réflexion que se fonde la lecture sociologique de *Tropi paradisi*, qui, par rapport à celle de *Scuola di nudo*, occupe une place bien plus importante. Dans le troisième chapitre du roman, intitulé « Io sono l'occidente », Siti interprète le consumérisme contemporain comme la tentative de l'homme de refonder son existence sans Dieu :

Credo che si possa essere d'accordo, però, sul fatto che il grande progetto dell'Occidente, l'*unicum* che lo contraddistingue tra tutte le società umane, sia l'ambizione di costruire una convivenza senza Dio. Non mi vengono in mente altri esempi, forse la Cina confuciana, ma ho l'impressione che lì fosse un affare delle élite, e che nelle povere campagne gli dèi locali andassero forte. Da noi il progetto, consapevole o no, è di massa. Inutile controdedurre ricordando il successo del Papa, anche tra i giovani, e la devozione a Padre Pio, o Comunione e Liberazione e oltre. Sono, per quanto paradossale sembri, fenomeni residuali o di reazione; la gente stima gli uomini di chiesa, i santi, magari prega e va a messa, ma nessuno crede più *davvero* nell'esistenza di un altro mondo, col Paradiso e la resurrezione delle anime. Se ci credessero, vivrebbero in tutt'altra maniera. Per resistere senza la speranza nell'aldilà, e nel Paradiso, bisogna poter sperare nel paradiso in terra. (Non sto parlando di pochi intellettuali stoico-epicurei, sto parlando della gente comune). Dare l'illusione del paradiso in terra è l'obiettivo finale del consumismo; o, se si vuole, il consumismo è una protesta per l'inesistenza di Dio. Comprando si è onnipotenti, soprattutto se compri qualcosa che ti serve poco ; i centri commerciali sono isole dei beati dove (grazie all'aria condizionata) è sempre primavera, dove ogni tuo desiderio è un ordine, dove

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ L'apothéose de ce déplacement des valeurs intervient historiquement à partir des années 1960, avec le développement de la société de consommation, comme l'affirme Eleonora De Conciliis : « Questa trasformazione è avvenuta grazie all'eternizzazione psichica del capitale, ovvero grazie alla capillare soggettivazione consumistica realizzata, a partire dagli anni cinquanta e sessanta, sia dalla politica economica neoliberista che (soprattutto) dalla teologia economica 'orizzontale' di marca socialdemocratica, laburista e riformista; con la fine del tallone aureo (gli accordi di Bretton Woods del 1944, che sanciscono un processo già iniziato negli anni venti), il mondo occidentale viene praticamente invaso dal denaro, e l'aumento dei redditi determina un vertiginoso aumento dei consumi ». Eleonora De Conciliis, « Il capitalismo divino e la morte di Dio. Note a margine di un'intuizione benjaminiana », in *kainos-portale.com*, 15 mai 2012, (<http://www.kainosportale.com/index.php/introduzione-e-saggi-pubblicati/224-il-capitalismo>), consulté le 5 avril 2019.

tutte le distanze si annullano perché i prodotti di tutto il mondo si offrono fianco a fianco, a tua completa disposizione.³⁶⁴

La marchandise devient le succédané du bonheur et le fétiche du divin. Toutefois, comme le remarque l'auteur, la société de consommation se fonde, plus que sur le culte des objets, sur le culte de l'image, seule et véritable garantie de possession totale : « *L'immagine*, ecco la parola magica. Se si accettava che la realtà fosse sostituita dall'*immagine della realtà*, il paradiso in terra tornava ad essere possibile »³⁶⁵. Siti place au centre de sa théorie socio-anthropologique la figure de l'homosexuel, qui est le plus apte à s'adapter à cette mutation car habitué depuis toujours à désirer une image au lieu d'une personne :

Gli omosessuali vengono a trovarsi nel centro oscuro del teorema; sono i migliori interpreti dello Zeitgeist, sono avvantaggiati nel nuovo contesto come handicappati che si adattano meglio degli altri a condizioni mutate.[...] Gli omosessuali sono condizionati da sempre a desiderare non una persona ma un'immagine.[...] Il loro oggetto d'amore è, per definizione, un surrogato: è la proiezione di un irrocervo originario, non esistente in natura, metà angelo, metà specchio, metà madre (sì, tre metà) – e quindi la loro non può essere la ricerca di un individuo reale, ma appunto di *qualcosa che rimanda ad altro*, e di cui si deve restare in superficie perché se andassimo in profondità scopriremmo che *non è lui*. Quale oggetto migliore di un'immagine che una profondità non ce l'ha proprio? [...] L'omosessualità come avanguardia dell'integrazione consumistica ; maestri di recitazione, nell'epoca della recitazione universale³⁶⁶.

Selon Siti, d'ailleurs, le type particulier d'homosexualité représenté par son alter ego fictionnel s'impose comme modèle au sein de la société, car cet homosexuel est habitué, plus que les autres, à projeter l'Infini dans une forme précise et physique : « è quel particolare tipo di omosessuali che fa precipitare l'infinito nell'enfasi della corporeità ; [...] in un'astratta perfezione che ne garantisce l'appartenenza a un altro mondo. Corpo per negare le funzioni del corpo, o le sue derive temporali : *corpus a non corporeando* »³⁶⁷. La condition d'exclusion et la distance séparant au début de la trilogie le protagoniste de la réalité se renversent de façon paradoxale, devenant une condition d'homologie. Tout comme l'univers de Walter tourne autour du désir d'Absolu recherché dans le corps des culturistes, la société de consommation se fonde sur un désir infini à la fois pervers et impossible à satisfaire, ce qui justifie l'identification totale de Walter avec l'Occident à la fin du chapitre :

³⁶⁴ *Troppi paradisi*, p. 132-133.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 134.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 135-136.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 137.

Io sono l'Occidente: sia perché appartengo a quel tipo di omosessuali che hanno fornito il modello dell'Immagine come obiettivo del desiderio, sia perché come individuo singolare e irripetibile tendo a difendermi da ciò che mi ferisce mediante una sua *trasposizione in immagine*. Se mio padre muore, subito divento spettatore di una 'morte del padre'. L'Europa si sta trasformando in un continente di spettatori? Più che l'Occidente, forse sono il Vecchio Occidente, quello che non ha potere. Ma basta che mi trasferisca in Tunisia, e di potere ne ho tanto – sono il turista che colleziona emozioni, pagandole. Forse anche quando non sono in Tunisia, sono l'Occidente perché come l'Occidente ho imparato a essere il turista di me stesso. Se qualcuno mi minaccia, alzo una barriera e non lo lascio arrivare sino a me. Prevengo i conflitti apparendo generoso e tollerante, dimostrando al rivale che conviene a lui diventare come sono io. Sono l'Occidente perché odio le emergenze e ho fatto della comodità il mio dio; perché tendo a riconoscere Dio in ogni cosa tranne che nella religione. Perché mi piace che se premo un bottone gli eventi accadano come per miracolo, ma non ammetterei mai di dover rendere omaggio a un'entità superiore; sono laico e devoto alla mia ragione. Sono l'Occidente perché detesto i bambini e il futuro non mi interessa. Sono l'Occidente perché godo di un tale benessere che posso occuparmi di sciocchezze, e posso chiamare sciocchezze le forze oscure che non controllo. Sono l'Occidente perché il Terrore sono gli altri.³⁶⁸

La centralité du désir dans l'interprétation sociologique de Siti concorde en outre avec la réflexion formulée par Lacan – développée et amplifiée plus tard par la critique néo-lacanienne³⁶⁹ – au sujet des effets du capitalisme sur l'inconscient collectif. Dans une conférence de 1972 à l'université de Milan, Lacan remarquait la superposition du « discours du maître » avec « le discours du capitaliste », entraînant chez l'individu la production d'une véritable et perpétuelle « injonction à la jouissance »³⁷⁰. En d'autres termes, selon Lacan et ses disciples, l'inconscient renferme les pulsions et les désirs extrêmes de chacun tandis que le Surmoi est l'agent critique qui filtre et détermine les interdictions en tant qu'incarnation de la Loi. Or le capitalisme aurait bouleversé cette dynamique dans la société contemporaine. Le Surmoi perd définitivement son rôle inhibiteur et devient lui-même le promoteur principal du désir, transformant l'interdiction en injonction à la jouissance³⁷¹. Ce renversement des perspectives aboutit à une autre condition paradoxale, à savoir un sentiment de culpabilité dû à l'impossibilité de la jouissance ou à son refus :

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 186. Une réflexion analogue est proposée dans le reportage *Il canto del diavolo*, où Siti, outre à identifier le tourisme comme une autre modalité de déplacement de la transcendance sur terre, raconte son séjour aux Émirats-Arabes et la transformation de ces lieux, assujettis aux lois du capitalisme rampant, dans une «parodia accelerata dell'Occidente». *Il canto del diavolo*, p. 89.

³⁶⁹ Massimo Recalcati, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicanalitica*, cit.; Id., *Jacques Lacan*, vol. I et II, cit.; Slavoj Žižek, *Il godimento come fattore politico*, cit.; Id., *Comment lire Lacan?*, Caen, Nous, 2011.

³⁷⁰ Jacques Lacan, *Du discours psychanalytique*, cit., p. 48.

³⁷¹ Lacan interprète d'ailleurs le développement et la prolifération des totalitarismes contemporains comme une sorte de compensation de la crise et de l'effritement de l'*imago* paternel et de son rôle d'autorité symbolique : « L'utopia totalitaria prende cioè corpo proprio nel momento in cui la funzione guida del Padre viene meno, quasi si trattasse di una sorta di compensazione oscena : lo sguardo folle e invasato del leader supplisce l'assenza di sguardo del padre privato della sua autorità simbolica ». Massimo Recalcati, *Lo psicanalista e la città. L'inconscio e il discorso del capitalista*, Rome, Manifestolibri, 2007, p. 49. Cf. également Jacques Lacan, *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu. Essai d'analyse d'une fonction en psychologie*, in *Autres écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, pp. 23-84.

« de nos jours, la jouissance fonctionne effectivement comme un étrange devoir éthique : des individus se sentent coupables de violer des inhibitions morales non pas en s'engageant dans des plaisirs illicites, mais en étant incapables de jouir »³⁷². Dans sa réflexion, Zizek croise l'approche lacanienne au constat de l'évaporation de toute forme de religiosité, ce qui entraîne un déplacement de la dimension divine à l'inconscient. L'inconscient devient ainsi le lieu non pas des désirs refoulés, qui peuvent se réaliser librement, mais le siège des interdictions³⁷³.

La société de consommation, en plaçant au centre de ses mécanismes le désir et la jouissance sans limites et sans interdictions, est donc la réponse la plus puissante au renversement de perspectives dans l'inconscient et à l'évaporation de toute foi remplacée par l'hédonisme.

Toutefois, comme le remarque Massimo Recalcati, l'astuce du consumérisme réside dans l'illusion de satisfaction qui crée en réalité toujours de nouveaux manques chez le consommateur :

la grande astuzia del discorso del capitalista consiste, da un lato, nell'alimentare l'illusione che il consumo dell'oggetto possa realizzare un godimento senza limiti e, dunque, un riempimento del vuoto, e dall'altro, nel rinnovare continuamente questa stessa domanda di consumo attraverso la creazione di sempre nuove mancanze artificiali.³⁷⁴

Cette idée d'injonction à la jouissance, que l'on retrouve chez Siti, permet de mieux comprendre son interprétation de la société contemporaine à l'aune de la subjectivité : tout comme le désir d'Absolu de Walter s'assouvit dans la possession de corps qui perdent leur fonction sacrée une fois possédés, le consommateur tente de combler son vide à travers l'acquisition compulsive d'objets et de marchandises qui perdent également leur fonction d'objet de désir. Dans *Troppi paradisi*, l'auteur, prenant en exemple son histoire, remarque que le corps même est au fur et à mesure considéré comme une marchandise dans la société de consommation. Sous l'influence notamment des médias et de la publicité – comme l'avait déjà souligné Jean Baudrillard dans son ouvrage *La société de consommation*³⁷⁵, dont l'influence est manifeste chez Siti –, le corps a acquis dans la société du spectacle un rôle central. Il est source de sacralisation et de symbolisation, à la fois « capital » et « fétiche »³⁷⁶. Selon Siti toutefois, cette attention maniaque à l'égard du corps

³⁷² Slavoj Zizek, *Comment lire Lacan?*, cit., p. 119.

³⁷³ Cf. entre autres Id., *L'intraitable. Psychanalyse, politique et culture de masse*, Paris, Anthropos, 1993 ; Id., *La subjectivité à venir. Essais critiques*, Paris, Flammarion, 2006 ; Id., *À travers le réel*, Paris, Lignes, 2010 ; Id., *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris, Flammarion, 2002.

³⁷⁴ Massimo Recalcati, *Lo psicanalista e la città*, cit., p. 100.

³⁷⁵ Cf. notamment les chapitre « Le plus bel objet de consommation : le corps », Jean Baudrillard, *La société de consommation* (1970), Paris, Folio, 2014, p. 199-236.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 200.

(poussée à l'extrême chez le culturiste) produit une véritable dissociation au sein de l'individu, qui non seulement considère son physique comme un objet extérieur à lui-même³⁷⁷ mais aussi comme une marchandise et un objet de profit (ce qui expliquerait le choix de certains jeunes d'entamer une carrière télévisée, ou bien pire, de se prostituer) :

Marcello appartiene alla prima generazione di maschi, in Italia, che hanno potuto illudersi di costruirsi una carriera come uomini-oggetto. Non come attori, voglio dire, né come atleti, né come forzuti da circo – e neppure come amanti, mantenuti per la propria bellezza, dolcezza o virilità. Da circa vent'anni (cioè da quando lui ne aveva diciotto) s'è aperto un mercato per il corpo maschile esibito in quanto tale, non funzionale a uno sport o a un talento, né all'amore in senso stretto – il corpo come immagine invitante, come merce che fa pubblicità al piacere, anzi a quella coazione-al-piacere che è necessaria nella nostra società. L'uomo pin-up, insomma. Migliaia di ragazzi incerti sul loro futuro, con poca voglia di impegnarsi e di lavorare, « investono sul fisico » : nella speranza che modellarsi i muscoli in palestra basti ad assicurare notorietà, senza dover fare altro che mostrarsi. Come go-go dancer o cubisti nelle discoteche, come stripper, come figuranti nei video musicali, vestiti da antichi romani sulla costiera romagnola, in jeans e a torso nudo sui cartelloni. Come 'tentatori' in televisione. Un'industria, e un intero indotto, sono fioriti sfruttando l'enfasi muscolare di corpi maschili che durano pochi anni, sostituiti dall'onda dei più giovani, pronti a diventare relitti a loro volta ; appesantiti da delusioni e risentimenti, senza nemmeno la risorsa che è sempre stata delle donne in simili condizioni, un buon matrimonio.³⁷⁸

Siti partage par ailleurs avec Baudrillard l'idée du corps comme « objet de culte narcissique » et comme centre d'un « rituel social » d'échange, son érotisation étant aujourd'hui le principal moyen de réalisation d'un procédé de marchandisation³⁷⁹.

Le corps occupe une place centrale dans l'analyse sociologique de Siti non seulement dans les romans autofictionnels en rapport à la figure du culturiste, mais aussi dans les ouvrages à la troisième personne, notamment *Resistere non serve a niente*. Dès le début du livre, le lecteur perçoit la centralité de cette question, grâce au choix de l'auteur d'insérer dans les premières pages – avant même que ne commence l'histoire – un essai sociologique, publié auparavant dans le journal *Il Foglio* ayant pour titre « Il corpo delle scimmie »³⁸⁰. Dans ce texte, Siti, après une parabole

³⁷⁷ « La prostituzione maschile, a questi livelli, è un caso particolare dell'organizzazione capitalistica del lavoro : col denaro si usufruisce di un prodotto che è frutto del lavoro altrui (in palestra). Questi ragazzi sono alienati dal proprio corpo, che spesso vedono come un involucro estraneo (dicono « lui » quando ne parlano) : esigente, che può mandarti in rovina se si ammala, o può portarti al successo se gira bene ». *Tropi paradisi*, p. 213.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 287-288.

³⁷⁹ Selon Baudrillard, « il faut distinguer clairement l'érotique, comme dimension généralisée de l'échange dans nos sociétés, de la sexualité proprement dite. Il faut distinguer le corps érotique, support des signes échangés du désir, du corps lieu du phantasme et habitacle du désir. Dans le corps/pulsion, le corps/phantasme prédomine la structure individuelle du désir. Dans le corps « érotisé », c'est la fonction sociale d'échange qui prédomine ». Jean Baudrillard, *La société de consommation*, cit., p. 208.

³⁸⁰ Walter Siti, « Il corpo delle scimmie », *Il Foglio*, 27 maggio 2011, (<https://www.ilfoglio.it/articoli/2011/05/27/news/il-corpo-delle-scimmie-65328/>), consulté le 2 avril 2019. Dans le roman, le titre de l'essai se modifie en « La prostituzione percepita ».

éthologique sur le comportement des singes formés à l'utilisation de l'argent comme moyen d'échange, se concentre sur la description de la figure de l'escort de luxe et sur le rapport, dans la société contemporaine, entre sexe, désir, corps et argent. Siti constate tout d'abord la correspondance entre le sexe et l'argent, considérés comme deux moyens d'échange à part entière et comme expression d'omnipuissance :

Con la pansessualizzazione degli ultimi trent'anni, anche il sesso è diventato un mediatore universale esattamente come il denaro ; etrambi si impregnano di un riflesso d'assoluto – il denaro per l'infinità di cose in cui riesce a trasformarsi ; [...] il sesso perché, sganciato dall'amore, ne ha conservato tuttavia un profumo di infinito. Molti imprenditori, lo sappiamo, pagano i politici direttamente in russe, o lituane ; più che una merce, il corpo diventa moneta – e se diventa esso stesso, come il denaro, l'equivalente generale di molti specifici beni, allora non deve avere caratteristiche troppo individuanti ; di qui l'omologazione estetica, ottenuta con la chirurgia o con mezzi più soft come l'abbigliamento e il trucco. Se il corpo diventa moneta, che cosa compra esattamente il cliente quando cerca la compagnia di una escort ? Con tot euro, o dollari, compra un altro tipo di moneta che può eventualmente scambiare per ottenere più ambiziosi e immateriali favori. La prostituzione, in questo caso, somiglia a un commercio di valuta.³⁸¹

Autre constat fondamental : plus que son corps et des prestations sexuelles, l'escort vend l'image de son corps, rendant ainsi très floue la définition même de prostitution (« la ragazzina che si fotografa seminuda e vende i propri scatti col telefonino ai compagni di scuola, lo capisce o no che sta prostituendosi ? »³⁸²) et dissociant cette dernière de toute notion d'infamie. L'escort, en louant temporairement son corps pour gagner de l'argent, atteint une sorte de liberté paradoxale :

La vera merce che l'escort acquista coi soldi del proprio compenso è in questo caso l'indifferenza; merce preziosa in certi ambienti, utilissima a sopravvivere. Il denaro è un necessario passaggio intermedio per una transizione psicologica più essenziale ed eticamente neutra : 'io ti faccio sentire padrone, tu mi fai sentire libera'.³⁸³

Siti constate d'ailleurs un changement de perception : alors que le corps était auparavant le point de raccord entre dimension biologique et dimension psychique et que le sexe était chargé d'une valeur cognitive, nous sommes aujourd'hui face à l'étalage de la nudité, notamment à travers l'action des médias. Il ne s'agit donc pas d'une véritable revendication de liberté, comme cela pouvait être le cas pour les féministes, mais plutôt de l'affirmation de la loi impitoyable de l'économie du marché :

³⁸¹ *Resistere non serve a niente*, p. 13.

³⁸² *Ibid.*, p. 14

³⁸³ *Ibid.*, p. 16.

Le escort gestiscono il loro capitale con la stessa flessibilità con cui la finanza gestisce gli azzardi e le insicurezze, e non si percepiscono come prostitute esattamente come i maghi della finanza non si percepiscono come truffatori pur evitando i controlli e mettendo in circolazione prodotti di contenuto non limpido. Non è un caso se alcune (e alcuni) escort, parlando del proprio corpo, dicono ‘lui’ : quel che è cambiato, dall’epoca del femminismo storico, è che il corpo non è più un bene nascosto da difendere contro repressioni ed espropri patriarcali ma un prodotto ad alto valore estetico da scambiare prima che deperisca, e di cui è incerta la relazione con l’io.³⁸⁴

À partir de cet essai, la question complexe du rapport entre sexe, corps et argent se développe tout au long du roman. Elle se traduit également au niveau diégétique grâce au personnage de Gabry, jeune escort dont le protagoniste Tommaso tombe amoureux. Version féminine de Marcello, elle considère – comme ce dernier – son corps à l’instar d’un objet et une source de gains ; elle le loue au plus offrant sans jamais s’engager dans une relation sentimentale.

Ce lent procédé de désacralisation du corps donne lieu, à partir de ce roman, à l’adoption d’un regard négatif sur la société contemporaine et sur les dynamiques économiques qui l’influencent. Cette perspective est également mise en avant après le constat de l’expiration de l’analyse proposée dans *Troppe paradisi*, conséquence de la crise économique mondiale de 2008 (qui gâche les rêves d’omnipotence et empêche le triomphe du désir incarné par la société de consommation), mais aussi de la fin de la relation du protagoniste avec Marcello. Puisque l’équation « je = Occident » n’est plus valable – ce qui pourrait aussi expliquer l’adoption d’une écriture à la troisième personne à partir de ce roman, *Exit strategy* faisant figure d’exception –, Siti s’oriente vers une interprétation nihiliste de la réalité, théorisant non seulement la fin de l’époque du désir, mais aussi la fin d’un certain modèle d’Occident. À partir notamment de *Resistere non serve a niente*, cette vision critique se traduit par le constat – après la révélation des liens de collaboration entre organisations mafieuses et haute finance dans la gestion de l’argent – de l’impossibilité de la démocratie aujourd’hui :

la matematica abolisce la democrazia perché la democrazia è contro natura. La democrazia svilisce tutto perché tutto appiattisce al livello della maggioranza; il tiranno si accontenta del corpo, la democrazia pretende anche l’anima; il tiranno ti opprime, la democrazia ti fa sentire sbagliato, traccia un cerchio invalicabile intorno al pensiero. A comandare è la piazza, a salsicciaio salsicciaio e mezzo. L’individuo non è più il « soggetto qualificato » di cui parlava l’empirismo inglese ; proprio il delirio informativo (cui nessuno ha il coraggio di sottrarsi) rende chimerica per i privati qualunque decisione consapevole sul bene comune. Se finisce l’individuo moderno, nemmeno il suo corollario cioè la democrazia ha più senso – malgrado la si continui stancamente a praticare durante le feste comandate, intorno al feticcio dell’urna elettorale. La democrazia è il dio morto della modernità che sopravvive come idolo di cartapesta ; la balbuzie dei politologi tradisce l’imbarazzo per un rito funebre che non si può celebrare – per questo si aggrappano agli ultimi fuochi di democrazia insurrezionale, nelle zone del sottosviluppo o nel cuore delle nostre metropoli ; ma la democrazia non può essere (non più) un

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 17.

poema di massa.³⁸⁵

Selon Siti, le nouveau modèle oligarchique, une fois dissipée l'illusion consumériste, s'imposera définitivement, dictant sa loi et creusant l'écart entre les riches et les pauvres, « les détenteurs du savoir » et les « gens mécaniques »³⁸⁶.

Dans *Bruciare tutto*, la dimension nihiliste se traduit par un renversement des perspectives interprétatives. À travers les mots et les pensées du prêtre don Leo, Siti analyse la crise contemporaine en comparant le modèle occidental à son ennemi, à savoir le fondamentalisme islamique, dévoilant la complémentarité entre ces deux perceptions de la réalité :

Al desiderio di offrire la propria vita in olocausto non sappiamo replicare che col Bataclan? L'Isis è il perfetto complementare dell'Occidente: a chi ha cancellato la morte rispondono coi kamikaze, alla fine delle ideologie con una fede monolitica, a chi non osa più nominare la rivoluzione con una prospettiva radicalmente rivoluzionaria; a una civiltà con le chiese vuote oppongono la centralità della religione, all'estetizzazione del reale reagiscono con la più brutale iconoclastia; rovesciano il masochismo con cui ci offriamo alla tecnologia nell'uso sapientemente sadico della tecnologia stessa; sfidano il nostro pubblico chiacchiericcio (o "talk") con sermoni di antica retorica, arringhe profetiche, proclami senza ironia. A noi le metropoli illuminate come gioielli, a loro il deserto crivellato di compounds semidistrutti o kasbe fatiscanti da cui sfollare come topi.³⁸⁷

Cette perspective provocatrice se développe tout au long du roman et aboutit à la dernière homélie prononcée par Leo. À l'interprétation du fondamentalisme islamique comme affirmation d'un autre modèle de vie possible, opposé au modèle occidental, se rajoute une critique ouverte du triomphe de l'économie financière et de la technologie, jugées comme la cause principale de notre lente consommation spirituelle :

Ho letto troppi libri per fare il prete, direte voi, ma i libri qualche volta ci aiutano: una forbice terribile tiene in ostaggio i nostri cuori e le nostre menti, una doppia forma di morte spirituale: 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... scusate, lo vedo che scuotete la testa e che alcuni si stanno allontanando, ma mi dovrete sopportare ancora per poco... dall'altra parte, dicevo, 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 i 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 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... a occuparsi degli onesti ci saranno i robot, gli psichiatri digitali... se ascoltiamo i nuovi economisti-filosofi sembra che la scelta possa essere solo tra la nostalgia del si-stava-meglio-prima o l'utopia che vuole accelerare le trasformazioni per il gusto dell'ignoto:

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 279-280.

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ *Bruciare tutto*, p. 292.

ma in tutto questo lo Spirito dov'è? [...] Vi siete illusi per settant'anni che potesse esistere un mondo senza conflitto, e ora i vostri figli stessi corrono dove si muore e si sgozza; hanno bisogno di sentirsi alla gola quella lama che voi avete sepolto e lasciato arrugginire; quel che era un risultato di civiltà sta diventando una gabbia con le pareti di gomma, e da quel carcere non può levarsi nessun progetto di rivolta... e non esiste Dio senza rivolta: l'umanità sopravvive, cioè vive sopra se stessa, soltanto se mette nel conto il pericolo della propria estinzione...».³⁸⁸

La réflexion socio-anthropologique de Siti sur l'évolution accélérée des coutumes et l'altération des rapports entre désir et argent dans la collectivité est aussi au centre du livret *Pagare o non pagare*, publié chez Nottetempo en 2018. Dans ce court essai, Siti actualise certaines thématiques développées ou esquissées dans ses romans. Après avoir rappelé la valeur de l'argent pour sa génération, pour laquelle le fait même de gagner sa vie était une affirmation sociale, l'auteur remarque une évolution dans la perception et la considération de l'argent à l'époque contemporaine : s'il y a dix ans, le geste d'acheter était une garantie symbolique de l'accomplissement du désir selon la dynamique du consumérisme, l'argent ne garantit rien aujourd'hui ; au contraire, il se produit ce que Siti appelle « une évaporation du capital »³⁸⁹. À travers cette expression, il définit le lent procédé de déplacement de la richesse dans les mains de la haute finance, qui, via de simples clics et l'application de lois mathématiques, détermine l'évolution de l'économie occidentale et le sort de millions de personnes. En continuité avec les analyses proposées dans *Resistere non serve a niente* et *Bruciare tutto*, Siti constate l'affirmation d'un nouveau modèle social, qu'il appelle – empruntant l'expression de l'économiste Luca Ricolfi – « società signorile di massa »³⁹⁰ d'une part pour dire la polarisation de la société, divisée désormais entre les gens aisés (toujours plus riches et moins nombreux) et les personnes luttant pour arriver à la fin du mois, et d'autre part pour souligner la volonté des jeunes d'occuper des postes correspondant à leur formation au lieu de réaliser des tâches plus ingrates, acceptées par les immigrés. La nouvelle génération est au centre de la réflexion de Siti. Les jeunes d'aujourd'hui, qui ont grandi dans la société du bien-être, sont en effet les plus touchés par la lente extinction des ressources :

Soprattutto i giovani devono fare i conti con un infinito che gli è rimasto in gola: sono cresciuti in una collettiva mentalità dell'abbondanza (la « società signorile di massa ») e ora, che i soldi mancano, devono trovare un'uscita di sicurezza – se gli va bene, trattano i padri da ingenui sfruttati (« posso ottenere il doppio dei soldi con metà degli sbattimenti », si vantava l'altro giorno in tivù un diciannovenne che posta video su Internet) e

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 332-333.

³⁸⁹ L'expression est utilisée dans le soutitre du livre.

³⁹⁰ Walter Siti, *Pagare o non pagare. L'evaporazione del denaro*, Milan, Nottetempo, 2018, p. 58.

quindi non li riconoscono come Padri; se gli va male, non reggono all'abisso (un trentenne, « ragazzo » per le attuali convenzioni mediatiche, si è suicidato e ha lasciato una lettera a cui i giornali hanno dato grande risalto, in cui scriveva: « Non me ne facevo niente del minimo, io volevo il massimo, ma il massimo non è a mia disposizione »). Che fare, se si continua a desiderare il massimo quando a disposizione non c'è che il minimo? Si proiettano immagini, si trovano surrogati; ci si butta sul Texas hold'em e sui video-giochi, ci si inventano vite fittizie su Facebook, si partecipa alle selezioni di un reality o di un talent show; si comprano scarpe o giacche tarocche che però sembrano quelle firmate, ci si specializza come « odiatori » sui blog, si guardano i programmi di Cracco e Bastianich e poi ci si arrangia con quel che c'è in frigo, si nega e ci si traveste. Oppure, ultima e maggiore risorsa, si sciala in comunicazione e in tutto quello che *non costa niente*.³⁹¹

L'économie du gratuit se présente selon Siti comme une réponse de la jeunesse à la précarité et au manque de gains, conséquences directes de la crise économique mais aussi du remplacement lent et progressif de l'humain par la technologie. En effet, nous pouvons aujourd'hui bénéficier gratuitement de services et prestations qui étaient payants il y a quelques années – ce qui n'empêche d'ailleurs pas les grandes multinationales d'exercer un contrôle même sur ce nouveau modèle économique³⁹². Après avoir esquissé les principales tendances de cette mutation, Siti conclut son essai en présentant la nouvelle configuration oligarchique de la société occidentale :

In alto i sopra-uomini disincarnati, favoriti da una distribuzione dei beni del tipo « chi vince piglia tutto »: sono i CEO delle grandi multinazionali dalle buonuscite favolose, i finanziari esperti di high frequency trading o di titoli di Stato, i capi della criminalità organizzata, i best performer della società dello spettacolo che guadagnano in proporzione al numero di persone su cui agiscono (popstar della musica, calciatori, conduttori televisivi), semplici ereditieri – viaggiano in executive o su aerei privati, osservano dall'alto città formicolanti ma ne frequentano solo i quadrilateri più centrali ed esclusivi; [...] in basso i sotto-uomini, carne da lavoro e da mediatica indignazione: sono migranti clandestini o regolari ma poco integrati che recuperano usanze tribali, famiglie monoreddito col capofamiglia in cassa integrazione, umile manovalanza malavitosa, licenziati e licenziate che lottano per non essere morosi con l'affitto, cinquantenni precari da sempre, ex artisti di ambito locale che hanno perduto le sovvenzioni statali, vecchi soli con la pensione minima, braccianti sfruttati dal caporalato – vivono in luoghi da cui la bellezza è assente, viaggiano poco e su carri bestiame, non nutrono nessuna speranza che i figli staranno meglio di loro; la loro vita è totalmente esposta e la loro immagine trattata come un derivato finanziario, ogni alba offre una nuova ragione per odiare e per illudersi; lottano tra poveri nel fango, si fissano su microgerarchie assurde, familiarizzano con la violenza e si induriscono per paura, a trent'anni ne dimostrano già quarantacinque.

In mezzo, i giovani di una sempre più evanescente classe media, coccolati e spersi, incapaci di non cedere alle tentazioni di un'abbondanza fittizia; [...] non si fidano (giustamente) delle università di massa che frequentano, accumulano « crediti » e master; disprezzano i media tradizionali che fanno di ogni minuzia un effimero clamore

³⁹¹ *Pagare o non pagare*, cit., p. 62-63.

³⁹² « La principale ragione per cui la strategia del gratis conviene alle multinazionali è che *noi lavoriamo gratis per loro*: senza quasi accorgercene, attratti dal mito della visibilità o semplicemente dalla comodità di usare ciò che loro ci forniscono. Ogni volta che andiamo su Facebook, a curiosare o a postare le nostre opinioni-emozioni, forniamo all'azienda dati preziosi sulle nostre caratteristiche – così in Facebook è depositato il profilo che noi abbiamo voluto, più un profilo segreto di cui non siamo del tutto consapevoli, formato dalla somma dei nostri interventi: di questo secondo inconsapevole profilo sono ghiotte le banche dati a cui Facebook lo può vendere perché venga rivenduto ad altre aziende che lo useranno per le loro pubblicità mirate. Ogni volta che infastiditi clicchiamo “ok” sul rettangolino che ci avvisa (“questo sito utilizza cookies, anche di terzi... proseguendo la lettura implicitamente si accetta...”), perché abbiamo fretta di proseguire la navigazione, involontariamente facciamo partire un'asta ultraveloce tra aziende concorrenti, che in frazioni di secondo si contendono la nostra identità, decidendo quanto può valere il diritto di far apparire un loro messaggio pubblicitario sulla pagina web che stiamo consultando ». *Ibid.*, p. 104-106.

soffiando sul fuoco dello scandalismo da quattro soldi, preferiscono lo streaming alla tivù generalista, però poi finiscono per spettacolarizzare se stessi sui social; si rassegnano a lavorare gratis e a spigolare tra tutte le offerte della « gratis economy », come veri e propri mendicanti digitali; temono di scottarsi i piedi nell'inferno che sta sotto di loro ma non hanno né scale né ali per aspirare al mondo di sopra.³⁹³

Dans son analyse critique, Siti propose un portrait au vitriol de la condition contemporaine. Le pessimisme qui régit sa vision du monde n'est ni excessif ni provocateur, mais il est la simple traduction de l'esprit de la contemporanéité. Dans cette perspective, la toute dernière phrase de l'essai, où il confie aux jeunes la mission de découvrir une issue de secours car « il tramonto e il declino non sono risorse a loro disposizione »³⁹⁴, résonne dans toute son ironie et son amertume, expression d'une distance et d'un détachement résultant de son appartenance à la génération des Pères.

b) Le réalisme des médias

Une autre question centrale dans la réflexion socio-anthropologique de Siti est celle du rôle des médias dans le processus de consommation, développée dans *Troppe paradisi*. La question de l'image est cruciale pour l'auteur afin d'expliquer sa théorie sur la fonction substitutive de la marchandise dans une société sans plus la foi en Dieu mais continuant à avoir besoin du sacré. Si l'objectif de la société de consommation est l'expression d'une forme de toute puissance à travers l'achat – qui en réalité crée un vide de plus en plus vaste, comme nous avons pu le constater – la seule manière de la garantir consiste à posséder non pas la réalité mais l'image de la réalité :

Più il tempo passava, più ci si rendeva conto che alcune cose non erano comprabili: le persone, gli oggetti troppo distanti da noi, i sogni, i rapporti umani. La falla rischiava di far abortire il progetto, o almeno di ritardarne l'avanzata trionfale; un modello di soluzione è stato fornito proprio dall'arte e dalla letteratura. Fin da quando Dio c'era ancora, e la realtà era puzzolente, bruta, refrattaria, l'arte garantiva una via di mezzo, un mondo alternativo informato a una *ratio* superiore. [...] In quell'universo parallelo che assomigliava alla realtà (questo spiega l'altra anomalia occidentale, di un'arte realistica), ma che si poteva comprare, niente era più sottratto all'onnipotenza dell'uomo. [...] *L'immagine*, ecco la parola magica. Se si accettava che la realtà fosse sostituita dall'*immagine della realtà*, il paradiso in terra tornava ad essere possibile.³⁹⁵

³⁹³ *Ibid.*, p. 131-133.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 134.

³⁹⁵ *Troppe paradisi*, p. 133-134.

Puisque l'image est au cœur de la machine de production, la télévision et les médias deviennent des instruments du pouvoir et de diffusion. Siti appelle la télévision « l'organo respiratorio di questa fase del consumismo »³⁹⁶, car elle diffuse sans cesse des images du monde qui entrent en conflit avec la réalité même, en contribuant à la création de ce que Siti appelle « post-réalité », à savoir un univers intermédiaire, ni vrai, ni faux, où le principe de représentation a remplacé la chose en soi, en réduisant la vie à ce que Baudrillard appelle un « simulacre »³⁹⁷. Les mécanismes de l'univers télévisé sont au centre de l'analyse de *Troppe paradisi*, roman où Siti propose une double lecture de la télévision : d'une part, il présente les effets qu'elle produit sur le public (notamment son influence sur la perception de la réalité) ; de l'autre, il la décrit de l'intérieur, dévoilant ses structures et ses enjeux, par l'escamotage de Sergio, le copain de Walter qui travaille dans l'univers télévisé. Dès le premier chapitre du roman, l'auteur insère des passages à l'allure d'essai pour décrire les différentes fonctions de la télé vis-à-vis des spectateurs : il la dépeint comme un outil paradoxal qui donne accès à des images de guerre ou d'autres tragédies mais qui en même temps rassure le spectateur car ce dernier ne vit pas lui-même ces violences. La télévision développe les sens humains, faisant voir et écouter ce qui relève de l'impossible ; elle érotise la réalité, contribuant à la création de stéréotypes de beauté. Siti met en lumière la pluralité des significations symboliques de la télévision à travers l'opposition entre Walter et ses parents âgés : ces derniers regardent la télévision pour combler le vide de leur quotidien et rester attachés à la vie ; Walter, lui, utilise la télévision pour atteindre une hyper-réalité³⁹⁸ qui nie la réalité elle-même à travers la superposition chaotique des images : « la televisione incarna la mia religione profonda : un rancore vecchio quanto me mi spinge ad apprezzare tutto quello che distrugge la vita, o la

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 138. La lecture détaillée des mécanismes télévisés proposée dans le troisième volet de la trilogie offre un portrait lucide du rôle central de la télévision dans la société de consommation. Il convient toutefois de remarquer qu'elle ne joue plus un rôle clé dans l'imaginaire contemporain, ayant été substituée par le virtuel et l'univers du Web au cours des dernières années.

³⁹⁷ Cf. la réflexion menée à ce propos par Jean Baudrillard dans *Simulacres et simulations* où il théorise la réduction de la réalité dans une image sans référent à partir du concept de simulacre. Notre société, par un procédé de simulation, à savoir l'action de « feindre d'avoir ce qu'on n'a pas », construirait à l'aide des médias, des copies vides et falsifiées d'une réalité dont on a perdu le contact.

³⁹⁸ Le concept d'hyper-réalité a été introduit en sociologie par Jean Baudrillard pour définir la nouvelle condition de vie contemporaine, où les frontières entre vrai et faux se sont mélangées et superposées. Au centre de cette pensée réside l'idée d'une impossibilité pour l'être humain de saisir la réalité, à qui fait suite la tentative de reproduction vide et fictive d'un univers dont nous n'avons plus le droit d'y accéder : « la seule stratégie contre cette défection c'est de réinjecter partout du réel et du référentiel, c'est de nous persuader de la réalité ». Jean Baudrillard, *Les Stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983, p.161. Cf. aussi Slavoj Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale*, Roma, Meltemi, 2002 ; David Shields, *Reality Hunger: A Manifesto*, New York, Knopf, 2010.

sputtana, dimostrando che è identica ai suoi surrogati »³⁹⁹. Cette contradiction apparente entre la perception de la télévision comme instrument de négation du réel et son action de reproduction du monde en images est expliquée par le narrateur lorsqu'il commence à fréquenter le milieu télévisuel. Siti définit la télévision comme un miroir déformant qui apprivoise la réalité, parfois trop violente, en la conformant aux exigences du spectateur-consommateur :

Quella che di solito, sbagliando, chiamiamo « irrealtà televisiva » è invece *realtà depotenziata*. La realtà mostrata in tivù deve essere accettabile (e produrre denaro) ; dunque è bene tenerla sotto controllo, aggiustarla *prima* che la telecamera la riprenda. La realtà televisiva è strutturata come una fiction ... ma senza avere le libertà della fiction, che è soprattutto quella di rappresentare l'estremo. ... La realtà televisiva nasce all'incrocio di due diverse potature : 1) quella economica, per cui si rappresenta solo ciò che non disorienta i consumatori, cioè le masse ; 2) quella psicologica, per cui l'impaginazione è a cura di individui che hanno delegato a quel lavoro la propria rassicurazione personale.⁴⁰⁰

Ce procédé de mise en fiction du réel se manifeste notamment à travers deux types de programmes : le *reality-show* et le *talk-show*. L'analyse du *reality-show* se développe vers la moitié du roman, lorsque Siti s'entiche de Pietro Taricone, l'un des participants à *Grande Fratello*, émission de télé-réalité très connue en Italie où une dizaine de jeunes sont enfermés pendant des mois dans une grande maison, constamment observés et filmés par les caméras dans leur quotidien. Le voyeurisme est en effet le cœur de l'émission et donne au spectateur une sensation de puissance et de possession : « Così ti sembra di possedere intera la loro vita, anzi, di possedere intera *la vita* ». Siti remarque toutefois la mise en scène de cette apparente quotidienneté, car les participants ne sont pas des citoyens choisis au hasard. Ils doivent répondre à des critères particuliers (ils sont sélectionnés souvent pour leur extravagance, il s'agit de personnes cultivées, etc.) et ne peuvent pas reproduire fidèlement tous les aspects de la vie (par exemple, il leur est interdit de lire ou d'écouter de la musique, activités ennuyantes pour les spectateurs). Le produit du *reality-show* est selon Siti une reproduction falsifiée de la vie, castrée et modifiée selon le montage des séquences qui conviennent le mieux aux producteurs :

Insomma la tivù ti dà l'illusione di catturare la realtà (di 'superare l'arte') proprio nel momento in cui l'ha castrata. Detto in altri termini : prima ci toglie la realtà (che non si vive perché è più comodo guardarla sul teleschermo), poi ce la regala ma riaggiustata come è utile che sia. Il tutto con un sottinteso ontologico: se si può rappresentare *tutta* la vita, allora la vita *non è altro che ciò che si rappresenta* (e un corollario: quel che non è rappresentabile in diretta tivù è semplicemente inesistente, o mostruoso).⁴⁰¹

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 127.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 166-167.

Cette idée de destructuration et de négation de la réalité à travers une mise en scène paradoxale de celle-ci renvoie à la réflexion des sociologues français⁴⁰². Siti semble en particulier reprendre les réflexions de Baudrillard sur la simulation et sur la transformation, opérée par les médias, de la réalité en un métalangage qui ne fait que répondre à des lois internes au système de production et dont le but serait l'homogénéisation et la codification des expériences :

La vérité des médias de masse est donc celle-ci : ils ont pour fonction de neutraliser le caractère vécu, unique, événementiel du monde, pour substituer un univers multiple des médias homogènes les uns aux autres en tant que tels, se signifiant l'un l'autre et renvoyant les uns aux autres. [...] Ce que véhicule le médium TV, c'est, à travers son organisation technique, l'idée (l'idéologie) d'un monde visualisable à merci, découpable à merci et lisible en images. Elle véhicule l'idéologie de la toute-puissance d'un système de lecture sur un monde devenu système de signes. Les images de la TV se veulent métalangage d'un monde absent. [...] Et il ne sera plus question alors de la vérité du monde, ou de son histoire, mais seulement de la cohérence interne du système de lecture.⁴⁰³

Le deuxième type de programmes qu'analyse Siti afin de démontrer l'opération perverse au cœur de la télévision est le *talk-show*. Au niveau diégétique, c'est le personnage de Sergio qui permet d'aborder cette question car il commence à participer à la production d'un *talk-show*, mais aussi, à la fin du roman, Walter lui-même, qui commence à travailler pour la télévision afin de gagner plus d'argent et s'offrir les prestations de Marcello. D'ailleurs, les nombreuses réflexions qui ponctuent le roman à propos de ce type d'émissions reprennent à la lettre des observations que l'auteur avait exprimées dans un article publié en 2005 dans la revue *Contemporanea*, intitulé « “Il recitar vivendo” del talk-show televisivo »⁴⁰⁴. Le processus de falsification de ce type d'émission concerne tout d'abord les sentiments racontés, produisant ce que Siti appelle « pantografatura dei sentimenti »⁴⁰⁵. L'objectif du *talk-show* est en effet la mise en scène d'histoires de vie communes retouchées et jouées par des acteurs choisis parmi les gens de la rue. Ce choix est justifié par la volonté de contrôler les émotions, qui ne doivent pas être trop violentes et doivent se conformer à la volonté du public :

⁴⁰² Cf. notamment Guy Debord, *La société du spectacle*, cit. ; Jean Baudrillard, *La société de consommation* (1970), cit. ; Id. *L'Effet Beaubourg*, cit. ; Id., *De la séduction*, cit. ; Id., *Simulacres et simulation*, cit. ; Id., *La transparence du mal*, Paris, Galilée, 1990.

⁴⁰³ Jean Baudrillard, *La société de consommation*, cit., p. 189-190.

⁴⁰⁴ Walter Siti, « “Il recitar vivendo” del talk-show televisivo », in *Contemporanea*, n° 3, Pise, Serra Editore, 2005, p. 73-84. Siti a d'ailleurs vraiment collaboré avec la Rai en tant qu'auteur télévisé pour un talk show (« Al posto tuo »).

⁴⁰⁵ *Troppi paradisi*, p. 179.

Tutto deve accadere nello spazio della puntata, hanno verificato che quando qualcuno racconta o ricorda la curva d'ascolto scende parecchio; per cui il tradimento di tre anni fa deve essere riattualizzato, smascherato direttamente in trasmissione, l'odio tra due sorelle deve esplodere nel breve intervallo della pubblicità. I caratteri diventano stereotipi, inevitabilmente. Per di più, siccome dalle due alle tre del pomeriggio le casalinghe sono occupate nelle faccende, e presumibilmente la loro attenzione è discontinua, le sfumature devono essere per forza abolite, la continuità narrativa scoraggiata a favore delle 'scene madre'. Il risultato è che i sentimenti esplodono d'improvviso, ingranditi come i disegni ricalcati col pantografo. [...] Se al posto del fidanzato vero ce ne mettono uno tarocco, è dimostrato, la trasmissione riesce meglio: i legami veri, nel regno delle emozioni pantografate, sono un impaccio – gli individui, nel momento in cui esprimono queste emozioni televisive, risultano intercambiabili. L'emozione è un comune prodotto commerciale, uno status symbol da spalmare come un make-up, e le storie ne sono gli spot pubblicitari.⁴⁰⁶

Les acteurs doivent exposer à la fois leur normalité, afin que le public puisse s'identifier avec eux, et leur exceptionnalité, en devenant les protagonistes d'une histoire choquante et hors-norme. En jouant l'anorexique, l'alcoolisé ou le gigolo, ils se transforment en monstres pour maximiser l'audience : « Il sogno degli autori sarebbe una 'persona comune' che si rivela un 'mostro' in diretta, proprio lì sotto le telecamere, con una sorta di *coming out* esistenziale ; ma sono casi rarissimi, miracoli, che portano con sé, sempre e comunque, il sospetto del taroccamento »⁴⁰⁷. L'expérience de la rédaction de *talk-show* permet d'ailleurs à Siti de tisser un parallélisme entre la littérature et ces émissions. En effet, le mélange entre fiction et réalité caractérisant le *talk-show* et le *reality-show* est aussi le procédé central de l'art réaliste. Mais si le réalisme, en fondant sa poétique sur le paradoxe d'une fiction qui vise à être réelle, produit l'illusion d'un univers naturel contrôlé et cohérent capable d'intégrer également les significations les plus transgressives, les *talk-shows* et les *reality-shows* génèrent au contraire un « court-circuit » négatif entre art narratif et vie : « nelle storie che racconto non c'è più *differenza di potenziale* : sono soltanto vita. Vita castrata. L'ambivalenza, che è uno dei punti di forza dell'arte, se viene fatta indossare a una 'persona vera' diventa spregevole ambiguità morale »⁴⁰⁸. L'émission télévisée possède les composantes de la littérature (personnages, intrigue, émotions), mais produit un effet opposé et contribue au développement d'une zone intermédiaire où les frontières entre vrai et le faux s'estompent. Cette ressemblance au détriment de l'art aurait comme effet la neutralisation de la puissance symbolique de la littérature, qui, selon la lecture sociologique de Siti, serait destinée à succomber au pouvoir médiatique⁴⁰⁹ :

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 179-180.

⁴⁰⁷ Walter Siti, « "Il recitar vivendo" del talk-show televisivo », cit., p. 76.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 354.

⁴⁰⁹ Il convient également de lire à ce propos une contribution plus récente de l'auteur, publiée dans la revue *L'era del ferro*. Analysant les structures et les différentes manifestations du *talk-show* politique, il définit ce dernier comme une expression voyante, bien que paradoxale, d'art engagée : « l'Italia è un grande Paese, un Paese in rovina dove si

È come se ci fossero tutti gli ingredienti di una miscela esplosiva, ma manca l'innesco e l'ordigno (artistico) non esplose. Invece che contrapporsi alla realtà, il pallido prodotto è fagocitato in un'euforia intermedia, dove niente è veramente reale perché niente è veramente fittizio. Anziché 'sfruttare' la letteratura, il talk e il reality sembrano inventati dal nuovo potere per neutralizzarla, per dichiararla antiquata, noiosa e forse terroristica. E il nostro sublime presidente del Consiglio, Silvio Berlusconi, non è colui che ha rubato il mestiere a tutti gli scrittori italiani, ma colui che ha dato il maggior contributo per sostituire alla letteratura un'insulsa parodia. Solo perché *costava meno*.⁴¹⁰

Toutefois, même si au niveau du contenu le message de Siti semble pencher vers une perspective pessimiste concernant le rôle et l'impuissance de l'art à l'époque contemporaine, le choix d'insérer dans un roman réaliste un essai déjà paru nous mène dans une autre direction. L'hybridation entre différents genres et écritures, comme nous allons le voir en détail dans la troisième partie de ce travail, témoigne en réalité d'une volonté de résister à cette colonisation médiatique et d'affirmer l'hégémonie du roman qui, bien qu'il soit construit – comme les émissions télévisées – à partir d'un mélange entre réalité et fiction⁴¹¹ et avec des mécanismes similaires (coupures, rapidité, alternance des registres), produit un effet opposé en stimulant l'appréhension critique du lecteur. Comme l'affirme Raffaele Donnarumma, « l'intento di Siti romanziera è impedire ciò che il Siti saggista teme : cioè che il talk-show “neutralizzi” la letteratura, dichiarando “l'impossibilità della letteratura stessa” »⁴¹².

c) « Il Divino Mutante »

Une présence transversale dans la production romanesque de Siti est celle de Silvio Berlusconi, qui devient l'incarnation de la toute-puissance dans l'univers de la consommation. Si

possono comprare molte cose, dove vivono molti disperati ma dove è giusto e possibile pensare positivo ed essere felici; un Paese democratico dove si può discutere di tutto ma niente può essere risolto, un Paese che nessuno è degno di guidare ma dove contano i valori, soprattutto salvare le donne incinte e i bambini. Paradossalmente, l'insieme dei talk politici è un esempio gigantesco (e inavvertito) di arte che influisce sulla realtà: cioè di arte *impegnata* ». Walter Siti, « Il talk politico come arte engagée », in *L'età del ferro*, Rome, Castelvecchi editore, 11/2018, publié par *Le parole e le cose*, *Le parole e le cose* - <http://www.leparoleelecose.it/?p=34214>.

⁴¹⁰ Toute cette réflexion sur les similitudes entre *talk-shows* et réalisme littéraire est une reprise verbatim de l'article « “Il recitar vivendo” del talk-show televisivo », publié auparavant. Cf. Walter Siti, « “Il recitar vivendo” del talk-show televisivo », cit., p. 77-78.

⁴¹¹ Le genre même de l'autofiction, auquel le roman de Siti appartient, incarne cette duplicité.

⁴¹² Raffaele Donnarumma, « Schermi. Narrativa italiana di oggi e televisione », in Luca Somigli (éd), *Negli archivi e per le strade : il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio Novecento*, Rome, Aracne Editrice, 2013, p. 72.

de nombreux écrivains⁴¹³ ont déjà fait le choix de parler de l'ancien Premier ministre italien, Siti lui accorde une place centrale dans son écriture, en représentant au début un modèle à imiter et ensuite le symbole de la fin d'une époque.

Ce n'est pas un hasard si la première apparition de Berlusconi a lieu dans *Tropi paradisi* : c'est dans ce roman que Siti scelle la correspondance entre les obsessions du protagoniste Walter et celles de l'Occident. La présence de Berlusconi est évoquée en rapport avec le milieu de la télé et le processus de brouillage des frontières entre réel et irréel opéré par les médias. Propriétaire d'un réseau télévisé privé (Mediaset) devenu le principal concurrent du réseau public (Rai), Berlusconi avait compris la puissance du médium comme outil de propagande⁴¹⁴. Il exploite le mécanisme pervers au cœur de la société de consommation en virtualisant son corps et en le surexposant au regard du spectateur pour atteindre ses propres fins (politiques et personnelles). Berlusconi est donc évoqué dans la réflexion sociologique de Siti comme le symbole de la médiatisation du corps et du culte de l'image :

Noi italiani godiamo di un privilegio di cui stentiamo a renderci conto: uno dei nostri leader è al centro del più grande esperimento della storia mondiale ; la smetta la sinistra di protestare sciocamente, gridando al peronismo e al regime – cerchi invece di aiutarlo, il nostro infantile Mutante, maestro di surrealismo di massa, il nostro Guitto Presidente, a non commettere gli errori a cui lo induce la sua debolezza di carattere. L'artista italiano (ma svizzero d'adozione) Gianni Motti ha ottenuto tramite amicizie il grasso che Silvio Berlusconi si era fatto asportare durante l'ultima liposuzione ai fianchi, e con questo grasso ha creato una saponetta bianca, asettica, a forma di parallelepipedo, che ha donato all'Art Forum di Basilea. Berlusconi è il primo capo di Stato che abbia *da vivo* una parte del suo corpo esposta in un museo. Dove lo troviamo un altro leader che sia insieme il Capo di tutte le televisioni, e che sia disposto a immolarsi nella prova di fusione tra mediatizzazione *del corpo stesso* e un superstite diritto dei telespettatori a rimanere uniti in un consorzio civile ?⁴¹⁵

Au fil du roman, la figure de Berlusconi devient un modèle à imiter pour Walter. Dans le chapitre « Tra Berlusconi e Osiride », afin de dépasser l'impuissance sexuelle qui l'empêche de

⁴¹³ Cf. Franco Cordelli, *Il duca di Mantova*, Milan, Rizzoli, 2004 ; Oliviero Beha, *Sono stato io*, Milan, Marco Tropea Editore, 2004 ; Babette Factory, *2005 dopo Cristo*, Turin, Einaudi, 2005 ; Giorgio Vasta, *Spaesamento*, Milan, Laterza, 2010 ; Carlo D'Amicis, *La battuta perfetta*, Rome, Minimum fax, 2010. Raffaele Donnarumma remarque d'ailleurs qu'en raison de la surexposition médiatique de l'ancien président, omniprésent à la télévision, il est devenu, par réaction, presque irréprésentable en littérature : « Berlusconi è infatti una figura così usurata dalla sua sovraesposizione mediatica da essere, nei romanzi, pressoché irrappresentabile ». Raffaele Donnarumma, « Schermi. Narrativa italiana di oggi e televisione », cit., p. 98.

⁴¹⁴ Dans son livre *Berlusconi, ou la démocratie autoritaire*, Antonio Gibelli assimile le contrôle médiatique et la centralité de l'image de Berlusconi dans les médias lorsqu'il était chef d'État à une véritable propagande totalitaire modernisée, capable d'orienter les choix électoraux d'une bonne partie des Italiens : « à la différence de ce qui se passe dans les régimes totalitaires classiques, le contrôle ne s'exerce pas par une occupation totale et absolue de l'espace médiatique, mais à travers une maîtrise sélective, qui privilégie la télévision par rapport à d'autres médias, et dans ce choix, les chaînes privées et publiques que l'on sait historiquement plus puissantes que les autres ». Antonio Gibelli, *Berlusconi ou la démocratie autoritaire*, Paris, Belin, 2011, p. 79. Cf. aussi Id., *26 gennaio 1994*, Milan, Laterza, 2018.

⁴¹⁵ *Tropi paradisi*, p. 128-129.

pénétrer Marcello – et donc de posséder son objet de désir –, Walter décide de se faire poser une prothèse pénienne en suivant le modèle du leader de *Forza Italia* : « è stata la leggenda metropolitana su Berlusconi a darmi l'idea : malignano che quando si è fatto il lifting non si sia limitato al viso, il 'tagliando' si sarebbe esteso alle parti basse. Un vero e proprio pezzo di ricambio »⁴¹⁶. Le seul moyen de devenir puissant consiste pour Walter à recourir à une artificialisation du physique, comme pour Berlusconi, incarnation d'une puissance rectifiée. Il est le symbole de la toute-puissance et du désir d'immortalité contemporains, atteignables cependant seulement grâce à l'évaporation de la chair transposée en image et à l'artificialisation physique. Cette dernière option se traduit chez l'ancien président par l'emploi méthodique de la chirurgie pour combattre sa décadence physique et lutter contre la vieillesse : prothèse, lifting, maquillage seront ainsi des « preuves de son accord avec l'esprit du temps et en faits l'incarnation technologique banalisée du mythe de l'éternelle jeunesse »⁴¹⁷. Comme Berlusconi, Walter se fait implanter la prothèse, artificialisant son corps et franchissant ainsi le seuil du post-humain, afin de pénétrer l'objet, lui aussi artificiel, de ses désirs : « Mi pare giusto, entrare in un corpo ritoccato con un cazzo ritoccato ; ai problemi della post-realtà immaginaria si risponde con la tecnologia. La terza forma di conoscenza, dunque, è metodologica : l'autenticità mi è impossibile, al culmine delle mie ambizioni sta un atto artificiale »⁴¹⁸.

Dans les romans qui suivent *Troppi paradisi*, notamment *Autopsia dell'ossessione* et *Resistere non serve a niente*, la figure de Berlusconi joue un rôle assez marginal dans la narration. Dans le roman de 2009, l'ancien président est évoqué par le biais du personnage du Rivale, qui, comme nous l'avons noté précédemment, ressemble au Walter Siti de la trilogie autofictionnelle. Le lecteur assiste donc à nouveau au rapprochement entre Walter et Berlusconi, mais cette fois vu de l'extérieur et perçu dans ses valeurs négatives. En effet, Danilo, poussé par sa jalousie envers son ennemi, s'abandonne à une tirade violente où il identifie dans les traits et les aspirations du Rivale, proches de ceux de Berlusconi, les causes de la dérive de l'Italie :

Il Rivale è emblematico di quel Paese senza palle e senza dignità che ormai è diventato il nostro: centrato su se stesso fino al parossismo, vuole la botte piena e la moglie ubriaca. [...] Danilo non saprebbe spiegarsi perché, ma gli sembra *il perfetto complementare* di Berlusconi. Orso quanto quello è seduttivo, ma arrogante allo stesso modo e ugualmente, bassamente ingordo d'approvazione. "Tra lui e Angelo, non saprei chi dei due smignotta di più." Fa l'amico anche di chi gli tira la merda in faccia, sempre pronto a smentire quello che ha detto se fiuta

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 403.

⁴¹⁷ Antonio Gibelli, *Berlusconi ou la démocratie autoritaire*, cit., p. 45.

⁴¹⁸ *Troppi paradisi*, p. 405.

che gli porterà svantaggi; frocio che cerca il plauso degli omofobi e dei maschilisti; iracondo ma vile, strizza l'occhio alla sinistra ma vota Alemanno. Per far piacere ad Angelo, probabilmente, e arruffianarsi la plebaglia dei suoi amici. Una forma di peculato delle idee. Riduce tutto a un unico movente, l'onnipotenza privata; tutto è nulla tranne la sua ansia di vincere. [...] Il vuoto bisogna scontarlo in sé, chie ne chiacchiera troppo è perché ne ha paura. Principe dell'incoerenza, ammonisce Angelo sui rischi della cocaina e quando stanno insieme ne pippa un poco anche lui – sviolina romanticismo e non usa il preservativo. Danilo odia in lui la confusione, il trasformismo e la vergogna italiana.⁴¹⁹

Dans *Resistere non serve a niente*, la présence de Berlusconi est encore plus limitée et extérieure à l'intrigue que dans le roman précédent. À la fin du chapitre « Il patto cambia », le narrateur condense dans l'image puissante et rituelle de l'empaillage de Berlusconi son double rôle au sein de la collectivité, à la fois fétiche et icône d'immortalité :

[...] In un luogo lontano dalla cronaca sta avvenendo un'operazione che avrà un'influenza epocale sulla politica italiana ed europea. Il cadavere di Berlusconi, disteso su un tavolo, viene eviscerato con cura come si fa con la selvaggina quando la si deve cucinare ripiena; gli organi molli sono rimossi e la cavità gastrointestinale viene imbottita con paglia e spezie speciali che impediscano la corruzione del corpo. Mani abilissime scavano e cauterizzano, e intanto la dea che sovrintende al trattamento disegna un cerchio nell'aria dichiarando che il morto è «un feticcio cromato». Berlusconi ricucito e rivestito è rimandato in Parlamento, indossa i suoi soliti completi doppiopetti nelle riunioni di palazzo Grazioli – tutto prosegue come se niente fosse, gli incontri internazionali eccetera. Solo chi doveva sapere ha saputo.⁴²⁰

C'est surtout dans *Exit strategy* que la figure de Berlusconi occupe un rôle central, incarnant non seulement la toute-puissance et la compulsivité du désir, mais aussi la fin de cette même époque. L'ouvrage se fonde en effet sur un parallélisme : la tentative du dépassement de l'obsession érotique par Water coïncide avec la tentative des Italiens de sortir du berlusconisme, après des décennies durant lesquelles la figure berlusconienne avait été considérée comme le triomphe de la société de consommation. Le roman est conçu par Siti comme un journal intime où le processus de désenchantement et de conversion du sujet – qui quitte définitivement Marcello et commence une nouvelle relation avec le gérontophile Gerardo – s'opère entre 2011 et 2014, c'est-à-dire pendant la période de l'éclatement de la crise économique et de la chute du gouvernement de Berlusconi. Cette figure occupe donc une place importante dans le roman, sans toutefois qu'il soit possible de la considérer comme un véritable personnage ; il s'agit plutôt d'une présence spectrale qui imprègne l'imaginaire des Italiens et en forge la mentalité⁴²¹. Siti raconte l'histoire de Berlusconi

⁴¹⁹ *Autopsia dell'ossessione*, p. 229.

⁴²⁰ *Resistere non serve a niente*, p. 246. En italiques dans le texte.

⁴²¹ Sur la figure de Berlusconi comme spectre de la contemporanéité, cf. Silvia Cucchi, « Lo Spettro di Berlusconi. Vasta, Siti, Cordelli. », in Marine Aubry-Morici, Silvia Cucchi (éds), *Spectralités et simulacres dans le roman contemporain. Italie, Espagne, Portugal.*, Paris, PSN, 2017, p. 79-89.

dans sa parabole descendante. Au début du roman, il est présenté à travers des descriptions positives visant à définir son image mythique, incarnation de la toute-puissance :

A lui, a Silvio Berlusconi (anagramma di “l’unico boss virile”), al cavaliere di Hardcore, a colui che è riuscito a diventare più di se stesso facendo dell’Italia la propria scimmia, a lui metà macchietta e metà santino da sacrestia, tiranno senza crudeltà [...] a lui che riceve le ragazze nascoste nelle ambulanze per eludere sia i giornalisti che i militari rigidi nel giubbotto antiproiettile, a lui archetipo borderline, a lui diversamente potente, a lui e al suo nome è stato dedicato un colibrì. [...] Per lui, che finge di sodomizzare il proprio autista, con la mente sempre rivolta al possesso e alla vittoria, il cazzo non è che una sineddoche. Lui che dimostra nei fatti di essere più forte delle leggi e di poterne ridere, nessuno lo condannerà mai.⁴²²

Même après sa destitution qui prélude au « governo tecnico » de Mario Monti – qui correspond symboliquement au moment où Walter quitte définitivement Marcello pour entamer une nouvelle relation avec Gerardo –, Berlusconi préserve sa sacralité, prisonnier de ses propres simulacres :

il dio Silvio apre ogni mattina le finestre e si offre compiaciuto all’adorazione di gruppetti sempre più fanatici e sparuti; immobilizzato nella sua postura, col sorriso figé che è lo stigma dell’autoinganno. Come se non sapesse immaginarsi altro Berlusconi da quello che è, immutabile e imprigionato nella sua leggenda.⁴²³

L’immobilité de la légende Berlusconi, qui ne change pas même lorsqu’il est évident que son pouvoir s’écroule, correspond selon Siti à une volonté de stase typiquement italienne. La toute-puissance et l’omniprésence de Berlusconi sont en effet assurées par le peuple italien qui, malgré les signes évidents de décadence résultant également de la crise économique, résiste à sortir de l’ère Berlusconi car cela entraînerait la sortie de l’époque du désir, fondée sur l’illusion de la marchandise comme succédané de bonheur et de l’argent comme clé d’accès à l’Absolu. Berlusconi est présenté par Siti comme un épiphénomène, l’incarnation exaspérée d’une obsession contemporaine, celui qui réalise concrètement les perversions inconscientes de chacun. Comme Siti le déclare dans une interview⁴²⁴ accordée à Massimo Fusillo, le mythe de Berlusconi repose principalement sur le concept de démesure, qu’il atteint à plusieurs niveaux (économique, juridique, érotique) et qui contribue à le transformer à la fois en modèle et en figure enviée⁴²⁵. Cette idée de démesure correspond également à l’interprétation de la figure de Berlusconi proposée par

⁴²² *Exit strategy*, p. 25-26.

⁴²³ *Ibid.*, p. 167.

⁴²⁴ Massimo Fusillo, *Exit Strategy. Intervista a Walter Siti*, cit.

⁴²⁵ « A proposito di lapsus : un senatore del Pd, per ostentare indifferenza al dato personale e mira esclusiva all’inaffidabilità politica nel nemico, ha dichiarato : “per me Berlusconi può avere tutte le donne che voglio”, invece di “che vuole”. Quello è il problema ». *Exit strategy*, p. 95.

Marco Belpoliti. Selon le critique, la construction de l'image du chef d'État se fonderait en effet sur le croisement et sur les mélanges des catégories (public/privé ; masculin/féminin ; politique/entreprise)⁴²⁶, dans le but d'affirmer, au niveau performatif, l'absence de toute limite. Dans l'inconscient collectif des Italiens, Berlusconi est l'incarnation de cette absence de limites et donc de Loi(s) qui, comme nous l'avons remarqué au début de ce chapitre, est la condition fondamentale de l'homme contemporain, l'idée d'interdiction ayant été substituée par une injonction à la jouissance.

À partir de la deuxième partie du roman toutefois, la parabole berlusconienne évolue : autrefois mythe de toute-puissance, il se transforme en bouc émissaire. La chute politique de Berlusconi en 2013, à laquelle correspond d'ailleurs le durcissement de la crise économique en Italie, marque symboliquement la fin d'une époque pour les Italiens, incapables d'envisager d'autres modèles politiques. Siti place l'analyse sociologique de cette nouvelle condition en continuité avec la perspective présentée dans *Resistere non serve a niente*, à savoir celle d'une lente séparation de la société en deux classes économiquement différentes :

Come il divino e il terrestre nelle tele barocche (il trionfo dei santi sopra, il contorcersi degli appestati sotto), ormai la società si divide in due razze nettamente distinte, sopra i Luminosi e sotto gli Iloti; la beatitudine dei primi è nascondere i piedi in soffici strati di nuvole, la dannazione dei secondi è che non esiste altra regola tranne quella di lassù. [...] Il nostro è un Paese che non ha più la sfacciataggine di sperperare, non sa più su che cosa masturbarsi e ha perso la speranza di godere; se le si fissa a lungo, perfino le vetrine più scintillanti si vergognano. Il denaro è l'estremo rifugio del non-mediocre e del non-irregimentato, la bellezza è il malinteso premio della diserzione. Ma fuggire nel denaro ormai è consentito a pochissimi, gli infelici si dibattono tra i fossili del consumismo estinto, faccia a faccia coi cadaveri di una passata illusoria imitazione. Forse l'individuo riesce a rassegnarsi alla perdita del paradiso, ma per una società è più difficile.⁴²⁷

Dans son bilan critique, Siti ne renonce pas à dénoncer le rôle néfaste de Berlusconi, responsable de la dérive italienne et qui a enraciné dans la mentalité de la population l'idée d'inaction et l'impossibilité du changement :

Berlusconi ha fatto il male volendo incessantemente il bene, come un Mefistofele all'incontrario; il suo lascito infatti è l'inazione. [...] È sincero nel reputarsi innocente perché molti italiani si sarebbero comportati come lui ; l'epoca ha proiettato il male fuori di sé, esteriorizzandolo e reificandolo – per questo chiede ai suoi intellettuali di inondarla di positività, in un ingorgo gelatinoso di buoni propositi. La paralisi del paese si spiega anche con una mancata differenza di potenziale tra il male non riconosciuto e il bene pompato di additivi. Il mago Silvio è ancora il nodo ineludibile, è lui che ha in mano lo switch per passare da un paradiso pieno di

⁴²⁶ Belpoliti remarque par exemple que, dans la construction de son image publique, Berlusconi mélange des traits masculins affirmant sa virilité à des traits féminins (le sourire, le maquillage, les chaussures à talons, etc.), pour exploiter la charge érotique des femmes et sexualiser la politique italienne. Cf. Marco Belpoliti, *Le corps du chef*, Paris, Éditions Lignes, 2010, p. 17 et suivantes.

⁴²⁷ *Exit strategy*, p. 174-175.

diavoli (o diavolesse) a un inferno fomicolante di santi.⁴²⁸

Même après avoir été renversé, Berlusconi se donne l'illusion de revenir au pouvoir et n'accepte pas sa défaite, car elle entraînerait le constat de son humanité et donc de sa finitude : « Berlusconi non accetta di convertirsi davvero alla realtà perdendo se stesso, si percepisce ancora gonfio di desideri e pretende di risalire sulla giostra (“tutto quello che tocco diventa famoso”) »⁴²⁹. Les multiples significations symboliques incarnées par Berlusconi et par sa parabole descendante au fils des romans confluent toutes vers une seule et même image : celle de la lutte contre la mort. Sa quête d'immortalité (« ringiovaniva via via che gli altri invecchiavano, invertendo il corso del tempo »⁴³⁰) et son étalage de toute-puissance sont le revers spéculaire du spectre de la mort qu'il – et avec lui, la société contemporaine tout entière – essaie de vaincre. La mort étant « come un rumore di fondo che si insinua [...] man mano che i progetti e i desideri vanno sfumando »⁴³¹, l'homme contemporain, dont Berlusconi est un spécimen extrême, considère la jouissance comme la seule manière de conserver l'illusion d'une vie éternelle et de compenser la précarité et la finitude de son existence. Cette complémentarité entre fuite de la mort et quête du désir est synthétisée dans une réflexion de Guido Mazzoni, sur laquelle nous allons conclure ce chapitre :

la consapevolezza che girare sulla giostra prima della chiusura è l'unica cosa che conta [...] genera la ricerca del piacere. In uno schema simile, la morte rappresenta il pungolo e la controparte del vitalismo, come la *Weltanschauung* popolare sa. [...] L'edonismo, l'inappartenenza, il rifiuto del sacrificio, il desiderio di perpetuare parti estese di infanzia, di adolescenza, di gioco, di sogno: ogni critica a questi valori si arresta davanti a un « perché no? » cui è molto difficile rispondere, la forma-consumo essendo il compimento del processo di secolarizzazione.⁴³²

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 207. Toujours dans cette perspective, Renzi est défini par Siti comme « il metadone per l'antiberlusconismo tossico » : bien qu'il semble adopter une politique aux antipodes de celle de Berlusconi, il est en réalité poussé par la même irrationalité politique (et l'histoire a démontré le manque d'effets durables de son approche et de son programme sur l'Italie).

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 212.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 167.

⁴³¹ Michel Houellebecq, *Les particules élémentaire*, Paris, Gallimard, 1998, p.104.

⁴³² Guido Mazzoni, *I destini generali*, Milan, Laterza, 2015, p. 47.

Troisième partie

Chapitre I : Dualisme et forme

Dans la partie précédente de ce travail, nous avons passé en revue les différents modes d'expression du dualisme aux niveaux narratif et thématique dans la production romanesque de Walter Siti. Sans nous limiter à une simple mise en relief de l'opposition entre désir et réalité, nous avons analysé les multiples incarnations de chaque polarité (les culturistes et la mère comme expression du désir, les différentes formes d'autorité comme emblèmes de la réalité, la maladie et l'impuissance comme manifestations du conflit entre désir et réalité au sein du sujet) ainsi que leurs évolutions et leurs dérives (la centralité de la question du désir dans la théorisation sociologique de Siti). Il convient désormais de nous concentrer sur les aspects formels de l'écriture de Siti, en essayant de comprendre si et comment le dualisme au cœur de son œuvre se manifeste non seulement dans le contenu de ses ouvrages mais aussi dans le style et dans le choix des genres d'écriture. Ce chapitre sera en particulier consacré à l'étude de deux questions : l'expression de la temporalité dans la narration et les différentes figures de l'opposition.

1. « O neghi il tempo o ne sei negato »

Dès *Scuola di nudo*, Siti insère des déclarations dans lesquelles son alter ego fictionnel explicite son hostilité envers toute manifestation de la durée :

il tempo è un nemico e se gli dà il pretesto di afferrarti ti distrugge. [...] Ricordo quando ero al mare, da ragazzo: stavo sul molo la sera e guardavo l'acqua che batteva sui pali e si ritraeva, batteva e si ritraeva – dicevo « se soltanto si fermasse un momentino, poi può riprendere a fare quello che vuole in eterno, ma un attimo si fermi, per favore ». La musica mi dà la stessa nausea, o esiste lei o esisto io. O neghi il tempo o ne sei negato. (Un gesto : stendere la mano nel vuoto).¹

La dimension temporelle constitue en effet l'expression majeure de la réalité (étant l'une de ses coordonnées) à laquelle s'oppose l'intemporalité du désir, exprimée à travers la perfection et la beauté du « nu gnostique » : « il nudo maschile è estraneo alla storia, non ha niente a che fare col tempo e quindi è del tutto estraneo al movimento. [...] I nudi maschili vivono una vita che si oppone alla vita, se ne separa come le gocce d'olio in emulsione nell'acqua »². Au-delà de ces assertions

¹ *Scuola di nudo*, p. 36-37.

² *Ibid.*, p. 12-13.

et de la thématization spécifique de la négation du temps dans le premier volet de la trilogie, l'œuvre de Siti est caractérisée par une opposition structurelle à la linéarité et à la progression chronologique de la narration. Cette opposition résulte premièrement du dualisme inhérent à son écriture, où la quête d'un Absolu hors du temps entraîne le refus du monde, perçu comme une cage qui empêche le sujet d'atteindre l'objet désiré. D'ailleurs, même lorsqu'une incarnation s'opère, le procédé de description vise la déshumanisation du corps aimé, souvent présenté comme une beauté statuaire³, ou identifié à la nature⁴, ou encore perçu dans ses détails :

Passa un surfer, il rincorrersi azzurro dei dorsali come nuvole in tempesta – la cintura così stretta, così divergenti le spalle, così iperbolici i pettorali che pare l'animazione di un fumetto ; [...] in una cantina ventosa mi mostra intero il quadrante, un culo così bianco che per guardarlo il mondo si gira di tre quarti : sferico con sbavature e grassezze come panna che si forma alla superficie del latte, astuzia di grumi e ondicelle, tremolii d'eccedenza che rendono più soddisfatta e ilare, per minimi scarti, la perfezione della geometria.⁵

Deuxièmement, le refus de toute forme de durée narrative renvoie à une tendance plus générale de la littérature hypercontemporaine, qui subit l'influence des médias. Plusieurs critiques, y compris Siti⁶, ont remarqué les effets des nouveaux médias – notamment la télévision – sur la littérature italienne, qui, à partir des années 1980, intègre dans le tissu narratif certains traits propres à la communication moderne, notamment « l'estetica della velocità » et « l'estetica del flusso »⁷ :

Cinema, televisione, pubblicità, musica di consumo, giornalismo (specie giornalismo-spettacolo) sono ormai diventati, anche in Italia, serbatoi ideologici privilegiati del romanzo di oggi : non semplice atlante linguistico, ma grande codice culturale e simbolico di riferimento, deposito di immaginario intorno al quale scrittori e pubblico possono riconoscersi come una comunità; fonte d'ispirazione e deposito di temi e forme. I *media* al posto della tradizione: questo fenomeno, annunciato a suo tempo nei romanzi americani, anche da noi era già visibile almeno a partire dai primi anni ottanta (in Tondelli, in De Carlo e in altri giovani campioni del primo postmoderno italiano); oggi è diventato macroscopico, tale è il ruolo che la cultura e i linguaggi mediali occupano nelle coscienze degli autori nati a partire dalla metà degli anni sessanta.⁸

³ « Non la reincarnazione, ma la manifestazione di Ercole : [...] è esattamente come se il costume fosse stato il suo corpo pietrificato e dipinto; anzi, la pietra della carne è esplosa lacerando la superficie del tessuto ». *Troppi paradisi*, p. 197.

⁴ « è la natura (è la montagna) che mi fa un pompino ; se si muove con confidenza, è le colline le vallate l'erba ». *Ibid.*, p. 255.

⁵ *Scuola di nudo*, p. 23.

⁶ Marino Sinibaldi, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Rome, Donzelli, 1997 ; Walter Siti, *Il tempo veloce del romanzo contemporaneo*, in Aa.Vv., *Spazi e confini del romanzo: narrative tra Novecento e Duemila*, Alberto Casadei (éd.) Bologne, Pendragon, 2002 ; Gianluigi Simonetti, « Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurati », in *Contemporanea*, 4, Pise-Rome, Serra Editore, 2004, p. 55-81.

⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁸ *Ibid.*, p. 59.

En s'éloignant du danger de l'épigonisme, conséquence possible de cette adéquation aux stylèmes du présent, et en conservant une certaine diversité ainsi qu'une capacité de réélaboration des éléments hérités, l'écriture de Siti absorbe la rapidité et la sérialité des différents langages médiatiques contemporains. Elles se traduisent dans ses romans par la présence d'une structure narrative fragmentaire ou, comme nous le verrons dans le cas particulier d'*Autopsia dell'ossessione*, par le mélange des langages écrits et iconiques.

a) La fragmentation narrative

Dans la production romanesque de Siti, la fragmentation narrative, associée à une progression diégétique assez limitée, exprime la négation de toute forme de progression et de linéarité temporelles. Dans ses romans autofictionnels, l'intrigue est simple et peu élaborée : dans *Scuola di nudo*, le protagoniste alterne entre le récit de ses rencontres avec les culturistes et la description des dynamiques de pouvoir à l'université ; *Troppi paradisi* s'articule encore autour du désir du protagoniste pour les culturistes, associé à la description des mécanismes internes à l'univers télévisé. La diégèse est souvent interrompue par ce que Genette appelle des « pauses descriptives »⁹, à savoir des segments du discours narratif qui correspondent à une durée diégétique nulle, permettant au narrateur de développer ses réflexions théorico-existentielles ou ses analyses sociologiques de la réalité. D'ailleurs, comme le remarque Giglioli, dans l'écriture de Siti « la relazione tra il tempo che passa e la durata psicologica non è solo oggetto ma sostanza stessa della rappresentazione »¹⁰ : plus particulièrement dans la trilogie autofictionnelle, le temps chronologique est en effet substitué par le temps psychologique, les événements jouant un rôle de tremplin pour une réflexion théorique sur des questions existentielles ou sociologiques. Transversale à toute la production de Siti, la principale stratégie de réalisation de cette fragmentation narrative et de cet éloignement d'une perception chronologique du temps est

⁹ La pause, selon Genette, correspond à un moment dans la narration où le temps de l'histoire s'arrête (TH=0) pour laisser la place au seul discours spéculatif (TR=n). La description et les commentaires de l'auteur sont les deux cas emblématiques de ce procédé narratif, où il n'y a aucune évolution au niveau de l'histoire, mais seulement au niveau du récit. Toutefois, comme le spécifie Genette, pas toutes les descriptions créent des pauses dans le récit. D'ailleurs, si les « excursus commentatifs » ne sont pas des éléments narratifs, les descriptions en revanche sont diégétiques « puisque constitutives de l'univers spatio-temporel de l'histoire ». Cf. Gérard Genette, *Figures III*, cit., p. 128 et suivantes.

¹⁰ Daniele Giglioli, *Troppi paradisi*, cit., p. 223.

l'emploi des blancs qui coupent la narration en isolant des séquences closes (narratives, réflexives, ou bien les deux) se succédant les unes après les autres sans créer d'interconnexion logique entre elles¹¹. La présence de ces séquences – souvent assez courtes et au présent – s'oppose à toute forme de progression et de profondeur temporelle, donnant corps à l'idée même de rapidité et de compulsivité contemporaine. Bien que cette technique soit un trait stylistique de Siti, étant employée dans toute sa production, chaque roman traduit de manière différente cette idée de fragmentation narrative.

Dans *Scuola di nudo*, cette discontinuité diégétique est liée au dualisme, traduisant formellement l'opposition réalité-désir d'Absolu, trait spécifique du roman. Le pôle de la réalité se manifeste principalement à travers l'emploi du discours direct, qui plonge le lecteur au cœur de la situation et qui – donnant vie à ce que Genette appelle « scène », à savoir une narration dans laquelle le temps du récit coïncide avec le temps de l'histoire¹² – exprime l'idée d'un présent perpétuel sans profondeur. Le sujet de ces longues séquences dialoguées est l'univers académique, présenté à la fois dans son caractère formel (Siti insère à plusieurs reprises de longs extraits de colloques) et informel (les dîners entre Walter, Il Cane, Il Padre et Fausta¹³), dans le but d'exprimer de manière complémentaire le phallocentrisme et les dynamiques de pouvoir au centre de la réalité. Siti

¹¹ « La rabbia che mi raschia il cervello è il sospetto di esser costretto a morire per aver vinto. Condiscendendo al mio bisogno di normalità, ho trasgredito al mio dovere di trasgressione: per poche natiche conquistate (quattro) ho sventolato uno straccetto di giubilo, mi sono permesso di consentire. C'ero quasi arrivato, a esser gentile col mondo perché il mondo fosse gentile con me. Mi contraddico, anche l'orgoglio della lucidità m'abbandona. [...] L'Aids è la sola interpretazione, fermentata in patologia, che il mio organismo poteva dare del concetto di socialità.

Abbigliamento dei miei compagni di viaggio: 1) pantaloni e giacca bli scuro di stoffa che non tiene la piega, ombre che cadono dal corpo informe e soprattutto dalla pancia prominente, camicia rosa pallido, cravatta di seta blu [...]. 2) scarpe di camoscio nere col tacco alto quadrato, gonna a scacchi viola e verde, pullover rosso con maniche raglan [...]. *Scuola di nudo*, p. 356.

¹² Genette emploie le terme d'« histoire » pour désigner la succession des événements qui sont rapportés par le récit – « le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle) » – et celui de « récit » pour définir « l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements ». Gérard Genette, *Figures III*, cit., p. 71-73.

¹³ « - È un bel colpo, congratulazioni ; se ti dicono di sì come direttore, come fanno poi a dirti di no al concorso ?
- Fanno, fanno, stai tranquillo che fanno: se io non vengo estratto vedrai come si spaventano che Casimbeni diriga il Cili, potrebbe dirigere anche il Cile ; anzi, si vendicano su di lui.
- Usate le palle fredde.
- Te Olga neanche il semolino, eh?
- Cioè, cioè?
- Ma no, una segata che raccontano, che le sfere dei numeri che vogliono che siano estratti le mettono prima in frigorifero, così le distinguono al tatto quando le devono tirar fuori; mi dispiace ma preferisco essere estratto con le palle al naturale. » *Scuola di nudo*, p. 145.

emploie également le discours dialogué pour présenter au lecteur son rapport avec Ruggero et mettre ainsi en relief les différences ontologiques qui caractérisent (et divisent) les deux personnages¹⁴. Dans les deux cas, les dialogues ne sont jamais introduits par des verbes déclaratifs, mais perçus *in medias res* sans qu'il y ait des connexions explicites entre une scène et l'autre, ce qui contribue à l'accentuation de la fragmentation narrative. Si la réalité est perçue par l'auteur en prise directe, le désir d'Absolu, placé à l'opposé du réel et à toute forme de temporalité, se manifeste à travers des pauses descriptives qui interrompent la diégèse et mènent le lecteur dans l'univers abstrait des muscles et de la spéculation sur le désir :

c'è uno strabismo tra la relazione e lo sguardo, il culturista e l'emozione occupano ambiti diversi: il primo non è l'oggetto della seconda ma piuttosto il suo contraccolpo. Si può spiegare meglio con un esempio ottico : prendiamo uno specchio concavo, che contenga le scene primarie della paura e dell'odio ; l'emozione può essere rappresentata come un fascio di raggi paralleli che vanno a urtare lo specchio ; il culturista è l'immagine virtuale formata dai raggi riflessi in una posizione x intermedia tra l'osservatore e la superficie specchiante, l'equivalente dell'inesistente mazzo di fiori che durante l'ora di fisica appariva nel punto chiamato 'fuoco'.¹⁵

Au-delà de l'emploi du discours direct et de la description pour exprimer deux temporalités distinctes, la synthèse du dualisme de Siti au niveau formel s'opère lorsqu'il concentre, dans la même page, des séquences très courtes où s'alternent ce que nous pourrions appeler discours de la réalité et discours du désir. Nous en avons un exemple éloquent au début du chapitre 5, où l'auteur décrit de façon satirique ses collègues de l'académie se rendant au conseil du département, en alternance avec la confession du désir érotique du protagoniste pour un jeune et une spéculation sur le désir érotique :

Potrei chiamarli illustri somieri: gli accademici che si avviano in fila verso il consiglio di facoltà non sono diversi dai loro colleghi d'altri tempi. [...] Che i loden si siano sostituiti alle redingodes non è decisivo: stesse maschere, stessa insofferenza suscitata in chi è peggiore di loro. [...]

Un bel ragazzo mi cammina davanti, lo affianco, controllo il viso: « avrei una gran voglia di vederti nudo, non più di questo, per te sarebbe un fastidio minimo e a me faresti un grosso regalo » ; [...]

¹⁴ «- Gattolino freddoloso, stasera non l'hai voluto il termosifone.

- Eri già abbastanza di traverso.

- A parte ormai è pasqua.

- A dir la verità un pochino l'ho acceso, uh uh, quando sei andato all'Esselunga, però ho spento mentre parcheggiavi il camioncino, anzi ho fatto piano a spengerlo perché ho pensato se sente il vvroúum si incavola...

- Sono così, io? Perché hanno tutti paura di me?

- Forse perché fai delle scenate orribili.

- Mi piace infamarti, grillo, così poi dentro di me ti difendo.

L'unico sollievo alla tristezza sarebbe innamorarmi di un altro, ma l'innamoramento, quello vero, non si dissimula e urterei contro il tabù insuperabile, di veder soffrire Ruggero». *Ibid.*, p. 425.

¹⁵ *Ibid.*, p. 101.

I miei colleghi in primo luogo li accuso di meschinità intellettuale : è meschino competere solo dove si sa di avere dei formidabili vantaggi ; quei vantaggi non li hanno ricevuti in dono, d'accordo, se li sono guadagnati col lavoro di anni – ma appunto si sta parlando di una meschinità acquisita e per così dire progressiva. [...]

Tastare il culo. Stoffa nera leggera che non si oppone al tatto, fermentazione di un ventenne che non se ne accorge e continua a sorridere col suo sorriso di grèculo. Troppo poco. [...]

La coazione alla vittoria è diventata per i miei colleghi una seconda natura, lasciano andare in malora qualunque terreno dove non siano arcsicuri di vincere : se per caso qualcuno di loro gioca a tennis, allora non andrà mai a nuotare, e viceversa.¹⁶

L'alternance de ces deux discours – qui rappelle d'ailleurs l'opposition rêve romantique vs réalité, employée par Flaubert dans le chapitre des comices agricoles (p. II, chap. VIII) de *Madame Bovary*¹⁷ – radicalise d'une part l'inconcilialité entre les deux univers, et scelle d'autre part leur interdépendance, tout en révélant leur inconsistance mutuelle. Ce que Cigada affirme pour le chef d'œuvre flaubertien s'applique également à la lecture de l'opposition irrésoluble au sein de l'œuvre de Siti : « [le désir] rend la réalité invivable, la réalité rend [le désir] impossible, l'impasse morale et existentielle [...] est totale »¹⁸. Un autre exemple de l'alternance entre discours de la réalité et discours du désir se trouve au début du chapitre 7, où l'auteur structure l'énonciation à partir d'une opposition qu'il développe tant dans le contenu que dans la forme :

¹⁶ *Ibid.*, p. 107-108.

¹⁷ « Ensemble de bonnes cultures ! » cria le président.

- Tantôt, par exemple, quand je suis venu chez vous... »

« A M. Bizet, de Quincampoix. »

- Savais-je que je vous accompagnerais ?

« Soixante et dix francs ! »

- Cent fois même j'ai voulu partir, et je vous ai suivie, je suis resté.

« Fumiers. »

- Comme je resterais ce soir, demain, les autres jours, toute ma vie ! »

« A M. Caron, d'Argueil, une médaille d'or ! »

- Car jamais je n'ai trouvé dans la société de personne un charme aussi complet.

« A M. Bain, de Givry-Saint-Martin ! »

- Aussi, moi, j'emporterai votre souvenir.

« Pour un bélier mérinos... »

- Mais vous m'oublierez, j'aurai passé comme une ombre.

« A M. Belot, de Notre-Dame... »

- Oh ! non, n'est-ce pas, je serai quelque chose dans votre pensée, dans votre vie ?

« Race porcine, prix ex aequo : à MM. Lehérissé et Cullembourg ; soixante francs ! »

Rodolphe lui serrait la main, et il la sentait toute chaude et frémissante comme une tourterelle captive qui veut reprendre sa volée ; mais, soit qu'elle essayât de la dégager ou bien qu'elle répondît à cette pression, elle fit un mouvement des doigts ; il s'écria :

- Oh ! merci ! Vous ne me repoussez pas ! Vous êtes bonne ! Vous comprenez que je suis à vous ! Laissez que je vous voie, que je vous contemple ! ». Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857) in *Œuvres complètes*, III, Paris, Gallimard La Pléiade, 2013, p. 281.

¹⁸ Sergio Cigada, « Le chapitre des comices et la structure de la double opposition dans *Madame Bovary* », in *Flaubert, l'autre*, F. Lecercle et S. Messina (éds), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 129.

A tre quattro metri da me comincia il mondo: dove io vedo una casa c'è un bicchiere, dove vedo un bicchiere ci sono i corridoi di un'agenzia.

Le rondini che saettano davanti al vetro ingrandite come coltelli non sono uno spiraglio, la seta delle immagini false non si squarcia. Stridendo indicano il punto dove fa male: sono rammarichi, contusioni.

[...]

La vita è un fiume che mi passa a lato; non una goccia arriva fino a me, solo un fragore oltre il muro. La freschezza di una vita che mi scorre accanto e che io non tocco: della *mia* vita che loro non mi permettono di toccare.

[...]

Loro hanno dato dignità alla storia e gliel'hanno tolta, loro rappresentano la repressione e la ribellione, la legge e l'abuso. Loro detengono il segreto dei cambiamenti, compreso il mio.

La mia vita intatta, oltre la barriera di un'azione mai compiuta: gli oggetti ancora bagnati, così brillanti di colore che si sovrappongono talvolta alla normale ingegneria ottica, sono forse gli oggetti che mi spetterebbero *di là*.

Fin che continuerò a dire « loro », non sarò libero di agire. Faccio fatica a seguire la catena delle cause perché dietro ogni causa temo di scoprire una colpa.

[...]

Anche questa frammentarietà mi è contro : loro *durano*.¹⁹

La distance du sujet vis-à-vis de la réalité et de ses lois, ainsi que le refus de toute forme de durée, se traduisent par une alternance oppositive entre les deux pronoms « loro » et « io » et par l'adoption d'une forme très courte et fragmentaire, qui donne visuellement au lecteur la perception de cette coupure.

Le refus de la temporalité linéaire se manifeste également dans le premier roman grâce au recours à de multiples langages qui se succèdent sur la page (extraits de journal intime, citations littéraires ou philosophiques, poèmes, aphorismes, etc.) et rendent le discours hétérogène, contribuant à l'effet de fragmentation et de rapidité typiques de la littérature contemporaine. Comme le remarque Simonetti, de nombreux ouvrages aujourd'hui se structurent à partir d'une discontinuité sémiotique : « Alla rapidità [...] si somma volentieri la discontinuità semiotica : forze estetiche che promuovono entrambe, in modo quasi naturale, lo spezzettamento del discorso, il suo dinamismo interno, la sua vocazione pluralistica. Tra un segmento e l'altro del testo è facile trovare posto per brani riportati, materiali eterogenei e spesso già pronti, citazioni, oppure microracconti e storie in miniatura »²⁰.

¹⁹ *Scuola di nudo*, p. 166-168.

²⁰ Gianluigi Simonetti, « Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali », cit., p. 109.

Dans *Un dolore normale*, la structure fragmentaire du récit passe par l'adoption du prosimètre. L'histoire d'amour entre Walter et Mimmo, première tentative du protagoniste de s'adapter à une normalité sentimentale, est décrite grâce à de nombreux poèmes, dont l'obscurité se résout dans un procédé de transcodification en prose. S'instaure ainsi une cyclicité évolutive dans la narration, chaque information étant présentée par deux langages capables, dans l'acte de reformulation, d'assurer la progression narrative. Cette stratification se manifeste aussi dans la prose dans les commentaires « luciferini » que l'auteur ajoute dans sa réécriture du roman et qui proposent un nouveau regard sur la réalité. Ils sont écrits dans une police différente et ils réinterprètent *a posteriori* les événements déjà narrés :

Pochi sbiaditi colori, anzi
Uno solo, il colore dell'*invece*
nell'adolescenza e da adulto:

ora, in vecchiaia, minacciando insulto
al tuo fitto falò, farfalle
buganvillea, e gialli più ultrarossi

del blu, e bianchi da corrida –
le frequenze del possesso.
Dammi il plesso solare, portami
Sulla grippe dei tuoi mille fotoni:
Non ho paura del nero finale.

Se ti capitava una lavoro, era in condizioni d'emergenza: la segretaria che telefonava all'ultimo minuto, un appalto imprevisto o un ruolo ingrato a cui, data la stagione, tutti si sottraevano (« c'è un cetriolo che vola ») – ti sfinivi al tuo solito modo eccessivo, quattordici ore consecutive senza rispetto per sabati e domeniche, tornavi preoccupato che non ti fosse rimasta abbastanza energia (« quel che resta di me »).

Ti lamentavi che passavamo poco tempo insieme, io non ero così obnubilato da non indovinare che il poco tempo era invece la nostra salvezza, perché ci impediva di arrivare troppo presto alla fine. Adesso, anche se non vuoi ammetterlo, sei tu che cerchi incarichi sempre più lontani per farla durare al massimo, quella scarsa provvista d'amore che ci resta. Ma siamo agli sgoccioli. Anzi, se voglio conservare qualche ambizione per il futuro, devo trovare il coraggio di dirti che il tempo che passo con te, ormai mi sembra di sprecarlo.²¹

Cette multiplicité de genres et de styles accroît chez le lecteur la perception d'un décalage entre des niveaux de réalité différents, où les frontières du vrai et du faux sont remises en question et redéfinies, ce qui contribue à une perception fragmentaire et discontinue de la narration. Dans ce roman, la réalité est explorée en profondeur plus qu'en extension, le narrateur ne visant guère un récit détaillé et évolutif de l'histoire d'amour avec Mimmo, mais plutôt à ouvrir des fenêtres sur

²¹ *Un dolore normale*, p. 46-47.

le réel. Il veut exprimer les différents niveaux de sa perception subjective, révélant un écart important entre le temps du sujet et celui du réel.

Troppi paradisi s'inscrit dans le sillage des deux volets précédents, réaffirmant une structure du récit fragmentaire, par épisodes. Grâce à l'emploi des blancs, Siti construit une narration qui mélange différents langages, registres et points de vue : le dialecte se heurte à la langue technique de la sociologie, la description à la prise directe sur la réalité, le lyrisme glisse vers le monologue intérieur, composant un tableau hétérogène contrôlé par le narrateur. Selon Daniele Giglioli, un trait formel de ce roman et de *Scuola di nudo* est « la sussunzione degli eventi e dei dialoghi in un flusso narrativo esplicitamente “scritto”, di registro alto, a forte tenore figurale, con *cursus*, cadenze e incisi fortemente marcati, anche se disposto secondo un andamento non retrospettivo e seguendo sostanzialmente l'ordine cronologico attraverso una narrazione al presente »²². Dans le roman, en effet, on ne trouve aucune marque de profondeur temporelle, et toute l'action semble se dérouler dans un présent éternel sans évolution. D'ailleurs, dans *Troppi paradisi* – le roman de la trilogie dans lequel le protagoniste tente de transformer sa subjectivité en subjectivité de masse –, le principe même de la fragmentation narrative renvoie à l'univers des médias, notamment à une idée de rapidité et d'absence de durée empruntée au milieu de la télé et de la publicité. L'idée de vitesse et de fluidité constitue une nouvelle marque de réalisme hypercontemporain²³ ; de plus elle thématise l'analyse sociologique de Siti. Toutefois, comme le remarque Simonetti, l'écriture de Siti (et plus généralement du roman contemporain) exprime le paradoxe de l'emploi des techniques des médias sans tomber dans des mécanismes d'esthétisation propres à la communication médiatisée²⁴. Par rapport à *Scuola di nudo*, où la fragmentation reflétait une scission réelle entre les univers du désir et de la réalité et où la spéculation onaniste sur le désir se traduisait par une forte métaphorisation, *Troppi paradisi* réduit la figuralité au profit de l'essai sociologique qui assure une cohérence structurelle, tout en présentant une forte fragmentation. L'adaptation du désir du sujet à la réalité (son désir étant considéré comme le modèle du désir de la société) entraîne, au

²² Daniele Giglioli, « Troppi Paradisi », cit., p. 223.

²³ « Nel giro di dieci o quindici anni la narrativa italiana sembra essere passata da un uso prevalentemente *antirealistico* ed evasivo ad uno prevalentemente *realistico*, e mimetico, della velocità. Il romanzo di oggi stenta a contenere dentro forme canoniche le spinte centrifughe della materia narrativa offerta da un mondo sempre più veloce e complicato; molti testi di impianto realistico rispondono assumendo in proprio il ritmo compresso e sincopato del racconto, e il rapido, caotico trascorrere da un livello di realtà all'altro. La velocità, simmetricamente, si mette al servizio del realismo, diventando componente essenziale di una resa fedele della febbrile esperienza contemporanea ». Gianluigi Simonetti, « I nuovi assetti della narrativa italiana », cit., p. 83.

²⁴ *Ibid.*, p. 121.

niveau formel, le dépassement de la cyclicité et d'un excès de fragmentation au profit de l'analyse sociologique. Comme l'affirme Daniele Giglioli :

Troppi paradisi si basa sulla rielaborazione di un forte nucleo autobiografico. Ma è un'autobiografia che si trasforma automaticamente in sociologia – Walter Siti come tutti, appunto. La dominante del libro non è più metaforica, è saggistica, di un saggismo che sconfina spesso nella forma del trattato scientifico : le cose stanno così e così. Non a caso, nella maggior parte delle recensioni che ne sono state fatte, i critici non ne analizzavano la forma: ne discutevano le idee.²⁵

Même dans les romans non autobiographiques, l'emploi des séquences narratives courtes et fragmentaires demeure immuable. Dans *Il contagio*, la fragmentation narrative constitue le trait propre à la narration : les histoires des habitants de l'immeuble de via Vermeer ne sont pas narrées de façon linéaire, mais s'entrelacent et se superposent, s'arrêtant parfois pour laisser la place à d'autres. Les séquences dans la narration sont séparées par des blancs qui distinguent les différentes histoires des personnages : par exemple, dans le chapitre « La casa – I », après avoir présenté l'immeuble, Siti introduit le personnage de Chiara et, à la page suivante, enchaîne sur l'histoire d'un autre personnage, Francesca²⁶. Les séquences proposent des épisodes indépendants du présent ou du passé d'un personnage : par exemple, dans une séquence isolée et après avoir présenté la personnalité et les caractères de Francesca, le narrateur décrit les débuts de son séjour dans l'immeuble de cette *borgata*²⁷. Cette superposition de séquences isolées permet à Siti non seulement de créer un récit composite et entrelacé, mais aussi d'insérer des réflexions anthropologiques et sociologiques capables de définir et de refléter les traits distinctifs de la banlieue romaine. Les extraits d'essai se placent au centre de la narration dans un double mouvement : parfois, la réflexion générale sur la *borgata* génère la narration d'un épisode par déduction²⁸ ; parfois, le contraire se produit, un épisode particulier mène à une tirade théorique :

²⁵ Daniele Giglioli, « Troppi Paradisi », cit., p. 226.

²⁶ *Il contagio*, p. 29-31.

²⁷ *Ibid.*, p. 34-35.

²⁸ « Al vertice dell'antropologia borgatara, c'è forse la pulsione suicida di sparire all'anagrafe, lasciando che il peggio accada senza il minimo tentativo di evitarlo : per superba immobilità, per constatazione atavica, per autolesionismo inconscio travestito da astuzia. Esempio tipico, il tamponamento al parcheggio. Distratto come al solito, Marcello avvia il motore e incoccia leggermente una Renault in sosta davanti a lui; un graffietto quasi invisibile perché provocato praticamente da fermo. Ma sulla Renault c'è il proprietario che stava anche lui per partire, ed è uno di quei puntigliosi per cui l'auto è il bene supremo; Marcello non ha con sé né i documenti personali né il libretto di circolazione, sicché sprizzando corsialità gli dà il numero di telefono, « che problema c'è ? la targa ce l'hai, me chiami domani che famo er CID e s'aggiustamo co' l'assicurazione ». Il giorno dopo l'impiegatuccio telefona almeno una quindicina di volte e Marcello non risponde mai: per pigrizia, per strafottenza, per coazione a svincolare, per un malriposto senso di superiorità. Quello si irrigidisce, ci si diverte (« gradisca 'sto cazzo »), per sfregio spedisce una controdenuncia in cui dichiara che è stato l'altro a fare retromarcia. Viene convocato dal giudice di pace, non si presenta al contraddittorio

A Chiara è successo qualcosa di analogo: quando avevano il negozio c'era un tizio che le rompeva i coglioni, un direttore di banca che ogni dieci minuti entrava a comprare delle vitamine; e allusioni di qua, e che bei capelli di là, glieli arricciolava eccetera. Lei e Marcello hanno deciso di castigare il farlocco – che gli ha aperto una Golden Card con cui si sono comprati articoli di lusso per venti milioni; quello adesso l'hanno trasferito in provincia, perché l'incauto era stato lui – ma a Chiara, che era l'intestataria della carta, è rimasto il procedimento per insolvenza; doveva comunicare l'avvocato entro lunedì, aveva scelto una camerata – ma non l'ha incontrato al Family Day come sperava, e mo' le assegneranno l'avvocato d'ufficio. In borgata la sola forma di fiducia è l'indolenza, il solo pubblico ministero è il fatalismo. Il destino di Marcello ispirerebbe un'enorme tristezza, se non fosse per gli incontri con l'altra dimensione: lui è sicuro di scomparire tra le pieghe della legge perché ogni tanto viene assunto in cielo; non gli arrivano più i rumori della Terra vagando tra pianeti e asteroidi, sfiorando globi di luci pulsanti; niente a che fare con la disoccupazione e la miseria, lui con gli dèi ci fa l'amore. Se quaggiù appare inaffidabile e disperato è perché qui non può garantire che un'esistenza saltuaria; tutto è saltuario in borgata, chiunque è più e meno di quello che appare. La loro coscienza è traforata : ciascuno, nel suo piccolo dominio, si illude di avere commercio con un dio.²⁹

Le chapitre « La verità » constitue un moment particulier du roman, une ample pause narrative (l'auteur opte d'ailleurs pour une autre police, afin de la détacher, même visuellement, du reste de la narration) où le Walter Siti autofictionnel revient sur scène pour analyser son obsession érotique. Le début du chapitre présente dans sa construction structurelle l'opposition entre le désir de Walter et la réalité, qui se traduit par l'opposition entre l'imagination de la mort de Marcello avec les réactions éventuelles du protagoniste introduites au conditionnel – « Magari fosse morto davvero. [...] Avrei mostrato un dolore carsico [...]. Sognavo d'essere l'ultimo, e che morisse dopo aver fatto l'amore con me [...]. Avrei fatto dell'elaborazione del lutto il mio capolavoro. [...] Mi sarei concentrato sull'apnea [...] Avrei ricordato i batticuori dell'inizio [...] »³⁰ – et la réalité effective, à savoir le départ de l'escort pour Milan avec un nouvel amant. Ce départ est décrit au présent de l'indicatif : « invece non è andata così : Marcello io non lo vedo più (il suo corpo è scomparso) ma lui è vivo, agisce eccome »³¹. Les pages qui suivent ne présentent qu'une spéculation sur l'obsession érotique en dehors de toute temporalité – le présent et le passé composé étant les temps verbaux souvent employés –, avec Walter qui fait le deuil de ce personnage.

Écrits pour la quasi-totalité à la troisième personne, les romans *Resistere non serve a niente* et *Bruciare tutto* ont une structure moins fragmentaire et plus cohérente que celle des autres textes, conséquence directe de l'abandon de l'obsession érotique personnelle. Il demeure toutefois une tendance à la narration épisodique, sans lien explicite entre une séquence et l'autre. La présence

con due testimoni oculari; ora rischia una vera incriminazione per falso in atto pubblico e continua a vantarsi della contumacia – prevede che il tribunale si dimenticherà di lui ». *Ibid.*, p. 91-92.

²⁹ *Ibid.*, p. 92.

³⁰ *Ibid.*, p. 271.

³¹ *Ibid.*, p. 272.

d'un narrateur omniscient permet à Siti de transposer l'idée d'une opposition à toute forme de temporalité dans la disposition de la matière narrée, les *flash-backs* et anticipations étant fréquemment employés. Dans *Resistere non serve a niente*, le roman semble ne jamais vouloir commencer : il s'ouvre sur une scène de meurtre, enchaîne sur un essai sociologique concernant le rapport entre sexe et argent, puis sur un chapitre décrivant la rencontre entre l'auteur et le protagoniste du roman (nous en sommes alors déjà à la page 53), et enfin le narrateur raconte l'histoire de Tommaso, depuis son enfance jusqu'à leur rencontre. Après ce début retardé, la narration se déploie sur un fil chronologique, même si les aspects les plus obscurs du passé de Tommaso (son lien avec la criminalité) ne sont dévoilés que dans l'avant-dernier chapitre, « Gli uomini preferiscono le tenebre », dont la teneur et le ton sont sociologiques.

Ce décalage narratif est plus évident dans *Bruciare tutto*. La première partie du roman, consacrée à la vie de don Leo dans une paroisse milanaise, retarde la confession scandaleuse de la pédophilie du protagoniste ; après cet aveu, présenté à la moitié du roman, le narrateur insère un *flash-back* sur l'unique expérience du prêtre avec un enfant, Massimo, et revient ensuite au temps présent de la narration pour procéder lentement vers l'épilogue tragique du double suicide. La structure narrative s'adapte au contenu scabreux du roman tout en s'alignant à l'opposition entre la linéarité de la réalité et la cyclicité-atemporalité de l'obsession.

Dans *Exit Strategy* qui met en scène à nouveau le Walter Siti autofictionnel, la fragmentation narrative se traduit dans le choix du journal intime, capable de fournir une perception morcelée et subjective de la réalité. Si cette forme organise habituellement l'histoire selon un axe chronologique, ce « romanzo in forma di diario »³² ne suit pas une temporalité linéaire : le début du roman date du 28 septembre 2012 et constitue une prolepse à la sortie de l'obsession érotique incarnée par Marcello, qui commence au chapitre suivant ayant pour date le 9 janvier 2011 et continue jusqu'à la fin du livre, en 2014. Dans cet intervalle, Siti insère des ellipses (plusieurs mois sont omis dans la narration), des dates incomplètes ou symboliques (« Piovosio aprile 2013 », « nessun luogo, tempo di cambiamenti e riflessioni »³³) et des analepses (lorsqu'il annonce par exemple à la fin du chapitre 2 le besoin de revenir en arrière dans le temps pour raconter la rencontre avec Gerardo³⁴, en passant d'octobre 2012 à mai 2012), et renie le principe même de ce genre

³² *Exit strategy*, p. 221.

³³ *Ibid.*, p. 170 et 173.

³⁴ « Ai gentili lettori. Sono scivolato troppo avanti, l'accento che Marcello ha fatto a un 'lui' è per voi incomprensibile; per raccontare tutto, scusatemi ma devo risalire nel tempo ancora una volta (l'ultima, giuro) ». *Ibid.*, p. 100.

d'écriture pour l'adapter au contenu. Dans ce roman, la fragmentation narrative résulte également de la construction d'un récit qui croise deux histoires parallèles, la sortie de l'obsession érotique de Walter et l'abandon du berlusconisme par le peuple italien. Souvent, les différentes séquences racontant l'expérience du sujet sont entrecoupées de séquences, séparées par des blancs, dans lesquelles Siti aborde l'histoire collective :

Se ho deciso di eliminare uno dei due non è per avarizia (tra l'altro è quello che adesso mi costa incomparabilmente di meno, circa un dieci per cento del totale) ; semmai è per legittima difesa, eppure laggiù dove c'è buio sento mormorare di una sacrilega caccia di frodo. Rodrigo è il meraviglioso ruminante dagli occhi gladiolo, ma fingendo di sparare a lui è Marcello che posso finalmente uccidere; con Marcello è sempre stata la sfida per la vita e per la morte, il paradiso o la dannazione (*Non bisogna aver paura del ridicolo, quando lo si è meritato !*) Ucciso il cuore oscuro, anche l'arma che mi sarà servita per spegnerlo perderà senso; quel che spero di guadagnarci è la fine di un'impotenza più subdola dell'*impotentia coeundi* : la chiamerò impotenza a rinascere.

Mario Monti è stato nominato senatore a vita, fuochi si accendono nella notte per festeggiare la destituzione rituale di Berlusconi, panettoni precoci divorati come ostie; lo abbiamo visto mentre annotava « traditori » su un taccuino, erano i nove che gli hanno fatto perdere la maggioranza. L'auto nera che lo trasportava al Quirinale, dove rassegnerà le dimissioni al capo dello Stato, aveva l'incedere lento di un carro funebre o di un ascensore per il patibolo. Neanch'io sono pronto, più il rettile è grosso più la muta è lenta.³⁵

L'abandon de l'obsession érotique sur laquelle le sujet a beaucoup spéculé pendant des années, trouve dans le journal intime une explication symbolique : le dépassement de la fragmentation est au profit d'une linéarité fragmentée, marque stylistique des œuvres successives à la trilogie. L'incertitude relative à la réussite de la conversion – consistant en l'abandon de tout élan vers un Absolu et en l'acceptation de la finitude de la réalité – trouve aussi une traduction formelle dans le roman : d'une part, les formes interrogatives³⁶ ; de l'autre, le rapprochement contradictoire du vieux et du nouvel univers :

L'idea che fossero i nudi bodybuilders a rappresentare l'infinito era una costruzione estetizzante e vigliacca, d'accordo, per sfuggire all'impegno di un infinito più prossimo. La libertà malata è quella che torna costantemente al proprio nulla. Ma Marcello che si incanta a Times Square nel guardare un giocoliere tatuatissimo, o il suo smarrimento idiota mentre grida « Irina ! » in un condominio di russe a Sharm el-Sheik,

³⁵ *Ibid.*, p. 49.

³⁶ « Gli dèi falsi e bugiardi onorati fin qui implicano il fallimento di ogni metafisica laica ? [...] Dove trovarlo un infinito meno illusorio, un infinito umano? Nelle foschie della Lomellina, grano e risaie, tra i pioppi a scacchiera? Nella docilità dei motorini parcheggiati a schiera davanti alle fabbriche? [...] Che percentuale di ingiustizia può digerire la coscienza pur di difendere il proprio livello di benessere? La nebbia che la minoranza privilegiata diffonde intorno a sé (ghirigoro astutissimo di impronte perché nessuno si accorga che sta girando in tondo) è un fumo nocivo che avvelena chi lo sparge? [...] A Montecitorio echeggia il grido « o si cambia o si muore ! » - ma che succede se molti coltivano l'idea che cambiare equivalga a morire ? Mentre spolvero la mia collezione di sfere in pietradura, la sola cosa che mi manca ormai è la giovinezza. Il futuro è una belva accovacciata che aspetta di saltare ». *Ibid.*, p. 179 et 213.

erano davvero soltanto proiezioni stonate ? [...] Dopo una lunga latitanza che aveva il sapore del rimprovero, due culturisti mi sono piombati addosso in un solo giorno: a Cadorna un napoletano col piercing al sopracciglio (capezzoli che premevano sotto il maglione) e un bergamasco biondo con la parannanza al mercato di San Marco. [...] Se gli dèi hanno una voglia ciclica di incarnarsi il mondo ricomincia, ma non per me. Se si offrono così invitanti e uno allunga la mano per coglierli, non può certo essere accusato di lussuria. La conversione non può diventare cancellazione d'identità, puro signorsi.³⁷

La centralité du désir dans la poétique de Siti, fût-il en opposition à la réalité, se traduit donc par une temporalité narrative fragmentée où la prise directe sur la réalité alterne à des pauses descriptives et spéculatives. Toujours en continuité avec cette idée de coupure et d'alternance des niveaux temporels, nous allons aborder le cas de *Autopsia dell'ossessione*, où les dimensions du désir et de la réalité se traduisent par l'adoption des deux langages différents.

b) Annexe : photographie et temporalité. Le cas de Autopsia dell'ossessione

La fotografia, [...] penso sia un formidabile linguaggio visivo per poter incrementare questo desiderio di infinito che è in ognuno di noi.

Luigi Ghirri

Dans la production romanesque de Siti, la dimension figurative est souvent associée à une composante centrale de sa poétique : le désir. Dès *Scuola di nudo*, l'attraction de Walter pour le corps des culturistes se manifeste, avant toute expérience directe, par la médiation de l'image. Face à ce que Siti appelle « nu gnostique », le Siti autofictionnel alterne entre une attitude de possession et une attitude contemplative. La télévision et surtout la photographie – définie comme « autentico organo del [...] desiderio »³⁸ – sont les outils de réalisation de ce deuxième but car, en immortalisant (terme à concevoir dans sa signification étymologique, à savoir « rendre immortel ») la perfection physique du nu, elles représentent un moyen d'éloignement et d'exclusion de la vie, ainsi qu'une garantie d'Infini :

³⁷ *Ibid.*, p. 181.

³⁸ *Scuola di nudo*, p. 13.

i nudi maschili vivono una vita che si oppone alla vita, se ne separa come le gocce d'olio in emulsione nell'acqua; per questo la macchina fotografica [...] fissa il movimento in poche immagini statiche su una sottile membrana; per questo le mie più stupende avventure si concludono con un clic.³⁹

La photographie se révèle être le moyen le plus efficace pour capturer le potentiel esthétique et la perfection du corps nu, révélant la finitude des sens humains, incapables de préserver le souvenir de la vision :

quando un corpo infinito si muove, ho bisogno di fissarlo in una posizione che riassume tutte le altre, una posizione perfetta che può essere determinata solo dal caso e che è abolizione del caso. [...] Lo strano puntuale mancamento della vista non è che il limite invalicabile su cui si misura l'insufficienza dei nostri sensi umani. A cogliere questo squarcio, questo irrompere improvviso di un'altra dimensione, talvolta la macchina è meglio; anche se sarebbe stato difficile spiegarlo al mio fruttivendolo ravennate, non era la polaroid una scusa per l'amore, ma viceversa.⁴⁰

Ce n'est pas un hasard si, parmi les ouvrages de la trilogie, le moyen photographique est le plus souvent évoqué dans *Scuola di Nudo*, roman où la réflexion de Siti sur la nature du désir érotique et sur l'inconciliabilité entre Absolu et réalité est postulée et analysée. Tout en étant directement liée au désir du protagoniste, la photographie n'apparaît pas en tant qu'iconotexte intégré à l'écriture dans la production autofictionnelle de Siti, mais est évoquée par le biais de la description en prose. Le récit *Perché io volavo* du recueil *La Magnifica Merce* (2004) est le premier texte dans lequel Siti combine photographie et narration : l'auteur insère en annexe une série de photographies du culturiste Massimo Serenelli (l'individu empirique qui inspirera ensuite l'auteur pour la création du personnage de Marcello). L'unique construction narrative fondée sur l'intersection texte-image figure dans *Autopsia dell'ossessione*, par le biais d'une vingtaine de photos du corps de l'obsession érotique du protagoniste. Mais si la photographie est un outil qui représente l'objet désiré tout en excluant l'observateur de la vie, quel dialogue tisse-t-elle avec la dimension textuelle du roman ? Il convient tout d'abord de préciser que les photographies, dans le roman, sont une attestation d'Absolu, car, en immortalisant l'instant et annulant toute temporalité, elles capturent la divinité dérivée du corps d'Angelo, le culturiste aimé par le protagoniste qui satisfait momentanément son désir d'Infini. Si l'Absolu est pour Siti « una ricerca privata e fuori dal tempo »⁴¹, la photographie atteste sa présence dans la réalité, étant le « testimone di una verità

³⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 14-15.

⁴¹ *Autopsia dell'ossessione*, p. 10.

puntiforme, fissata in un attimo eterno »⁴². Cet art présente deux paradoxes. Premièrement – et c’est ce qui le rend similaire au désir –, il atteste, comme le remarquent Roland Barthes et Susan Sontag⁴³, une présence qui est en réalité une marque d’absence. Chaque photographie est à la fois un objet matériel à observer et le témoignage d’un instant passé et impossible à revivre. Selon Barthes, « ce que la photographie reproduit à l’infini n’a eu lieu qu’une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement »⁴⁴. L’autre paradoxe de la photographie concerne le fait d’isoler un instant de l’écoulement du temps mais aussi de témoigner de son avancement impitoyable. Cette fonction éternisante et isolante de la photographie est d’ailleurs synthétisée de manière remarquable par Philippe Dubois : « L’acte photographique, en coupant, fait passer de l’autre côté (de la tranche) : d’un temps évolutif à un temps figé, de l’instant à la perpétuation, du mouvement à l’immobilité, du monde des vivants au royaume des morts, de la lumière aux ténèbres, de la chair à la pierre »⁴⁵.

Au-delà de l’emploi des photographies, comme nous l’avons déjà remarqué dans les chapitres précédents, l’obsession est assurée par l’insertion de vingt-cinq propositions au fil du récit. Typographiquement conçues comme des aphorismes isolés dans le texte, ces propositions traduisent la phénoménologie de l’obsession, dont elles synthétisent les caractères généraux et les racines mythiques :

PROPOSIZIONE 7

L’ossessione allude al mito negandolo e accelerandolo in folle; le curve del maschile e del femminile si sovrappongono in una famelica anamorfofi. L’ossessione è la morte che si rovescia sulla vita disarmata, cancellando la sciocca distinzione tra meccanico e psichico. Volontà e coscienza cessano di agire : egoismo e altruismo, perfino attrazione e repulsione non sono più concetti pertinenti ; l’io è riassorbito nella bava di un cane cosmico, che marca il territorio e lecca il sale della pietra.⁴⁶

L’insertion dans le tissu narratif de ces propositions empêche toute progression diégétique. Elles constituent de véritables pauses, en interrompant l’histoire pour laisser la place à la spéculation théorique de l’auteur. Avec la photographie, elles contribuent à morceller le texte au niveau visuel. Ces deux techniques de représentation de l’obsession, en faisant partie intégrante du tissu narratif, constituent l’un des principaux instruments de concrétisation de ce que, dans le sous-

⁴² *Ibid.*, p. 232.

⁴³ Susan Sontag, *On Photography*, cit.

⁴⁴ Roland Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, cit., p. 15.

⁴⁵ Philippe Dubois, *L’Acte photographique*, Paris, Nathan, 1990, p. 160.

⁴⁶ *Autopsia dell’ossessione*, p. 126.

chapitre précédent, nous avons perçu comme un caractère structurel de Siti, à savoir la fragmentation narrative comme négation de toute forme de temporalité linéaire (et donc de réalité), en faveur du désir⁴⁷. Ces deux éléments, d'ailleurs, puisqu'ils sont insérés au milieu de la narration (et non pas en annexe), interagissent avec le récit et le déterminent. D'un point de vue narratologique, la photographie peut se considérer comme le véritable moteur de la diégèse. Ce que nous appellerons « l'adesso »⁴⁸ de la narration, à savoir le moment où le « récit premier »⁴⁹ débute, coïncide avec le moment où Danilo entre dans « la chambre des hirondelles » pour contempler les photographies d'Angelo, en s'isolant de la réalité. Les dates indiquées dans le texte informent le lecteur que l'histoire se déroule en mai 2009 ; Danilo a cinquante ans et doit faire face à la maladie de la mère et à la frustration de la perte de son amant à cause d'un rival, le professeur alter ego négatif de Siti. Chaque photographie d'Angelo dans le texte est suivie de précisions sur le moment où elle a été prise ainsi que sur les conditions physiques et psychologiques d'au moins une des trois polarités qui déterminent la perfection de la photographie (selon Barthes : maître d'ouvrage, photographe et modèle). Lorsque Danilo entre dans cette chambre de contemplation, le « récit premier » s'arrête et la seule forme de temporalité autorisée est celle de la mémoire. L'instant infini de la photographie relance de façon paradoxale la narration d'un « récit second »⁵⁰, qui, à partir de l'image, emploie des analepses racontant certains épisodes de la vie de Danilo – son enfance, son adolescence, son déménagement à Rome, la découverte du sadomasochisme, son rapport avec sa mère –, fondamentaux pour comprendre et justifier son attitude obsessionnelle aujourd'hui. Dans la deuxième partie du roman, les souvenirs s'articulent autour de son passé récent et de son histoire d'amour avec Angelo : la photographie devient alors également un moyen de revenir à l'obsession originale lorsque la présence d'un rival brise l'enchantement de la possession de l'Absolu. L'antagoniste représente de façon patente la linéarité du temps : « uccidere il tempo, il tempo lineare e irreversibile. Il Rivale ha tagliato il tempo in due, niente sarà più come prima »⁵¹.

Dans *Autopsia dell'Osessione* la photographie joue alors cette double fonction paradoxale d'opposition à toute forme de temporalité et de moteur propulseur de la narration, qui procède par

⁴⁷ Au-delà de ces deux stratagèmes de fragmentation, Siti adopte même dans ce roman la technique d'une narration épisodique comprenant des séquences séparées par des blancs.

⁴⁸ Chatman définit le « now » du récit, l'idée de présent au sein de tout discours narratif : « The narrative 'now' is one point of time in the story which serve as a point of reference ». Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, cit., p. 63.

⁴⁹ Angelo Marchese, *L'officina del racconto: Semiotica della narrativa*. Milan, Mondadori, 1983, p. 47.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Autopsia dell'ossessione*, p. 232.

épisodes et analepses. Photographie et narration, deux formes de temporalité opposées mais complémentaires – l’une itérative, l’autre évolutive –, représentent la transposition particulière du dualisme structurel de l’écriture de Siti dont la résolution se révèle impossible. Le paradoxe de cette opposition, synthétisée dans ce roman, est la coprésence nécessaire des deux polarités, l’une indispensable à l’autre malgré leur appartenance à deux dimensions métaphysiques différentes : il n’y aurait pas de réalité sans désir et, vice-versa, il n’y aurait pas de désir sans réalité.

2. Figures de l’opposition

Dans le sous-chapitre précédent nous avons étudié comment Siti organise le récit selon une structure qui s’oppose à la temporalité linéaire. Cette opposition se manifeste à travers une construction fragmentaire et épisodique du récit ou, comme dans le cas d’*Autopsia dell’ossessione*, par l’insertion de photographies et de phrases aphoristiques. Dans ce sous-chapitre nous nous concentrerons sur la dimension micro-structurelle et stylistique des romans de Siti, afin de déterminer comment l’auteur transpose au niveau formel sa poétique de l’opposition. Elle influe non seulement sur des éléments thématiques (le désir, la réalité), mais aussi sur les registres et les points de vue.

a) La parenthèse

En ouvrant au hasard une page d’un roman de Siti, le lecteur s’apercevra assurément de l’un de ses traits stylistiques saillants : l’emploi généralisé et méthodique des parenthèses. Depuis *Scuola di nudo*, l’insertion des incises constitue une marque essentielle, héritée d’un écrivain français considéré comme l’un de ses modèles stylistiques : Marcel Proust. La centralité et l’influence de l’auteur de la *Recherche* dans la construction esthétique et stylistique de l’écriture romanesque de Siti ont été admises par ce dernier dans une interview :

Il meccanismo proustiano di trasmutazione della vita in fiction mi è servito da guida fin da *Scuola di nudo*, nel senso che nella *Recherche* il protagonista si chiama Marcel, come l’autore. Credo che non dica mai il cognome, però è abbastanza evidente che assomiglia a Marcel Proust. Quindi già il fatto di scrivere un libro in cui il protagonista porta il mio stesso nome (io poi aggiungo anche il cognome) era una cosa alla quale Proust mi legittimava... Poi non c’è dubbio che la cosa che da Proust prendevo di più era l’autoanalisi psicologica, cioè la

profondità nella capacità di analizzare sé stesso spaccando il capello in quattro, trovando sempre motivazioni su motivazioni. Mi è rimasto in testa in modo particolare lo stile di Proust, di cui parla anche Leo Spitzer, innanzitutto il fatto di dare sempre più di una causa ai comportamenti... «io facevo questa cosa per questo, o forse per questo o forse ancora per quello ». Questa specie di capacità, anche sintattica, di vedere sempre le alternative, cioè di elaborare le frasi, ogni gradino delle quali è un passaggio psicologico in più, mi ha colpito molto. [...] Io sono sempre stato un lettore abbastanza accanito della *Recherche*. È stata una delle letture fisse e ricorrenti della mia vita, che ho letto per intero almeno cinque o sei volte, e moltissime volte sono tornato su singoli passi, come per esempio le riflessioni finali del *Temps retrouvé*, l'episodio del bacio negato, ma anche gli episodi comici che mi divertono molto e quelli tragici che riguardano Charlus. Ho letto la *Recherche* sia in francese che in italiano e mi è sempre servita da guida.⁵²

Sans jamais atteindre la complexité syntactique et l'analicité de Proust, l'écriture de Siti emprunte à cet auteur certaines marques stylistiques en les réadaptant et en les resémantisant en fonction de sa poétique. C'est le cas de l'emploi des parenthèses, héritage proustien dont les fonctions et les usages, malgré certaines homologues, évoluent et se détachent du modèle.

Avant toute analyse, quelques précisions sur les fonctions et la spécificité de ce signe grammatical s'imposent. Comme l'affirme Isabelle Serça dans un livre consacré à la fonction de la ponctuation chez Proust⁵³, il est nécessaire de distinguer la parenthèse en tant que « figure du discours »⁵⁴, dont la fonction est proche de la digression, et les parenthèses (au pluriel) en tant que signe de ponctuation qui marque visuellement cette coupure. Sa dimension digressive semble également être confirmée par les définitions des principaux dictionnaires de langue française, qui, d'une manière ou d'une autre, remarquent cette interruption dans la linéarité de la phrase :

Insertion, dans le corps d'une phrase, d'un élément (mot, proposition, phrase) qui interrompt la construction syntaxique (à la différence de l'incise) ; cet élément lui-même.⁵⁵

Procédé stylistique consistant à insérer dans le corps de la phrase principale un élément grammatical autonome (mot, proposition, phrase...) qui en précise le sens ou introduit une digression ; *p. métonym*. Développement accessoire dans un discours, un texte. Chacun des deux signes typographiques en forme d'arc de cercle () ; entre lesquels on place l'élément que l'on veut isoler ; encadrement ainsi formé.⁵⁶

⁵² Claudia Jacobi, «Dall'impressionismo proustiano all'iperrealismo – Intervista a Walter Siti», in *Lendemain – Études comparées sur la France* (161, 41), 2016, p. 158. Pour une étude concernant l'influence de Marcel Proust sur l'autofiction de Siti, cf. également, Id., *Proust dixit ? Réceptions de 'La Recherche' dans l'autofiction de Serge Doubrovsky, Carmen Martín Gaité et Walter Siti*, cit.

⁵³ Isabelle Serça, *Les coutures apparentes de la Recherche. Proust et la ponctuation*, cit.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁵ *Le Grand Robert de la Langue Française, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* de Paul Robert, 2^e éd. revue par Alain Rey, 9 tomes, Paris, 1987.

⁵⁶ *Trésor de la Langue Française*, version informatisée (URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=668504685;>), consultée le 28 mai 2019.

Au-delà de sa fonction purement digressive, qui consiste en l'insertion d'un élément nouveau et étranger au sein du discours principal, en créant une pause et en ralentissant l'avancement de l'histoire la parenthèse assouvit aussi une fonction « de retouche »⁵⁷ : elle permet de revenir sur ce qui a été dit précédemment par un procédé de correction ou de spécification. Nous pourrions envisager deux mouvements dans l'emploi rhétorique de la parenthèse : l'un d'incorporation d'un élément extérieur au fil du texte, et l'autre, opposé, de dissociation, qui isole des éléments en continuité avec le discours pour les mettre en relief ou bien pour les spécifier. Dans les deux cas, la présence des parenthèses – en tant que signes de ponctuation – crée au niveau visuel l'isolement et la mise en relief d'une partie de la phrase, qu'il ne faut pas dissocier du contexte : la parenthèse prend ce rôle de marqueur car elle est dans une relation d'interdépendance avec le reste de la proposition. Les différentes fonctions de la parenthèse sont toujours déterminées, comme nous le verrons, par la relation entre ce qui est dedans et ce qui reste dehors.

Pour revenir à l'écriture de Siti, l'emploi de la parenthèse prend de multiples fonctions. Tout d'abord, en continuité avec le modèle proustien, elle contribue à stratifier le discours, devenant un espace spécifique où le narrateur s'adresse directement au lecteur : « la parenthèse permet parfois à l'auteur de faire un *a parte*, de se détacher momentanément de la scène qu'il décrit, comme s'il baissait le ton pour faire partager au lecteur sa pensée la plus secrète »⁵⁸. Dans presque chacun de ses romans, Siti a recours à ce procédé rhétorique pour créer un canal de communication avec son lecteur, mettant un instant en pause la narration, pour lui fournir d'autres informations ou pour s'adresser à lui dans la lecture :

I nudi invece sono come quei moscerini degli stagni che si muovono velocissimi, su un cuscinetto pneumatico a una spanna dal pelo dell'acqua – aboliscono i tempi morti, a una spanna dalla stupida catena. (Ho bisogno di convincervi, vorrei essere una tarma aggrappata al vostro paltò).⁵⁹

Inaugurato con l'oro. Tutto è partito da pochi grammi d'oro (non è a te che lo racconto ma al mio esattore, per convincerlo che deve lasciarmi libero in questa storia) – uno di quei braccialettini a buon mercato con lo spazio per scrivervi il nome...⁶⁰

Anche questo che avete appena letto (e sarà l'ultimo, giuro) è un racconto – l'ho pubblicato sull'edizione romana di « Repubblica » circa un anno fa.⁶¹

⁵⁷ Isabelle Serça, *Les coutures apparentes de la Recherche. Proust et la ponctuation*, cit., p. 51.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁹ *Scuola di nudo*, p. 23.

⁶⁰ *Un dolore normale*, p. 11.

⁶¹ *Il contagio*, p. 45.

Questa figura è un conglomerato grottesco, di quelli che nella tarda antichità e nel Medioevo si chiamavano « grilli » : una testa sproporzionata che appoggia direttamente sulle gambe. (Prova anche tu, lettore, concediti questo esperimento ottico).⁶²

Questo non sarà un libro ben scritto, dove le responsabilità si mascherano sotto le acrobazie della lingua ; non sarà nemmeno, come si dice, un'autofiction (non date retta alla dicitura « romanzo » sulla copertina).⁶³

«La vecchiaia è un dono che io non credo di meritare.»
(Satana esulta quando Leo enuncia ad alta voce uno dei pensieri che egli stesso gli ha suggerito.)⁶⁴

Cet emploi de la parenthèse chez Siti se conforme à la définition donnée par Spitzer qui, dans son essai sur le style de Proust, la décrit comme « l'équivalent linguistique de la coulisse »⁶⁵, à savoir un espace en dehors de la narration dans lequel le narrateur se retire pour prendre du recul par rapport à son récit : « les parenthèses sont les judas par lesquels le romancier regarde son action et ses lecteurs, leur fait des signes, des clins d'œil – et par où les lecteurs peuvent le regarder à leur tour »⁶⁶.

Le deuxième rôle de la parenthèse dans la production de Siti est celui de retarder une partie de l'énonciation en dénouant toute tension avant même d'arriver à la fin de la phrase. Un passage de *Scuola di nudo* illustre efficacement cette utilisation de la parenthèse : quand Walter décide de révéler le vrai nom de ses ennemis, il Padre et il Cane. Pour ce faire, il insère entre le début et la fin de la phrase de longues parenthèses de monologue intérieur qui coupent la proposition principale et constituent des éléments retardants et réducteurs « de la force percutante de la chute »⁶⁷ :

Il vero nome del Padre – ah dimenticavo : il Padre si passa spesso una mano all'interno delle cosce, mentre il Cane tocca e si fa toccare, ma non *si* tocca ; il vero nome del Padre (dirlo danneggerà la mia carriera e non solo quella, è sicuro, spero che verrà almeno un guadagno retorico : comunicare il nome empirico dei due principali antagonisti provocherà lo slittamento di questa scrittura da un genere ormai inoffensivo a uno più esposto e violento ; oggi ogni pagina che pretenda di sfiorare la verità rischia di costare al suo autore un'invalidità permanente ; naturalmente non ogni scrittura che provochi danni personali al proprio autore dirà per forza la verità ma questa è un'asimmetria... basta, se c'è una categoria che ammiro sono gli stuntmen ; senza contare la segreta convinzione che soltanto facendo i nomi e pagando di persona posso sperare di guarire) dunque il nome (e poi se ho nominato dei poveri ragazzi sportivi che non mi possono nuocere, sarebbe infame non nominare chi invece può farlo) il vero nome del Padre è Alfredo Ritter, di Bressanone, docente ordinario di letteratura italiana e attuale preside di facoltà di lettere di Pisa – il Cane di chiama in realtà Matteo Casimbeni, di Modena

⁶² *Autopsia dell'ossessione*, p. 54.

⁶³ *Exit strategy*, p. 34.

⁶⁴ *Bruciare tutto*, p. 162. Dans ce cas, la parenthèse fait plus que s'adresser au lecteur : elle devient l'espace dans lequel le narrateur exhibe son omniscience, en donnant voix également aux pensées de Satan.

⁶⁵ Leo Spitzer, « Le style de Marcel Proust », cit., p. 417.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 411.

⁶⁷ *Ibid.*

come me, professore associato di metrica e stilistica italiana. Potete trovarli su un qualsiasi annuario dell'università e anche sull'elenco telefonico di Pisa.⁶⁸

Même dans *Exit strategy* Siti utilise la parenthèse avec un effet de retardement :

Un'esitazione appena accennata, in attesa del commento (*mi rivedo correre trafelato per le calli ostruite di Venezia perché lui accovacciato contro la spalletta aveva avuto un calo di zuccheri il passato non può accampare diritti soprattutto se parziale gli amori interi appartengono a un'altra orbita*) che non arriva.⁶⁹

A lui, a Silvio Berlusconi (anagramma di « l'unico boss virile »), al cavaliere di hardcore, a colui che è riuscito a diventare più di se stesso facendo dell'Italia la propria scimmia, a lui metà macchietta e metà santino da sacrestia, tiranno senza crudeltà (capace di polarizzare in un bagno chimico il materialismo cinico della Destra e l'impotente idealismo pedagogico della Sinistra), a lui che riceve le ragazze nascoste nelle ambulanze per eludere sia i giornalisti che i militari rigidi nel giubbotto antiproiettile, a lui archetipo borderline, a lui diversamente potente, a lui e al suo nome è stato dedicato un colibrì.⁷⁰

Si, dans la première citation, le souvenir inséré entre parenthèses joue le rôle amortissant relevé par Spitzer, dans la deuxième, la liste anaphorique des épithètes adressées à Berlusconi – qui contribuent à dessiner une image mythique du Président – se dégonfle lorsque le lecteur arrive à la fin de la phrase principale et découvre la banalité de l'affirmation (le fait d'avoir dédié à Berlusconi une espèce d'oiseaux).

L'incise chez Siti a également pour but d'apporter des informations complémentaires qui, isolées dans l'espace des parenthèses, sont mises en relief par rapport au reste de la phrase :

Impara equazioni nuove, inedite posture mentali (non solamente matematiche) per far fronte ai molti quesiti della propria singolarità. [...]

Quelli erano i momenti top, com'era magico sulle panchine della stazione (dove i lampioni erano stati rotti) giocare a battimuro con quella voce, spiarle grosse per farla incavolare.⁷¹

Il rapporto con la Carrà (la grande madre mediatica, la Donna di Potere) è ovviamente dal basso e largamente ambiguo ; riassumendo la ammira, ne loda l'onestà (ha licenziato i collaboratori che truccavano le sorprese, si è incazzata con uno sponsor che le prometteva dei soldi in nero se presentava il suo prodotto « con un' enfasi speciale ») e la generosità (ha fatto operare a sue spese, a Madrid da un oculista famoso, un vecchio camerament che in Rai è un'istituzione, e quello al ritorno si lamentava : « questi occhiali m'erano costati 'nu sfacime 'e soldi, mo' che ne faccio, li butto? ») Ma ne sottolinea lo sfascio (i busti sempre più rinforzati per quando va in scena, le mani e il sottogola ardui anche per il truccatore più esperto) e non sa trattenersi dal riportare maldicenze.⁷²

Il fenomeno politico più rilevante degli ultimi trent'anni in Occidente non è tutto fondato su una formidabile estensione (e distorsione) dei desideri privati? Non è dal desiderio dei più che nasce il consumo? L'individuo

⁶⁸ *Scuola di nudo*, p. 113.

⁶⁹ *Exit strategy*, p. 52.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁷¹ *Resistere non serve a niente*, p. 76-77.

⁷² *Troppi paradisi*, p. 28-29.

meschino e banale non è lui il laboratorio (e la cavia) del meccanismo economico che ha conquistato il mondo? [...] Come non diffidarne se (senza avere talento) si è persone oneste ?⁷³

Trascuro la contabilità, il quattrocentottanta è superato ma manca ancora abbastanza (troppo?) al quattrocentonovantasei (terzo nella serie dei numeri perfetti equivalenti alla somma dei loro divisori primi, dunque perfetto tra i perfetti) ; o dovrei addirittura puntare sul cinquecento tondo, numerologia volgarissima ma chiara ? In ogni caso urge una decisione.⁷⁴

Dans tous ces exemples, le contenu de la parenthèse (ou de ce que nous pourrions appeler « l'énonciation secondaire ») se place en continuité avec le discours de « l'énonciation principale »⁷⁵, sans créer de fracture dans le développement logique, mais au contraire, en agissant de façon complémentaire sur la signification de la phrase. C'est pour cela que, comme le remarque Isabelle Serça, lorsqu'elle assume cette fonction, la parenthèse n'est supprimable qu'en tant que signe de ponctuation et non pas dans son contenu. « Coupures uniquement typographiques »⁷⁶, ces parenthèses entraînent une simple mise en relief d'une partie de la phrase qui s'intègre au sein de l'énonciation.

Parmi toutes les fonctions remplies par la parenthèse, nous avons laissé pour la fin celle qui, à nos yeux, joue un rôle fondamental et structurel dans la construction stylistique de la production de Siti, à savoir la fonction oppositive. Dans la plupart de ses usages, en effet, l'incise crée un contraste entre l'énonciation principale et l'énonciation secondaire, met en scène un écart entre ce qui est à l'intérieur et à l'extérieur de ce signe de ponctuation. Au-delà du découpage textuel entraîné par la présence graphique de la parenthèse, ce décalage s'opère, au niveau du contenu, grâce au rapprochement de différents niveaux linguistiques, registres et points de vue. L'opposition la plus commune est celle entre un moment spéculatif ou narratif et un moment de prise directe sur la réalité, traduit par l'insertion de morceaux de discours direct ou – pour créer un effet encore plus contrastif – du dialecte. Voici quelques exemples :

Mi convinco di essere inibito dalla sua violenza (« ti spacco la faccia ») perché l'altro messaggio, di tipo logico superiore, che le sue parole nascondono (« sottomettimi ») mi spaventa ancora di più. [...] Alle nove e mezzo già nella stanza, lui festoso e con gli occhi ridenti (« perché mi baci sempre sul labbro di sotto ? ») Nessuna

⁷³ *Ibid.*, p. 62.

⁷⁴ *Exit strategy*, p. 29.

⁷⁵ Serça emploie ces deux termes en s'appuyant sur les travaux de Charles Bally et Oswald Ducrot : « On parlera en effet de subordination énonciative [...] pour désigner ce mode de découpage dans lequel l'intonation, et, par suite, la ponctuation sont décisives. Quelle que soit la nature syntaxique des éléments décrochés, la parenthèse fait l'objet d'une énonciation secondaire, c'est-à-dire une énonciation distincte de celle qui est posée dans la phrase d'accueil ». Isabelle Serça, *Les coutures apparentes de la Recherche*, cit., p. 98.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 74.

differenza tra l'interno e l'esterno, le sue spalle e la spiaggia, due piani divisi dal davanzale della finestra – e in fondo le Apuane.⁷⁷

Quando te lo chiedo ti trincerai dietro la premonizione esoterica (« l'avevo già captato che eri l'uomo per me e che eri pronto per cambiare ») – è vero che quella notte mi sono sentito diverso dal solito, non è nelle mie abitudini limitarmi alle carezze e ai baci delicati.⁷⁸

Mio padre che non c'è più è diventato il suo assoluto (« al vèd seimper cun la testa sàta el rodi, la bève e la bàca, i occ spalanchè » - lo vedo sempre con la testa sotto le ruote, la bava alla bocca, gli occhi spalancati) : impossibile svuotare l'armadio, o anche solo spostare un soprammobile.⁷⁹

È dotato di un 'istinto per la cultura', di una finezza d'osservazioni che gli deriva dall'origine borghese, anche se si è fatto adottare dal sottoproletariato (« nun è proprio 'na villa, so' tre appartamenti lì a Bella Monaca, che li ha fatti unì, ha buttato giù i muri... c'è un salone de duecento metri, che ce vòle il motorino pe' attraversallo... è chiaro che si monti 'na cosa così pacchiana, tanto pe' mostrà che ciài i soldi, poi arrivano le invidie e te fanno carcerà ») Ha sottolineato lui la parentela tra i suoi bicipiti e le sfere di marmo che stanno sulla mensola. [...] Manca agli appuntamenti, si nega la sera per paura della sua nuova compagna (« quella mena, che je dico ? » – poi pranzando da me le telefona...⁸⁰

Lei non ama Tor Bella Monaca, rimpiange il Centro e la cioccolateria di Sant'Eustachio, per questo Attilio la rimprovera di rovinare tutto con nostalgie ambiziose (« nun sputà in alto che te torna 'n faccia »). [...] A Rebibbia ha letto i libri della biblioteca e ha recitato in un'*Antigone*, ma si lamenta di aver perso la memoria (« ho promesso a mi' madre te passo a pijà a 'e quattro, poi me so' riaddormentato e quando m'ha svejato leui num me ricordavo più 'a promessa, me credevo che me stava a fà li scherzi ») ; anche ora non riesce a trovare i tovaglioli, non ricorda dove ha ficcato i pacchi di spaghetti a trafila ruvida.⁸¹

Un'ondata di calore vizioso gli rintrona i centri dell'equilibrio : l'impronta quasi invisibile dell'antica bruciatura di sigaretta, circa dieci centimetri sotto il capezzolo sinistro (« 'o sai quanto te costa sto sgaro, si ? »)⁸²

Gli estranei invece ci cascavano, lo vedevano così grosso a otto-nove anni e gli offrivano del cibo (« sai quanto ce ne vòle pe' riempì er sacco ») – non capivano che era proprio perché gli davano sempre tanto da mangiare che era diventato così grosso.⁸³

L'avvenimento è minimo, un derby all'Olimpico e le strade chiuse o intasate : impossibile secondo Marcello raggiungere casa mia (« dall'Acqua Acetosa nu se passa e sotto la galleria me fanno sbucà manca poco a Ottavia, ma che sò matti ? »). Con l'amatriciana già pronta propongo percorsi alternativi, tornare indietro e scendere dai Parioli o addirittura l'Aurelia.⁸⁴

La cena insiste per offrirla lui (« è il minimo »), avrei voglia di raccontargli di mamma e piangere abbracciandolo. Altri baci sul balcone dell'albergo, sfrontato e allegro quando si va al sodo (« il pene è entrato n mobilità ») ; pare che conservi sul computer i video dove compaio in interviste o simili (« ti desideravo come si desidera qualcosa prima di morire »).⁸⁵

⁷⁷ *Scuola di nudo*, p. 63 et 65.

⁷⁸ *Un dolore normale*, p. 17.

⁷⁹ *Troppi paradisi*, p. 207.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 247.

⁸¹ *Il contagio*, p. 39-40.

⁸² *Autopsia dell'ossessione*, p. 16.

⁸³ *Resistere non serve a niente*, p. 56.

⁸⁴ *Exit strategy*, p. 14.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 107.

Aveva affidato a lui, nonostante le obiezioni dall'alto, i compiti di fund raising per il nuovo dormitorio dei senzatetto (« sei più adatto di me, io quel found li non so neanche pronunciarlo, e poi te sei più carino »); Fermo sperava, in quel modo, di distoglierlo da slanci di carità più sconsiderati e destabilizzanti.⁸⁶

Grâce aux incises, le lecteur voit se rapprocher deux différents niveaux de perception de la réalité (l'un filtré et remanié par le narrateur, et l'autre, plus brut, de transposition directe du réel) qui se reflètent et qui se relativisent mutuellement⁸⁷. La parenthèse est également employée par Siti de façon contrastive lorsque, pendant ce que Genette définit comme « scène », à savoir un moment de la narration où le temps de l'histoire coïncide avec le temps du récit, le discours direct est entrecoupé par l'expression (dans la parenthèse) des pensées de l'un des personnages :

- Matteo, se non te l'ho detto prima te lo dico adesso, no. Mi dispiace se ci hai perso tempo, se ti sei esposto, ma ci ho pensato, no.

- Perché ?

(Perché in mezzo c'è una finestra semiaperta, una notte, degli animali che si divorano; perché non voglio far niente che mi assimili a te, perché tempo di non essere alla tua altezza ma soprattutto temo di esserti alla pari, noli turbare circulos meos ; perdere il confronto con te sarebbe terribile, ma molto più terribile sarebbe vincere insieme).

- Perché il critico letterario so che lo so fare, mi metti davanti a un testo e qualcosa ne cavo ; preferisco esercitarmi dove sono più sordo, su qualcosa che mi migliori.⁸⁸

« Sbrigati a pettinarti che poi dobbiamo fare un discorsino... »

« Brutto? »

(Non è a lui che porto rancore, povero cristo, ma a quella condanna oscura per lui e terribile per me che un poeta chiamava 'la brama': l'altra sera ho pianto mentre Karima-Ruby dispensava a Signorini le sue bugie.)

« Tu che t'aspetti? »

« Mah dopo l'altra volta... »

(Ho promesso a me stesso di accanirlo entro l'estate, ma ogni volta l'inerzia è più forte dello strappo.)

« Un discorsino sulla tua capigliatura... potresti evitare il gel che non ci posso affondare le mani? »⁸⁹

«...se gli va di traverso lo sperma, è come con lo yogurt, hi hi, tossiscono un po' e basta... se adoperi olio caldo per massaggiarli, puoi ottenere la prima erezione della loro vita... se sono eccitati, te ne accorgi dal respiro, tieni d'occhio le costole, se vanno su e giù con più ampiezza... insomma più ampie del solito...»

⁸⁶ *Bruciare tutto*, p. 35.

⁸⁷ Toujours dans une optique contrastive, un autre trait stylistique présent dans l'écriture de Siti et similaire à cette fonction de la parenthèse correspond à l'insertion de parallélismes entre deux éléments opposés qui se répètent par anaphore, comme l'opposition entre éros et agape dans *Scuola di nudo* ou, mieux encore, celle entre amour et obsession dans *Troppi Paradisi* : « L'ossessione conserva, l'amore rende irriconoscibili ; l'ossessione frammenta, l'amore aderisce ; l'ossessione è tiranna, l'amore è servo dell'uguaglianza. L'amore non ha ritorno, l'ossessione non parte mai. L'ossessione è nemica del tempo, l'amore vi affonda i suoi artigli; l'ossessione è eterna, l'amore è unico perché finisce. L'ossessione è monotona come il potere, l'amore è difficile come il mondo; l'ossessione si accanisce *per gli occhi di un Altro*, l'amore è personale ; l'ossessione è imperialistica, fa di ogni stanza casa sua ; l'amore disorienta, espatria. Dell'amore sono un novizio, non ne intuisco che l'astratto beneficio terapeutico, mentre l'ossessione mi si è infiltrata nelle ossa fin dall'infanzia. L'amore lo infovina di spalle, non ne ho mai retto lo sguardo ». *Troppi paradisi*, p. 423-424.

⁸⁸ *Scuola di nudo*, p. 124-125. Siti obtient parfois le même effet d'alternance de focalisation grâce à l'emploi de l'italique pour représenter la pensée d'un personnage en contraste avec ce qu'il est en train de vivre à l'extérieur. Cf. *Ibid.*, p. 293.

⁸⁹ *Exit Strategy*, p. 29.

(“non può essere per caso se sono capitato in questo confessionale, fino a che punto i miei nervi possono resistere al delirio? ma è un delirio, o è la realtà che non ho mai voluto vedere? è questo il mio specchio, il futuro che mi aspetta?”)

«... è la cosa più stretta in cui un uomo possa penetrare nel corso della sua vita... se cominci a allenarlo quando il bebè ha un anno, quando ne avrà tre puoi fare entrare il tuo pene tranquillamente... sei sempre lì? eh, figurarsi se te ne vai...⁹⁰

L’alternance de focalisation⁹¹ à travers l’emploi de la parenthèse se produit également en dehors d’une scène dialoguée, lorsque le narrateur accède directement à la pensée du protagoniste, comme dans *Resistere non serve a niente* et *Bruciare tutto* :

Tommaso riflette con più serenità sul destino del padre (“condannato per l’unica colpa che non ha commesso, è il paradosso di chi è nato perdente”); Irene vorrebbe che Sante fosse lì per uno stonato e inattuale viaggio di nozze ; per salutare un figlio che non sarà più loro, come se partisse per una guerra interminabile. [...] Tommaso sarà eroico [...] a sopportare le pugnalate allo stomaco di ogni singolo boccone e nell’affrontare gli interventi di chirurgia estetica necessari a eliminare i chilometri di pelle superflua (“ciò la pancia rugosa come un can carlino” – il diploma di maturità in quelle condizioni, non è stato che un bonus accessorio.⁹²

Leo non fu mai tentato dal suicidio: ma accarezzò scartandola l’idea della psicanalisi (“mi direbbero che il desiderio è la radice di tutto e mi persuaderebbero ad accettarlo”), poi si sottrasse al ritiro nella casa madre dei Venturini a Trento (“come quando da ragazzo mi prendeva il singhiozzo e mio padre mi *ordinava* di smettere”). Esclusa la castrazione chimica (“favorisce asma e osteoporosi, e comunque non è un problema di ormoni”), si soffermò più a lungo sul progetto di una lobotomia – un quarantenne insegnante del Wisconsin, pochi anni prima, era stato colto da pulsioni inspiegabili e aveva molestato la figliastra dodicenne; rimosso un tumore al cervello, le pulsioni erano scomparse salvo ricomparire al riformarsi del tumore, cresciuto in una regione ristretta della corteccia orbito-frontale. Dunque, agendo su quella zona...⁹³

Ce changement de focalisation permet au lecteur non seulement de percevoir les différentes facettes de la réalité, mais aussi de saisir les effets que celle-ci entraîne dans la subjectivité. Nous pouvons souvent constater que les pulsions et le ressenti des personnages ne coïncident pas avec leur mise en scène sociale, confirmant le décalage et la convergence impossible entre désir et réalité, au cœur de la poétique de Siti. Dans d’autres cas plus marginaux, l’emploi de la parenthèse permet à l’auteur d’élever ou de baisser le ton du discours afin de dévoiler une perception

⁹⁰ *Bruciare tutto*, p. 196.

⁹¹ Genette définit la focalisation comme le mode d’accès au monde raconté, selon que cet accès est ou non limité par un point de vue particulier. Reprenant la réflexion de Todorov, Genette distingue trois types de focalisation : la focalisation zéro (ou omniscience), à savoir l’absence de point de vue délimité, caractérisant les récits où le narrateur en dit plus que n’en sait n’importe quel personnage (N > P) ; la focalisation interne, quand le narrateur ne raconte que ce qui est su, vu ou ressenti par un ou plusieurs personnages, ce qui entraîne que l’information donnée coïncide avec le champ de conscience d’un personnage (N = P) ; et la focalisation externe, à savoir un point de vue strictement limité aux perceptions visuelles (et auditives) d’une sorte de témoin objectif et anonyme qui se limite à constater de l’extérieur les faits ; dans ce cas, le narrateur en dit moins que n’en sait le personnage (N < P). Cf. Gérard Genette, *Figures III*, cit.

⁹² *Resistere non serve a niente*, p. 84-85.

⁹³ *Bruciare tutto*, p. 199.

fallacieuse ou de créer un contraste entre deux niveaux de réalité : « Si è disteso bocconi a gambe divaricate : prendo il lubrificante, tasto col dito quello che un tempo mi sembrava l'inizio del coccige, un residuo arcaico di coda (più banalmente è invece l'estremità della materia fecale) »⁹⁴. L'illusion de la perfection archaïque du corps culturiste est brisée par le contenu de la parenthèse, où la réalité est dévoilée de façon ironique et brutale. Dans d'autres cas, c'est une simple expression issue d'un discours et insérée dans l'incise qui contribue à baisser le ton de la réflexion menée par le narrateur :

Un polline di felicità mi avvolge invece alla presenza ubiqua dei vip ; i nostri semidei, figli di una mortale e del tubo catodico, o di un uomo e della Fortuna (« amo svortato », come dice Costanzo alla sua compagna di giro nei momenti di euforia). Chiamasi 'vip' non chi ha realizzato qualcosa di importante ma chi viene regolarmente invitato in televisione.⁹⁵

Riche en fonctions, la parenthèse joue donc un rôle central dans le style de Walter Siti, rapprochant et mettant en relation différents points de vue, registres ou niveaux de discours. Notamment lorsqu'elle joue une fonction oppositive, elle traduit au niveau stylistique la tension dualiste inhérente à l'écriture de Siti. L'association étroite d'éléments divergents communique au lecteur l'impossibilité de résoudre ce conflit tout comme, encore une fois, l'interdépendance de chaque extrême.

b) La fin

Un autre moment important à analyser dans l'écriture de Siti correspond à l'*explicit* des romans. Si les dernières pages marquent traditionnellement le point de résolution d'un conflit et le rétablissement d'un équilibre, apaisant les tensions développées tout au long de la narration, la conclusion du roman conserve chez Siti un degré élevé d'ambivalence. Cette caractéristique s'accorde parfaitement à ce que Raffaele Donnarumma considère comme l'un des traits spécifiques de la littérature d'aujourd'hui, à savoir « l'ambivalenza ipermoderna »⁹⁶ qu'il oppose à l'ambiguïté postmoderne : alors que la deuxième postule un choix impossible entre deux voies, aboutissant au jeu combinatoire et au relativisme typiques de ce genre de littérature, la première maintient une

⁹⁴ *Scuola di nudo*, p. 69.

⁹⁵ *Troppi paradisi*, p. 11.

⁹⁶ Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 124.

tension entre deux polarités, confirmant que « l'unique vérité può dirsi come prodotto di una tensione tra due concetti diversi e opposti »⁹⁷. Nous pouvons constater la prévalence de deux types de conclusion dans l'œuvre de Siti : dans le premier se coagule une négation oppositive, tandis que dans le second prédomine un effet de sourdine. *Scuola di nudo*, *Troppi paradisi* et *Exit strategy* s'achèvent sur une conclusion négative. Dans le premier volet de la trilogie, la conclusion porte sur la scène du mariage arrangé entre Fausta, collègue et amie du protagoniste et Hochy, son amant guatémaltèque. Après une série de scènes dialoguées entre Walter, Il Cane et Hochy précédant le mariage, le roman s'achève sur le moment central de la cérémonie, représenté à travers une alternance de points de vue (externe et interne) :

- Per debito e norma do lettura degli articoli del codice civile che regolano i diritti e i doveri dei coniugi tra loro: articolo centoquarantatre, con il matrimonio il marito e la moglie acquistano gli stessi diritti e assumono i medesimi doveri...

(la mia firma tra le altre nel librone, autorevole come le altre, indistinguibile dalle altre, la passatoia rossa stinge sugli scalini, i tappeti le pieghe i calamai, ogni cosa vestita del proprio nome)

...ad ambedue i coniugi l'obbligo di mantenere, istruire ed educare la prole tenendo conto delle capacità, dell'inclinazione naturale e delle aspirazioni dei figli...

(il rimedio è stato peggiore del male, non si esce da una stanza se la porta è finta, sto qui a guardare la mia torre che si scioglie come se fosse un gelato, questa è la storia di un uomo vile che non è stato capace di vivere, non credevo di dover rimpiangere perfino il terrore)

...lei Fausta Ferretti intende prender per marito il qui presente José Luis Dominiguez?

(al culmine della scala dei tradimenti era logico che ci fosse questo, riflessivo, non posso amare i padri, dio moi, devo ritrattare questo amore subito, hhh, con Matteo c'è stato scambio di sangue se io sono malato s'ammala anche lui, l'immagine precisa di disegnare cerchi sempre più piccoli, aiuto, siano maledette le gare se Fausta almeno si facesse venire un ultimo scrupolo di quelli in cui è specialista, prima che il gallo canti, centocinquanta la gallina canta lasciatela cantare si vuole maritare, di' di no ti prego, inventati qualcosa, un soprassalto di resistenza, un'emergenza che ci inviti a ragionare nei termini vecchi, un'obiezione, di' di no, quando parto in aereo mi faccio mentalmente il segno della croce, sopra le nuvole la tempesta non è abolita ma solo dimenticata, di' di no, di' di no prima che l'equivalenza s'abbatta su di noi, ti supplico)

- Sì.⁹⁸

L'alternance entre discours direct et monologue intérieur – entre parenthèses et en italiques – atteste même au niveau visuel l'opposition entre le désir, la volonté du protagoniste, et la réalité cruelle qui se déploie sans qu'il ne soit possible de la contraster. Cet aspect est encore plus évident grâce à la répétition anaphorique de « di' di no », pensé par Walter, auquel s'oppose le « sí » final prononcé par Fausta, autre traduction formelle du conflit entre désir et réalité. Même le final de *Troppi Paradisi* met en scène une forme de négation. Bien que les dernières pages du roman

⁹⁷ Francesco Chianese, « Teorizzare un umorismo ipermoderno : il caso Walter Siti », in *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, E. Abignente, F. Cattani, F. De Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri (éds.), *Between*, VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>

⁹⁸ *Scuola di nudo*, p. 595-596.

semblent postuler l'accomplissement de la possession de l'Absolu incarné par Marcello, le dépassement de l'impuissance et la naissance effective du sujet qui arrive à s'intégrer dans la réalité (comme le démontre la reprise de la citation de Beckett présente au début de *Scuola di nudo*), Siti insère des éléments en décalage avec cette perspective. Tout d'abord, le personnage de Marcello – qui, depuis son apparition, avait été présenté dans sa perfection infinie et inépuisable – laisse entrevoir des marques d'humanité et de finitude :

Marcello riceve telefonate sospette, da cui deduco che (se l'occasione è ghiotta) non ha del tutto smesso il suo mestiere. Devo puntare al jackpot, non ai soldini sul piatto: per il tempo che mi resta, voglio pagarmi l'irripetibilità di un rapporto umano, nel riflesso assurdo e inspiegabile della dipendenza. Di Marcello devo amare anche l'apatia, il ribrezzo che prova, certe volte, al pensiero di fare l'amore con me. Mettermi nei suoi panni, entrare nella sua testa, patire *in ogni momento* la frustrazione che lui non sia lì. Devo difendere perfino il mio dolore, e l'adorazione dal basso; l'euforia dei teatrini appagati è la mia nemica. Devo combattere per l'individualità di Marcello, non per l'incolumità mia. [...] Vederlo concentrato, remissivo, mentre si soffia il naso che gli sto ancora dentro e sento il contrarsi dei suoi muscoli anali, be', se lui è un dio come ho creduto finora, non mi resta che cadere in ginocchio, muto per sempre. Se non lo è, allora gli altri esistono davvero, e non è più con l'autobiografia che si possono incontrare. Quanto era povera e ristretta, e distorta, l'esperienza su cui tanto ho elucubrato.⁹⁹

Ces signes et ces attitudes communiquent au lecteur, malgré le *happy ending*, l'inconsistance de la croyance du protagoniste, confirmée d'ailleurs dans *Il contagio* et dans *Exit strategy*, où l'escort culturiste redescend définitivement au rang d'être humain, remettant en question le système métaphysique de Siti. En outre, la possession de l'escort à l'issue heureuse du roman résulte d'une solution artificielle et mécanique (l'installation de la prothèse pénienne, selon le modèle berlusconien) qui, comme l'a remarqué Valentina Sturli¹⁰⁰, est le produit d'un procédé de post-humanisation et d'adaptation au présent voulu par le protagoniste mais présenté depuis le début du roman dans tout son caractère dangereux et dans toute sa dimension paradoxale. Cette idée de négation ambivalente qui se coagule dans la conclusion du roman est aussi présente dans *Exit strategy*, où les deux vecteurs qui articulent le texte – l'histoire publique et celle de Walter – s'estompent dans l'incertitude : d'une part, après la chute de Berlusconi, la figure de Renzi s'impose à la fois comme l'incarnation d'un changement possible et la répétition variée du même modèle politique (« il metatone per l'antiberlusconismo tossico »¹⁰¹) ; de l'autre, la conversion du

⁹⁹ *Troppi paradisi*, p. 423-425.

¹⁰⁰ Valentina Sturli, « Senso della fine e senso del finale: il caso di Houellebecq e Siti », intervention présentée au Laboratorio Malatestiano, *Il senso della fine nelle narrazioni contemporanee*, Santarcangelo di Romagna, 30 septembre – 1 octobre 2016.

¹⁰¹ *Exit Strategy*, p. 211.

protagoniste à un nouveau modèle d'amour sans obsession, incarné par Gerardo et par la proposition de mariage qu'il lui fait à la fin du roman, est mise en doute par l'image sur laquelle se clôt le récit, à savoir le protagoniste qui tombe à genoux devant le tombeau 496, au cimetière Monumental de Milan. Ce numéro renvoie en effet au numéro parfait (« terzo nella serie dei numeri perfetti equivalenti alla somma dei loro divisori primi, dunque perfetto tra i perfetti »¹⁰²) correspondant au nombre de fois qu'il aurait voulu pénétrer Marcello, lorsqu'ils étaient en couple. Cette image contredit la perspective de conversion théorisée par le protagoniste tout au long du roman, laissant le lecteur avec un arrière-goût amer concernant l'abandon effectif de l'obsession.

Le deuxième type de clôture narrative dans la production de Siti crée un effet de sourdine. Notamment dans les romans à la troisième personne tels qu'*Autopsia dell'ossessione*, *Resistere non serve a niente* et *Bruciare tutto*, la fin du roman ne correspond pas vraiment au dénouement du récit mais à un moment posthume, de calme apparent, où la réalité semble continuer son cours, estompant le moment de *spannung* qui se réalise quelques pages avant la fin. Dans *Autopsia dell'ossessione*, par exemple, après avoir tué sa mère en l'étouffant dans son sommeil, le protagoniste est décrit en train de manger dans un restaurant étoilé :

Da Massimo Bottura i sapori tradizionali non si sono mai persi con la sperimentazione: la spuma di mortadella ricorda gli antichi panini che si portavano a scuola, le quattro stagionature di grana e i tortellini del dito mignolo in brodo di cappone sono degni dei matrimoni di gala a villa Rainusso. Danilo si gode il pranzo ("oggi potevo vestirmi da sposo"), per pranzo la sala è quasi sempre semivuota. Inghiottendo la prima cucchiata di pasta e fagioli, il rigurgito gli porta in gola il vomito materno; chiede subito un rinforzo di lambrusco, il grasparossa di Castelvetro che dà in testa con la schiuma. Quanto si dovrà pagare al medico necroscopo perché tenga la bocca chiusa? I tortelloni col ripieno di cotechino, « ho fatto un piacere a tanta gente ». Quando stamattina l'ho toccata col bastone dell'armadio, non c'era un morto più innocente di lei. Prima della zuppa inglese scomposta (crema e cioccolato in bicchierini separati, il biscotto imbevuto nel sassolini e quello rosso dei alchermes disposti a castello) fulminea l'immagine di uno sciacallo sotto i portici, o dingo : "ricominciamo dal silenzio".¹⁰³

Les terribles souvenirs du cadavre maternel se mélangent aux saveurs succulentes de la nourriture du chef Bottura, ce qui crée chez le lecteur un effet de distanciation stridente. Viennent ensuite deux scènes où la narration porte sur la description de la vie entre Angelo et le rival, la sortie de la dynamique du désir triangulaire entraînant aussi la fin du désir tout court. Les dialogues

¹⁰² *Ibid.*, p. 28.

¹⁰³ *Autopsia dell'ossessione*, p. 290.

et les considérations finaux¹⁰⁴ laissent transparaître cette disparition du désir, suffoqué par une quotidienneté qui atténue tout contraste, sans jamais le dissoudre.

Même dans *Resistere non serve a niente*, la conclusion joue un rôle estompeur par rapport à deux moments fondamentaux du roman, à savoir l'explication des rapports entre finance et criminalité organisée qui entraîne l'évolution du concept de démocratie vers une oligarchie financière, et le viol d'Isabella, la fille d'un client de Tommaso, récompense d'un accord financier réussi. Une fois ces deux vérités encombrantes dévoilées, le roman se clôt par un dialogue entre le narrateur et Tommaso sur le sens de son histoire et de ses confessions. La toute dernière scène porte sur la réconciliation entre Tommaso et Gabry, l'escort dont il était amoureux et dont il s'était momentanément séparé :

« Devo fare un salto a Mosca, lunedì... m'accompagni o devo darti un mese di preavviso? »
« Te l'eri meritato. »
« Ripartiamo da zero, vuoi? con il peggio già sul tavolo ».
« Alla Sadko Arcade sono di casa... ma tu quando arriviamo stupiscimi. »
« O stupiscimi tu, non importa chi guida. »
« L'importante è che sappiamo dove andare... »
« Be', l'inferno l'abbiamo escluso, mi pare... non ci resta che tentare l'altra direzione. »
« Mandami l'elettronico, buffone, ci vediamo in aeroporto ». ¹⁰⁵

Si le roman s'achève en apparence sur « un provocatorio e protervo lieto fine »¹⁰⁶, avec Tommaso qui regagne sa femme-marchandise Gabry, cette conclusion ouverte¹⁰⁷ et réconciliatrice détonne avec la violence et la puissance symbolique des événements qui la précèdent, laissant le lecteur en suspens et quelque peu désenchanté. Un mécanisme analogue se retrouve dans *Brucciare tutto*, dont la clôture dissout dans un portrait de vie quotidienne la cruauté des scènes précédentes. Après le suicide d'Andrea et la description du corps de don Leo qui s'immole, Siti insère une tranche de vie sur Emilio et Roberto, un couple homosexuel en vacances sur une île brésilienne, atténuant la violence des images précédentes tout en l'évoquant par contraste.

¹⁰⁴ « E pensare che solo sei mesi fa, per una bugiola qualunque, aveva buttato Angelo fuori dalla macchina e pianto per un'ora : sopraffatto dal risentimento, offeso dall'ingiustizia. Tormentarsi non ha senso, i desideri sono peristalsi emotive non più rispettabili di quelle intestinali o gastriche, semplici rigurgiti; la giustizia può essere una funzione aggiunta al menu, non necessariamente un latrato d'abisso. Tutto si aggiusta, o adattandosi si capovolge. L'altro giorno stava aspettando un incarico da una rivista importante e ha sentito il bip bip del messaggio arrivato – ma guardando il display non è riuscito a trattenere la delusione : “è solo Angelo, che palle !” ». *Ibid.*, p. 297.

¹⁰⁵ *Resistere non serve a niente*, p. 317.

¹⁰⁶ Andrea Cortellessa, « Futile », cit.

¹⁰⁷ Francesco Chianese lit la conclusion de *Resistere non serve a niente* comme une non-conclusion paradoxale dans son article « Teorizzare un umorismo ipermoderno : il caso Walter Siti », cit., p. 9.

Qu'elle cristallise une opposition ou estompe la puissance d'une scène précédente, la conclusion des romans de Siti constitue l'un des moments exprimant le mieux l'ambivalence évoquée auparavant, trait significatif de son écriture et caractère spécifique de la littérature hypercontemporaine. La tension – explicite ou implicite – entre des éléments opposés mais mutuellement liés constitue une caractéristique fondamentale de la poétique de Siti, comme nous avons montré dans ce chapitre, en trouvant non seulement une mise en scène thématique mais également structurelle et stylistique.

Chapitre II : Deux formes, deux tensions

Le roman est un genre caractérisé, depuis ses origines, par une versatilité et une perméabilité extrêmes notamment grâce à sa capacité à intégrer dans sa trame d'autres formes et d'autres langages. Sa nature omnivore et polymorphe, déjà théorisée par la critique¹⁰⁸, lui a d'ailleurs permis d'évoluer au fil des siècles et de s'adapter aux exigences expressives des écrivains et de la société. Même dans la production de Siti, le choix du roman confirme son attitude évolutive et mutante, puisqu'il mélange notamment la poésie et l'essai. Ces deux langages occupent une place centrale, exprimant deux niveaux de communication différents ainsi que les deux tensions opposées propres à l'écriture de Siti : l'une conduisant la subjectivité à dépasser sa condition de subalternité pour atteindre un Ailleurs désiré (l'Absolu) qui se traduit par une tension lyrique ; l'autre poussant le sujet vers la réalité afin de la comprendre et de l'expliquer dans ses mécanismes et ses structures. Cette deuxième tension se traduit dans l'emploi de la forme-essai qui fait glisser le lecteur depuis l'histoire du protagoniste vers l'histoire collective. Si la poésie entraîne l'expression de la subjectivité, l'essai répond au besoin de comprendre la réalité, toujours à partir du regard du sujet qui fait l'expérience du monde. Dans le prochain sous-chapitre, nous analyserons l'emploi et les fonctions de la poésie et de l'essai dans les romans de Siti, afin de comprendre comment leur présence influe sur l'évolution même du genre romanesque.

1. Le roman et la poésie

Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, la poésie acquiert une valeur centrale pour Siti à la fois dans le domaine critique et dans la création littéraire. En plus d'inaugurer sa carrière d'intellectuel avec de nombreux articles consacrés à des poètes contemporains (Montale, Pasolini, Penna ou encore Zanzotto) et deux ouvrages sur la néo-avant-garde et le néoréalisme dans la poésie contemporaine, Siti débute son activité littéraire par une expérience poétique : ses premiers textes sont des poèmes, publiés dans les revues *Linea d'ombra* et *Almanacco dello Specchio* au cours des années 1970. Bien que son expérience poétique n'ait pas rencontré le succès escompté, elle lui a été fondamentale dans sa carrière de romancier, puisqu'elle a déterminé son

¹⁰⁸ Cf. Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1986 ; Giovanna Rosa, *Il patto narrativo*, Milan, Il Saggiatore, 2008 ; Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., 2011.

choix d'adopter l'autofiction comme genre d'écriture dès son premier roman, *Scuola di nudo*. Il existe en effet un lien direct entre la courte carrière poétique de Siti à la fin des années 1970 et la décision d'écrire « un'autobiografia di fatti non accaduti »¹⁰⁹, qui ne découle pas d'une tension expérimentale vis-à-vis d'un genre à l'époque peu répandu en Italie – et dont il deviendra l'un des principaux représentants – mais de l'évolution de cette première expérience poétique. Pendant la période au cours de laquelle Siti s'adonne à l'écriture poétique, il écrit dans une lettre à Franco Fortini :

te la sentiresti una volta, senza fretta, di parlare un po' con me di qualche mio "testo poetico", verso per verso, senza imbarazzo? Per me sarebbe una bella prova di amicizia e un grande aiuto, perché non riesco ad abbandonare quel chiodo, anche se ci lavoro di rado. Le osservazioni sulla "rapidità come schermo" valgono soprattutto per le mie poesie, credo: quel voler essere impeccabile e quel finire erano una fuga nella guarigione, quell'astuzia era un non lasciare spazio. Lo *spazio* è la cosa che mi interessa di più ora, come rapporto equilibrato tra erotismo e cultura.¹¹⁰

Ces mots laissent transparaître la difficulté pour Siti de s'éloigner du « chiodo » qu'est l'écriture poétique, bien que le résultat ne soit jamais satisfaisant et que l'auteur déprécie ses propres poèmes (dont il parle souvent en employant des guillemets¹¹¹). Ils reflètent également la nécessité de transformer son écriture pour en dépasser les limites, les défauts et cet « excès de rapidité » considéré comme la cause principale de son incommunicabilité poétique. La volonté de « laisser de l'espace » – un espace qui pourrait s'entendre comme un espace plus détendu et plus fluide, un espace narratif – se traduit alors par une ouverture au roman, ce genre capable d'accueillir la tension poétique de Siti mais aussi de l'orienter vers une plus grande communicabilité. Relue *a posteriori*, la dernière proposition de la citation semble en effet faire allusion au projet de *Scuola di nudo*, ouvrage dans lequel l'une des questions principales est justement la recherche, au sein de la subjectivité, d'un « rapport équilibré entre érotisme et culture », deux thématiques centrales du roman.

L'attitude du sujet constitue un autre élément de continuité entre l'expérience poétique et le premier roman de Siti : dans les deux cas, cette attitude expose très clairement son état de

¹⁰⁹ Siti forge cette expression pour expliquer *a posteriori* son choix d'écriture autofictionnelle. Cf. Walter Siti, « Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti », cit., p. 109-115.

¹¹⁰ Walter Siti, *Lettera a Franco Fortini*, 1978 (datation d'archive), Archive Franco Fortini, Université de Sienne.

¹¹¹ Dans d'autres lettres à Fortini, Siti parle de ses poèmes toujours en employant des guillemets : « Il tuo commento alle mie "poesie" è giusto e vero », « Quanto alle "poesie", credo che la cura migliore, prima di tornare a mettere nero su bianco, sia di rileggere attentamente Leopardi ». Walter Siti, *Lettera a Franco Fortini*, 1978 (datation d'archive), Archive Franco Fortini, cit.

subalternité et d'indignité. Le Walter Siti de *Scuola di nudo* se présente en effet aux yeux du lecteur comme un « cane ammaestrato »¹¹². Il vit dans un « état de minorité »¹¹³, dont il tente de s'affranchir à travers un parcours menant vers une naissance symbolique¹¹⁴ et vers l'affirmation de soi dans la réalité et la collectivité. Écho kojévien, le désir de reconnaissance qui anime le protagoniste du roman et s'accomplit à la fin de la trilogie puise ses fondements dans le sentiment d'exclusion et d'infériorité propre à l'expérience poétique de Siti (rappelons la série d'images d'animaux du sous-sol qui apparaissent dans bon nombre des poèmes de Siti pour exprimer la condition de subalternité du sujet). La poésie, d'ailleurs, ne sera jamais abandonnée par l'auteur. Elle migre dans le roman et devient une sorte de contrepoint, comme dans *Scuola di nudo* et *Un dolore normale*, les deux ouvrages dans lesquels le genre poétique occupe une place importante.

a) Les poèmes de *Scuola di nudo*

Comme nous avons pu le remarquer, le premier volet de la trilogie de Siti est caractérisé par une hétérogénéité de langages et de styles se superposant dans le récit et comprenant une vingtaine de textes poétiques. D'une longueur variable – ils sont notamment composés de séquences de tercets ou quatrains souvent sans rimes ou avec des schémas métriques non cohérents –, ils sont placés dans la plupart des cas au milieu du tissu narratif¹¹⁵. Quant au sens, tout en affichant une continuité avec les poèmes d'*Almanacco*, avec lesquels ils partagent la même tension hermétique, les textes poétiques de *Scuola di nudo* tournent autour de trois thématiques : l'éros, la mère et la condition intérieure du sujet. Aux rapports amoureux sont consacrés environ un tiers des textes, le « je » lyrique s'éclipsant pour laisser la place à la description et à la célébration de son objet d'amour, qui occupe ainsi la quasi-totalité du texte. C'est le cas, par exemple, de deux poèmes : l'un consacré à Bruno, un culturiste que Walter fréquente au début du roman, incarnation de ce

¹¹² *Scuola di nudo*, p. 4.

¹¹³ *Ibid.*, p. 6.

¹¹⁴ Siti hérite l'idée d'un parcours menant vers une naissance de Beckett, cité au début et à la fin de la trilogie, scellant ainsi sa portée symbolique : « Beckett ha confessato una volta che la sua paura più grande era di morire prima di esser nato », *ibid.*, p. 6; « Ricordo la frase siderale di Beckett in cui dice che il suo più grande terrore è sempre stato quello di “morire prima di essere nato”. Ora sono nato: da circa sette mesi sono nato ». *Troppi paradisi*, p. 425.

¹¹⁵ En cinq occasions, Siti choisit d'ouvrir ou de terminer un chapitre avec un poème. Cf. *Scuola di nudo*, p. 50, 129, 198 e p. 197, 597-598.

qu'il dénomme « nudo gnostico »¹¹⁶; et l'autre à Ruggero, compagnon du protagoniste dans la deuxième partie du roman et incarnation d'une forme d'amour définie par l'auteur même comme agape :

«Fammi tirare il fiato»
prima di sbottonare
il giubbino, poi grato
mi vara al fitto mare
di riccioli, al suo prato. (p. 65)

Ruggero piccolo orso.
Freccia, sbarra, percorso.
Ruggero visto di sbieco:
ruvidezza, strofinio cieco.
Istrice che non ama il mare
Ruggero tutto da scopare.
Contadino di palle quadre.
Maschio, fratello, padre.
Cresciuto in un brutto nido:
leprotto fugace, mi fido.
Rozzo, attento al centesimo:
amore come un battesimo.
Senso di colpa, malattia:
Ruggero di qualche bugia.
Ruggero che gli basta un fondo
di cassetto, e fa nascere un mondo
disegnato con la matita:
Ruggero di tutta la vita... (p. 235)

Dans le premier texte, composé de cinq septénaires en rimes alternées, Siti relate la rencontre érotique avec le culturiste, dont le corps est décrit par des images métaphoriques complétées par une description en prose qui garde un degré élevé de figuralité : « non ha ancora preso sole: i muscoli sembrano selvaggina svenuta, tutto il corpo una collina di ginestre dopo che ha piovuto per giorni »¹¹⁷. Dans le deuxième, dont la structure rappelle le poème « Litanìa »¹¹⁸ de Giorgio Caproni, Siti dessine le portrait de Ruggero par des phrases nominales en rimes plates, qui en soulignent les traits les plus humbles, humains et contradictoires.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹¹⁸ « Genova mia città intera. / Geranio. Polveriera. / Genova di ferro e aria, / mia lavagna, arenaria. // Genova città pulita. / Brezza e luce in salita. / Genova verticale, / vertigine, aria scale. // Genova nera e bianca. / Cacumine. Distanza. / Genova dove non vivo, / mio nome, sostantivo. // Genova mio rimario. / Puerizia. Sillabario. / Genova mia tradita, / rimorso di tutta la vita. ». Giorgio Caproni, « Litanìa », in *Tutte le poesie*, Milan, Garzanti, 1999, p. 180.

La question érotique se superpose parfois au deuxième grand thème de la poésie de *Scuola di nudo* : la mère. Dans un poème inséré à la fin du chapitre XIII, lorsque Walter découvre que Ruggero a été hospitalisé pour une tentative de suicide, le fantasme de la mère se manifeste, le protagoniste étant accusé d'avoir été la cause de la mort du compagnon :

...mentre sospetto (gonfia
di gelosia, dietro gli occhi
assetati, d'improvviso
non il fantasma
di mia madre, ma lei
Mamma stessa, che
certo m'avrebbe urlato
assassino) che il gatto
in fondo al buio dell'ascensore
si chiamasse Bafometto... (p. 416)

L'emploi de termes tels que « gelosia » et « dagli occhi assetati » contribue à connoter la mère d'une charge érotique, présente déjà dans d'autres poèmes du roman où Siti représente le rapport ambivalent et exclusif avec cette figure. Il représente notamment le triangle œdipien dans deux poèmes qui partagent un tissu métaphorique, révélant à la fois un excès d'amour pour la mère (« quel paletto macchiato / di rosso, lei lo ha messo // a segnale, per tenermi lontano / da te. Lei che suda, il vestito / le scoppia, mi butto nel fosso // e la amo. E vedo nero, colori », vv. 14-19, p. 208) et l'exclusivité de leur rapport au détriment du père :

[...] Il sole

vorticava in cortile, dove un babbo
e il suo bimbo erano intenti
alla partita. Complici, dapprima

ben educati, amici. Poi la ventata sbieca
dell'appena e del quasi, decretò
una lotta all'ultimo sangue.

[...]

Alla parola magica, che punse
Come un tafano, si imbizzarri
il babbo, gli sfuggiva la donna

di piume: e fu cattivo, volle
umiliare il figlio a cui dall'alto
giungeva la voce della strega:

«vieni omino di mela, vieni
qui non potremo perdere, perché

non c'è gara» – e il bimbo entrò.

Da allora vide solo schiene in fuga
Canne cedere, e tutto che perdeva
Forza, e il mondo sempre più lontano. (p. 105)

Ce qui était au départ un jeu entre « il babbo » et son enfant se transforme, lorsque l'enjeu devient la conquête de la mère, en une « lotta all'ultimo sangue » avec la victoire du fils sur le père. L'exclusivité du rapport mère-fils – imposée par la mère à travers l'interruption de la lutte œdipienne, moment essentiel de la prise de conscience de soi et de l'existence de l'Autre – est perçue comme la cause du sentiment d'exclusion du protagoniste. Elle est traduite dans le texte par l'image des « schiene in fuga » et du « mondo sempre più lontano ».

Un troisième groupe de poèmes est consacré à la description de la condition intérieure du sujet ; des moments voyeuristes-exhibitionnistes¹¹⁹ alternent ainsi à des moments où il exprime – toujours à travers une condensation figurale – son état de misère et d'infériorité :

[...]
Le mie viscere sono da dare ai cani
[...]
La fame mi caccia verso l'albergo
ai primi neon, e finalmente confesso
che il niente è l'unico testimone

adeguato alla miseria del mio ventre. (p. 72)

Ce long poème (neuf tercets en vers libres + un vers isolé) emprunte certaines images des textes d'*Almanacco*, parfois reprises à la lettre – « questa mattina il giovane babbo / ride scavando gallerie », vv. 5-6, est un vers copié du premier texte¹²⁰ de *Un goccio di sangria* ; l'image des « lucertole mozze e le foglie », v. 16-17, figure dans le quatrième texte du recueil¹²¹ – parfois intégrées dans de nouvelles images qui affichent la même signification. C'est le cas par exemple de l'expression du rapport complexe que le poète tisse avec les catégories de vérité et mensonge dans l'écriture, exprimées dans le texte de *Scuola di nudo*, grâce à l'image de l'écriture sur le sable.

¹¹⁹ «Il fischio il fuoco di un contrabbandiere: / sempre di sera questa rete tesa. / Nessun invito di pane e bicchiere: / sempre dire che il bene è nell'attesa. — “Sto lì col cazzo in mano / muovo appena le dita: / mi soddisfo la vita / nel vespasiano”. — Mostrava il cazzo sul sentiero, vide / nel fiume arancio e viola / due pescatori chissà quanto / ironici, vide il sole nero.» *Ibid.*, p. 129.

¹²⁰ «ti propongo un gioco: mimare la verità / ma scrivere solo frasi che mentono // questa mattina il giovane babbo / ride scavando le gallerie», I, vv. 1-4. Id., *Un goccio di sangria*, cit., p. 399.

¹²¹ «riprovando: nel cortile anche / sulla terrazza uno scheletro di talpa / [...] (ancora, a mezzogiorno si muovono ancora / le lucertole mozze e le foglie», IV, vv.1-2 e 7-8, *Ibid.*, p. 400.

Le sujet poétique alterne l'écriture d'une vérité tout de suite effacée par les vagues¹²² et celle du mensonge, dont les signes «ghiacciano sulla sabbia per il troppo sole» (vv. 14-15), pour être ensuite substitués une nouvelle fois par des mots creusés « con tutte le mani » (v. 20). Ces images rappellent des vers de *Un goccio di sangria*, centrés sur le rapport entre vrai et faux. Le sujet explicite de façon ambivalente sa volonté de déclarer une vérité, seulement à travers le recours paradoxal au mensonge ou à la dissimulation¹²³. De manière plus générale, il existe un fil rouge qui relie les textes publiés en 1979 et ceux du premier volet de la trilogie : ils partagent la présence d'animaux rongeurs répugnants, qui, bien que se transformant en « insetti stercorari », « scarabei » et « lucertole dalle code mozze », continuent de former une puissante métaphore du sentiment d'indignité et d'inadéquation du sujet. De même, les deux séries de textes partagent une tension ambivalente vers le haut et vers le bas : à une volonté déclarative se manifestant par le recours à des objets quotidiens s'oppose un élan « néo-hermétique » qui charge ces mêmes objets d'une signification nouvelle. Contrairement aux textes d'*Almanacco*, les poèmes de *Scuola di nudo* sont insérés dans une narration qui en détermine l'interprétation. Puisqu'il n'y a pas de coupure entre prose et poésie – les textes ne sont ni introduits ni présentés par le narrateur –, le poème est lu à la suite du discours narratif, qui clarifie les images des textes poétiques. La prose fournit à la poésie un contexte narratif qui permet au lecteur de mieux comprendre ce qui, isolé, serait incompréhensible par sa densité expressive. Surtout dans les textes courts (les séquences de deux ou trois tercets), les phrases qui précèdent ou qui suivent le poème en sont une sorte d'expansion spatiale, avec des détails complémentaires à ce que le poème n'évoque que de façon fragmentaire et métonymique. Un exemple : le poème qui ouvre le troisième chapitre est compris par le lecteur grâce aux paragraphes en prose qui donnent voix à la douleur du protagoniste causée par la rupture avec Bruno, et qui résulte impossible par la simple lecture du poème¹²⁴. Il semble donc que cette volonté de « dare spazio » dont Siti parlait à Fortini ait entraîné ce débordement du contenu de la

¹²² «Ritorno alla spiaggia, come / se lui fosse lì, scrivo "aiutami" / e accanto il suo nome, cancello // la verità cancellando la rena.». *Scuola di nudo*, p. 72.

¹²³ Dans les textes publiés dans *Almanacco*, nous retrouvons la référence à ce rapport complexe dans l'écriture entre mensonge et vérité dans les poèmes I, v. 1-2 («ti propongo un gioco: mimare la verità / ma scrivere solo frasi che mentono»), III, v. 7-8, à travers les termes «recitazione» et «dissimulazione onesta», VII, v. 4-7 («scrivendo, pronto a pagare / pegno: la partenza definitiva / di chi disse queste parole / vere»). Id., *Un goccio di sangria*, cit., p. 399-402.

¹²⁴ «A riquadri azzurri, hai cura / nel vestire, con l'abbronzatura / giusta, puoi fare la 'stagione'. // Dopo li come cani alla stazione / (funziona solo quando non deve): / "un anno" dico "è stato molto breve".», vers auxquels font suite des propositions qui en clarifient le sens : «Un po' meno di un anno, nove mesi. Se cercavi di tirar fuori la testa per respirare, una mano mi spingeva giù. Non posso parlarne a lungo. Mi meraviglio di riuscire a formulare frasi con un inizio e una fine: già 'formulare' mi schiaccia i polmoni e mi dà la nausea; ci sono molte parole e molti legami di cui non sono più degno. Perché ha voluto scaricarmi proprio la sera che partivo?». *Scuola di nudo*, p. 50.

poésie sur la prose, qui, souvent dans les parties liminaires, se laisse contaminer par le langage poétique et se charge d'en développer les contenus.

La constatation de cette compénétration des genres dans *Scuola di nudo* impose toutefois un questionnement plus profond sur la valeur de la poésie et le rôle qu'elle exerce sur le genre autofictionnel, dont le roman de Siti constitue l'une des premières réalisations dans le panorama littéraire italien¹²⁵. Cette nouvelle étiquette, autofiction, créée par Serge Doubrovsky pour définir son roman *Fils* (1977), écrit pour remplir la « case vide » que Philippe Lejeune avait laissée dans son étude sur l'autobiographie, désigne un genre hybride qui réunit des instances somme toute inconciliables : l'identité entre auteur, narrateur et protagoniste, et le pacte romanesque. Dans l'autofiction, dont relève la trilogie de Siti, l'auteur « scrive quella che in apparenza è la propria autobiografia, ma nel contempo fa capire attraverso strategie paratestuali e testuali che la materia della storia che si racconta è da interpretarsi come *falsa*, cioè non corrispondente alla realtà dei fatti avvenuti e non credibile come resoconto testimoniale »¹²⁶.

Bien que non exhaustives pour expliciter la complexité d'une question qui, depuis quelques années, suscite un vif débat critique, ces deux définitions montrent que les principes fondateurs de l'autofiction sont opposés à ceux de la poésie : comme l'a suggéré Carlo Tirinanzi de Medici, si le statut même de l'autofiction impose au lecteur de mettre en doute le contenu empirique de ce qu'il lit car il confronte sans cesse « il valore di verità dei suoi enunciati con lo stato di cose del mondo attuale » pour en tirer « un giudizio sulla sua affidabilità »¹²⁷, face à un texte lyrique il ne sera pas obligé de vérifier la correspondance entre les éléments évoqués et le monde réel. Et cela en vertu à la fois de la nature subjective de la communication lyrique¹²⁸, qui rend inutile la vérification référentielle des contenus, et du fait que la forme poétique est en elle-même une clé d'accès à la

¹²⁵ L'appartenance du roman à ce genre est décelable dans « l'Avvertenza » que Siti place à la fin du roman : « Ogni riferimento a fatti accaduti o a persone esistenti è da considerarsi puramente casuale; la coincidenza delle mie generalità con quelle del protagonista di questo libro non è che una sconcertante omonimia ». *Ibid.*, p. 597.

¹²⁶ Lorenzo Marchese, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, cit., p. 10.

¹²⁷ Carlo Tirinanzi De Medici, « Finzione, discorso, biografia. L'autofiction tra poesia e prosa », *L'Ulisse*, 20, Milan, 2017, <https://www.lietocolle.com/cms/wp-content/uploads/2017/07/U20-Poesia-autofiction-e-biografia-1.pdf>, p. 9.

¹²⁸ «Questo perché lo spazio autobiografico è retto da un patto di veridicità che l'autore stipula col lettore, e in quanto tale è uno spazio serio, referenziale, in cui ci si aspetta che quanto si legge corrisponda a verità (dunque che gli stati di cose rappresentati siano stati di cose attuali). Laddove l'autore mistifica consapevolmente la propria biografia, egli viola il patto — un dato che possiamo valutare solo confrontando i fatti pubblici, le informazioni a nostra disposizione, con quelli riportati nel testo. Il patto autofinzionale è costruito sempre intorno a questa sfera referenziale, sebbene con un deciso margine di ambiguità che è rilevante ai fini della stessa definizione generica dell'autofinzione. Di converso lo spazio della lirica si basa in primis sulla trasmissione di stati soggettivi (passioni, emozioni, stati d'animo), e la loro rilevanza è tale che è la veridicità di questi a essere importante, molto più della veridicità dei fatti così importanti nell'autobiografia o nell'autofiction che ora finiscono in secondo piano». *Ibid.*, p. 10.

vérité, indépendante de la correspondance entre les éléments évoqués et la réalité. Les deux langages reposant sur des principes opposés, l'insertion des poèmes dans un tissu autofictionnel est intéressante dans le roman de Siti. Le texte poétique, sans avoir aucune obligation de vérification empirique, devient un lieu de confession où se coagulent et s'expriment les vérités les plus absolues et scandaleuses du sujet, exprimables seulement par une forme dense et obscure.

Dans les poèmes de *Scuola di nudo*, il est possible d'appréhender le traumatisme de l'écriture, dont les images visionnaires et métonymiques sont reprises et élargies dans la prose. Elles sont transformées par l'auteur qui les refaçonne dans un tissage narratif plus rationnel. Selon Alberto Casadei, « i riferimenti poetici costituiscono una condensazione delle esperienze o delle acquisizioni intellettuali del Siti-sosia, eventualmente smentendo quelle che sembrano essere le sue posizioni esplicite »¹²⁹. Les différences de représentation de la mère dans les langages poétique et narratif sont alors emblématiques : dans le récit, la femme est représentée comme une obsession fantasmatique pour le protagoniste, responsable de sa haine et de son sentiment d'exclusion de la réalité¹³⁰, recherchée et reniée dans la corps excessif des culturistes¹³¹ ; dans les poèmes, tout en gardant une ambiguïté structurelle (elle est « mère » et « sorcière »), Walter dévoile la cause profonde de ces sentiments contrastants, à savoir son amour absolu pour cette femme¹³² :

[...] Lei che suda, il vestito
le scoppia, mi butto nel fosso
e la amo. E vedo nero, colori.¹³³

La poésie et l'écriture autofictionnelle jouent deux rôles complémentaires dans *Scuola di nudo* : l'une permet au sujet d'exprimer des vérités cachées et horribles, l'autre de diluer, rationaliser et protéger cette voix obscure par la fiction et la narration. La coprésence de ces deux

¹²⁹ Alberto Casadei, *L'autobiografia e il Desiderio. Sulla trilogia di Walter Siti*, «Revista de Italianistica», XV, Sao Paolo, 2008, p. 56.

¹³⁰ « Un certo istante deve avermi inchiodato a qualcosa che non potevo sopportare, con una tale violenza che mi sono sentito inchiodato a quell'attimo più che alla cosa. Da allora ho odiato il tempo, essendone privo: lì fissato per sempre, appiattito in uno spazio minore di un epsilon preso piccolo a piacere ». *Scuola di nudo*, cit., p. 75.

¹³¹ « Il nudo maschile è un corpo di compromesso: evoca il corpo materno e contemporaneamente lo nega – per questo la mia religione non conosce un dio padre. I nudi maschili negano la natura, cioè negano la madre, ma insieme negano il tempo dove si impara a fare a meno di lei: quindi riaffermano la dipendenza dalla madre. [...] I bicipiti, gli addominali, gli adduttori sono una madre ipertrofica che attutisce l'agonia causata dalla madre vera. Lei si muoveva nel tempo quando si allontanava da me, per punirmi dal delitto atroce che non avevo commesso ». *Ibid.*, p. 74-75.

¹³² L'expression de cet amour se pare de nuances œdipiennes dans plusieurs textes, dans lesquels il est fait allusion à la lutte entre père et fils pour la conquête de la mère. *Ibid.*, p. 208, p. 104-105.

¹³³ *Ibid.*, p. 208.

genres, tous deux caractérisés par la centralité du « je » dans l'écriture, dévoile la continuité entre l'expérience poétique de Siti dans les années 1970 et le choix du roman, encore empreint de poésie. Cette coexistence représente aussi le début de la lente évolution du sujet qui, de la poésie à l'autobiographie falsifiée, dépasse l'individualisme aveugle pour livrer « un discorso sul mondo attraverso l'io »¹³⁴.

b) Les poèmes de *Un dolore normale*

Deuxième volet de la trilogie autofictionnelle, *Un dolore normale* est l'autre roman de Siti dans lequel la poésie joue un rôle central. La structure même de l'ouvrage repose sur la compénétration entre une quarantaine de poèmes et le récit en prose, selon un schéma d'alternance qui rappelle la forme du prosimètre dantesque. L'auteur prend Dante comme l'un des modèles du roman : il reprend en particulier certains épisodes de la *Vita nova*¹³⁵ en les parodiant, de même que la forme du prosimètre, relu et réinterprété selon ses besoins. Comme dans *Scuola di nudo*, les poèmes insérés dans *Un dolore normale* sont un continuum de la prose, dans un mouvement qui met en scène les différents moments de l'amour du protagoniste pour Mimmo. Mais si la prose garde une dimension évolutive en débutant, après quelques pages d'introduction, par le récit de la première rencontre entre les deux amants et en s'achevant sur la fin tragique de Mimmo, la lecture de la deuxième version du roman montre que les textes poétiques gardent une dimension intemporelle : la lecture des poèmes empêche le lecteur de s'orienter dans l'histoire sentimentale des deux amants, souvent présentée par bribes ou par épisodes déconnectés. Le récit en prose permet de contextualiser le contenu des poèmes, où se coagulent des émotions et des images, qui, comme dans *Scuola di nudo*, se répandent et se fluidifient dans le récit, devenant plus lisibles pour le lecteur.

D'un point de vue métrique, les 38 poèmes de *Un dolore normale* sont caractérisés par une hétérogénéité et une liberté extrêmes : des structures plus traditionnelles comme le sonnet ou des séquences de distiques, tercets ou quatrains alternent avec des strophes de cinq ou sept vers de

¹³⁴ Carlo Tirinanzi De Medici, « Finzione, discorso, biografia. L'autofiction tra poesia e prosa », cit., p. 13.

¹³⁵ « In *Un dolore normale*, per esempio, l'azione del trasporto del cuore per il trapianto l'ho ammessa soltanto dopo che mi è apparso chiaro il rapporto con un passo famoso della *Vita nuova* di Dante, e dopo aver capito che era la 'presa alla lettera' delle metafore amorose ». Walter Siti, « Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti », cit.

longueur variable. La plupart des textes n'adoptent pas la rime, et lorsqu'elle est présente, elle n'est jamais employée de façon méthodique. Dans le sillage de sa production poétique précédente, Siti opte pour des choix formels qui miment le quotidien. Il insère des termes concrets et peu recherchés (« citofono », « pony-express », « raptus di scemenza »¹³⁶, « cartoon »¹³⁷, « aereo da turismo », « fusoliera »¹³⁸, « tappi di cera », « silos »¹³⁹), des bribes de dialogue (« topastro... »¹⁴⁰, « guasto i tuoi ritmi – dici – ti rovino le abitudini »¹⁴¹, « due pulcini tra il naso e la fronte / da grandi col becco / ti strapperanno la Weltanschauung »¹⁴², « grazie, / oggi sei stato dentrissimo, topo »¹⁴³) et des incisives, qui ont la fonction soit de mettre en évidence le contenu entre parenthèses¹⁴⁴, soit de donner la parole à une autre partie de l'intériorité du sujet¹⁴⁵. Un élément novateur par rapport aux autres poèmes est la présence, dans de nombreux textes, d'interrogatives parfois rhétoriques, parfois ouvertes¹⁴⁶, traduction formelle du questionnement intérieur du sujet face à l'amour « normal » (ou agape) qu'il vit avec Mimmo. Compensés dans *Scuola di nudo* par une obscurité et une indicibilité capables de créer une tension entre deux élans opposés, ces stylèmes assurent une ouverture au quotidien mais ne trouvent pas, dans les poèmes de *Un dolore normale*, un niveau d'obscurité et d'inquiétude qui contrebalancerait cette tension vers la réalité. Nous nous trouvons face à des poèmes assez plats et linéaires, non seulement en raison d'une faible densité figurale (bien que Siti insère parfois des métaphores, des synesthésies, des oxymores ou des allitérations), mais aussi en

¹³⁶ *Un dolore normale*, p. 10.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 58.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 43.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁴² *Ibid.*, p. 75.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 79.

¹⁴⁴ Deux exemples : « [...] Non sei tu / (con la tua voce mineraria) / che dai l'anima ai fumetti ? », *Ibid.*, p. 15 ; « L'altra notte era un fiume simile all'Enza / appena incurvato, che stringevo nel suo scorrere ; // come si possa stringere l'impermanenza / degli elementi, aria acqua fuoco (una caverna // non concava ma convessa era il nostro motore) / è quello che più che chiederti ti regalo // in questa mattina d'Alpi insolenti, senza / foschia, senz'altro innesto che l'amore. » *Ibid.*, p. 19.

¹⁴⁵ Par exemple : « Eri leggero stanotte come un aereo / da turismo, le ali annodate indietro / (o come un aeroplanino di carta / per la mia voglia di squalcirti) ; // e oggi al mare sullo schermo bianco / un gabbiano o uno scoglio (non sapevo / chi dei due fosse a dettare) m'hanno / messo di fronte l'abc dell'azione [...]. *Ibid.*, p. 26.

¹⁴⁶ « Navi piccole come un guscio di noce / risalgono l'iride, cercano un segreto : / come fa l'anima a essere materiale / completa di saliva e lividi ? / Oppure / perché carbonio e sodio si rispondono / come la luna sul mare, impalpabili / più che le vibrazioni della tua voce ? // (come se rispondesse, *doce doce* / dalle fessure della radio / Murolo : « sospiro mio carnale... » ; *Ibid.*, p. 12 ; « La cosa più difficile che imparo / è la facilità : da quanti rumori / ho chiesto riparo ai tappi di cera ? / Le statue greche erano dipinte. Il pesce cotto è migliore del crudo. L'orchestra suona, i cani sono accesi / ma non disturbano. Tu riappari subito. / Le opere vere sbaragliano le finte. // Illusione e progetto si spostano / in completo gessato e in lamé : / chi aveva detto che l'amore è nudo ? / Le imprese della notte semplificano i bivii del giorno : sei il mio meccanico / ma anche la mia spider, il mio coupé ». *Ibid.*, p. 56.

raison du contenu qu'ils expriment. Le narrateur définit en effet ses textes non pas comme des poèmes mais comme des « vers ». D'un côté, il réaffirme son inaptitude à la poésie, de l'autre, il justifie ce manque de qualité par le contenu même du livre :

Mi dispiace, non posso regalarti un libro di poesie d'amore. Intanto perché per scrivere poesie bisogna essere poeti e io non lo sono – e poi perché il nostro amore non ha niente di eccezionale, è un amore come tanti : comune senza essere tipico, né esemplare. Un amore che *non merita* poesie. [...] Ci saranno quindi dei versi, non delle poesie – e sono i versi che conosci già, un po' cambiati : quelli che settimana dopo settimana, per tutto quest'anno e mezzo, t'ho fatto trovare sotto il coniglio-totem, quello coi piedi blu, nell'angolo a destra della libreria.¹⁴⁷

Le rapport entre inadéquation de l'amour et impossibilité de la poésie est ambivalent : puisque ce qu'ils partagent est un amour terrain, normal, qui ne conduit pas le sujet dans le vertige de l'Absolu, il est impossible d'envisager la moindre forme de poésie, genre permettant au poète d'atteindre un au-delà et de le représenter. D'autre part, c'est parce qu'il ne parvient pas à écrire des poèmes dignes et convaincants que le protagoniste se persuade de la fin de son amour pour Mimmo :

La poesia è il luogo in cui la lingua si confessa alla musica: cioè alla matematica, che è corpo e respiro. Puoi barare con le parole, *ma non quando sono in versi*. Se la poesia non viene, non è mancanza d'abilità, è mancanza d'essere: vuol dire che non sei abbastanza innocente, che non abiti dove pretendi d'abitare. Se i versi che stanno in questo libro sono ingessati e goffi, vuol dire che il mio amore è finito – il primo tradimento è estetico.¹⁴⁸

En ce qui concerne les poèmes insérés dans *Un dolore normale*, la plupart est adressée à Mimmo présent dans le texte sous forme d'un « toi » qui agit activement ou que le sujet questionne. Parfois, le texte se contente de raconter des épisodes ou des gestes de l'amant ([...] Poi giro gli occhi e dal loggiato / aereo del ficus rampicante / immaturo ti spenzoli – spari / acrobazie in tralice, a sgaro / di gravità, sventoli evviva, sfidi / la nostra stella a cadere dall'albero – mi gridi felice : « topastro »¹⁴⁹) ; parfois, il évoque des dynamiques de leur relation qui débordent dans la prose, où elles sont présentées de façon plus détaillée et plus accessible au lecteur, constituant alors un véritable déclencheur de la narration :

Insegnare a un albero la botanica
l'aerodinamica alle rondini: questo

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 7-8.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 43.

farei, se pretendessi di spiegarti
le cose dell'amore. Tu diffondi
amore come se il campo dei numeri
fiorisse eternamente (anche il mio
due che trema di non essere sei).
Io che rido ai prodigi, tu docente

ti prendi gioco del mio acume, e presto
dovrò cedere al jazz, lasciarti
in mano tatto e vista. Io

scarsa guida per le vie di Parigi
tu imperscrutabile integralista
che sgoccioli miele da una manica.

Sentirti dire che Parigi è « affascinante », che lezione di umiltà. Io che ho sempre viaggiato per smaltire, che ho sempre interpretato i luoghi per distruggerli nominandoli. Tu stavi lì, suelle antiche pietre, come c'erano stati quelli che le avevano innalzate secoli fa, con la loro voglia di brodo (o di sangue).¹⁵⁰

Les résultats les plus intéressants se trouvent dans les poèmes dont le sujet occupe une place centrale et la relation se transforme en miroir reflétant les tensions et les peurs de l'individu. C'est notamment le cas de ces trois textes :

Restituisco il mare, col cucchiaino
dei padri – è zia luce
che costringe le stelle a brillare.
La funzione crea l'organo, l'onda

interna è pari a quella che mi schiaffeggia.
L'handicap si ricuce, la derisione
fiammeggia in solitudine:
la schiena fa miracoli, infaticabile

ostina l'ariete. Ogni botta d'incudine
asciuga le cantine e allaga i campi
nemici, dove pesci innocenti nuoteranno.

Il mio piacere nasce dal tuo danno
(fino agli ultimi spiccioli)
se voglio dire « sono » e non « appaio ». ¹⁵¹

*Chissà come, per anni, ho creduto
d'essere un uomo, io grumo
d'altri, variabile ai corsi
della luna. Ah se all'annuncio*

*della mia morte, evaporata l'acqua
fossi sicuro che nessuno
piange! (Si offendono se li odio*

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 80-81.

e se li amo, pure). Verrà

*qualcuno che m'appende a un chiodo
senza tanti discorsi, e a una svolta
di stanchezza, sotto un cielo
deplato, un cielo venduto...*¹⁵²

Hai zittito la sveglia, a luce bassa
(credi che dorma) mi traffichi a lato
poi spegni, in un soffio t'allontani.

E non un tocco delle tue mani, l'orma
Del tuo passaggio mi ritaglia illeso.

Ah, se io fossi più giovane e fresco
non così obeso, se la mia carcassa
ti spingesse a esser meno delicato !¹⁵³

Dans le premier sonnet, après une série d'images obscures évoquant la gêne et l'assujettissement du sujet, comme les disent les termes « schiaffeggia », « handicap », « derisione » ou « solitudine », le lecteur parvient au cœur du poème, le dernier tercet. Alors que dans les deux quatrains et le premier tercet, la syntaxe déborde au-delà du vers (par le recours à l'enjambement), mais aussi au-delà de la structure de la strophe (les phrases débordent d'un quatrain à l'autre, et du quatrain au tercet), les trois derniers vers présentent une plus grande cohérence, la fin du vers correspondant également à la fin syntactique de l'énoncé. La strophe se construit sur quatre éléments placés en opposition linéaire l'un par rapport à l'autre (« piacere » vs « danno » ; « sono » vs « appaio »), qui peuvent aussi être lus dans un chiasme qui relie « piacere » avec « apparenza » et « danno » avec « sono ». Cette association permet au lecteur de saisir le vrai ressenti du sujet, dont le bonheur ne coïncide pas avec celui du copain. Si le sujet veut être soi-même, il doit pénaliser l'autre car son essence le pousse vers un Ailleurs, un Absolu qui ne pourra jamais coïncider avec l'humanité perfectible de Mimmo.

Les deux autres poèmes mettent une nouvelle fois en avant l'indignité du sujet : le rapport à l'autre permet de réaffirmer l'infériorité de l'individu, qui soit se décrit comme physiquement laid et décadent (« se io fossi più giovane e fresco / non così obeso, se la mia carcassa / ti spingesse a esser meno delicato ! »), soit se présente comme un être sans individualité et dépendant de l'autre (« ho creduto / d'essere uomo, io grumo / d'altri »). Cette idée d'infériorité, trait typique de la

¹⁵² *Ibid.*, p. 66.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 128.

poésie de Siti, se traduit par des figures d'animaux du sous-sol, même si leur présence se fait plus rare qu'auparavant. Nous retrouvons le ragondin (« Sotto i ponti di laterizio / in vene borghesi, una nutria emerge / dalla fodera : respira le bolle / in punta a ogni capello »¹⁵⁴), mais surtout l'identification de Walter avec le rat, surnom donné par Mimmo (« topastro »¹⁵⁵ ou « topo »¹⁵⁶), énième confirmation de sa condamnation à un état de minorité. Il existe donc une sorte de continuité dans la perception et dans l'image d'inadéquation que l'auteur propose de son alter ego fictionnel depuis le début de son activité littéraire. Néanmoins, dans ce roman, elle occupe une place moins évidente car le livre s'articule autour de l'histoire d'amour avec Mimmo. D'ailleurs, c'est dans les poèmes que Siti anticipe parfois des vérités sur l'impossibilité d'une poursuite heureuse de son histoire d'amour : par exemple, dans un poème au tout début du roman, après avoir dressé un parallèle entre l'amant et un avion de tourisme – « Eri leggero stanotte come un aereo / da turismo, le ali annodate indietro / (o come un aeroplanino di carta / per la mia voglia di sgualcirti ») –, il consacre les deux derniers tercets à une mise en garde en guise de présage de l'impossibilité pour cet avion, métaphore de leur relation, de s'envoler:

« goditi il velivolo presente
migliorandolo con addizioni future;
sogna senza rimorsi, sogna pure

ma ricordati che chi si attarda
a giudicare il profilo della fusoliera
rischia di restare a terra ».¹⁵⁷

Un autre exemple plus évident encore : lorsque Walter confesse, dans un texte poétique inséré bien avant le final tragique du roman, son vrai sentiment pour Mimmo, considéré comme un prétexte et un sujet pour son écriture. Il aurait en effet feint son amour pour avoir la matière nécessaire à la rédaction d'un roman :

Sei stato un pretesto. Una salma
che ho spolpato: appeso alla vetrina
col ridicolo cuore
ancora fra le mani, proteso.
A metà tra una buccia e un manifesto
a mezzo busto, un pesce rosso

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 71.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 43.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 79.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 26.

o una gruccia, con tutta la tua linfa.
Non lusingarmi. Adesso
che l'inchiostro ricomincia a scorrere
non mi servi più. Disinnescato. Posso
finalmente odiarti, con calma.¹⁵⁸

Dans le sillage de *Scuola di nudo*, la poésie exprime une vérité sur le sujet. Elle garde toutefois une certaine obscurité et une densité de signification, le lecteur n'étant pas à même de comprendre les vers dans leur intégralité. Une fonction similaire – voire complémentaire – est d'ailleurs assurée par une partie de la prose : les « commenti luciferini » se chargent d'exprimer une vérité. Ils permettent au narrateur, par un procédé de réécriture, de formuler sa véritable perception de Mimmo et de leur relation, à travers un langage lucide, cynique, destructif et sans espoir qui contrebalance la prose fictionnelle, remaniée et trompeuse. C'est la lecture de la deuxième version du roman et des commentaires ajoutés qui pousse Mimmo au suicide, geste d'autant plus puissant qu'il résulte du dévoilement de la vérité.

La poésie joue donc un rôle fondamental dans la production de Siti, notamment dans ses premiers romans et lorsqu'elle est associée à une écriture romanesque à la première personne. Le premier et le deuxième volet de sa trilogie autofictionnelle sont en effet les deux ouvrages dans lesquels la poésie est présente (les poèmes se font plus rares dans *Troppi paradisi*) et cela n'est pas un hasard. Le choix de l'autofiction est pour Siti la conséquence de son rapport frustré à la poésie, qu'il transforme en une nouvelle forme d'écriture de la subjectivité, capable d'accueillir le langage poétique. Comme nous l'avons vu, la poésie, lorsque mise en relation à la prose – notamment à la prose autofictionnelle où les catégories de vérité et de fiction sont estompées – devient un lieu privilégié de confession, de dénouement et de vérité. Elle joue un rôle complémentaire à la narration, qui rationalise toute tension lyrique et contrebalance son obscurité. L'autofiction peut être lue comme une forme de compromis, un genre hybride capable d'admettre des tensions opposées au sein de l'individu et de donner voix à sa subjectivité en évolution. Le lien entre poésie et autofiction est évident aussi lorsque l'on regarde l'œuvre de Siti : si la présence poétique est manifeste dans la trilogie autofictionnelle, au fur et à mesure qu'elle évolue et que l'auteur abandonne l'écriture à la première personne et l'obsession érotique, elle s'estompe jusqu'à sa disparition dans *Resistere non serve a niente* et *Bruciare tutto*. À cette lente disparition du langage poétique correspondent l'insertion et l'emploi, de plus en plus importants, de la forme-essai.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 132-133.

2. Le roman et l'essai

Le roman est un genre capable d'intégrer dans son tissu narratif d'autres formes d'écriture. Si la sous-partie précédente a été consacrée à l'analyse du rôle et de la présence de la poésie au sein du roman, il est maintenant temps de sonder la fonction et l'évolution de la forme-essai dans la production de Walter Siti. Encore plus que la poésie – présente notamment dans ses premiers romans –, l'essai est un genre employé par Siti de façon constante : il apparaît dans la quasi-totalité de ses ouvrages, tout en jouant au fil du temps des rôles différents. Avant de passer en revue les romans de Siti, quelques précisions théoriques s'imposent sur ce genre et sur les rapports entre roman et essai, sans prétention d'exhaustivité compte tenu de l'espace limité à disposition pour une question si complexe.

a) Un plongeon dans le réel

L'essai est un genre littéraire dont les traits et l'évolution au fil des siècles ont été difficiles à appréhender. Comme le remarque Berardinelli dans son ouvrage *La forma del saggio*, « il saggio è forse il più mutevole e inafferrabile dei generi. Il più esposto alle influenze di ogni altro genere, il più passivo nel suo orgoglio, il più impaziente nella sua irrisolutezza »¹⁵⁹. Cette mutabilité du genre a fait qu'il a été le plus assimilé à d'autres types d'écritures : si au XVIII^e on assiste au triomphe et à l'affirmation de l'essai en tant que genre autonome et singulier – englobant parfois lui-même d'autres genres tels que la poésie ou le roman (Rousseau, Swift, Defoe)¹⁶⁰ –, l'essai perd son autonomie à partir de la fin du XIX^e siècle. La littérature du XX^e¹⁶¹ et du XXI^e témoigne de

¹⁵⁹ Alfonso Berardinelli, *La forma del saggio*, Venise, Marsilio, 2008, p. 17.

¹⁶⁰ « La nascita del giornalismo e dell' "opinione pubblica", i compiti politico-pedagogici della filosofia e delle scienze, la curiosità enciclopedica e il nomadismo più o meno forzato dei *philosophes* in conflitto con i centri di potere tradizionali rappresentati dall'aristocrazia cortigiana e dal clero : tutto questo favorisce il genere saggistico sopra tutti gli altri per la sua efficacia, mobilità, duttilità ». *Ibid.*, p. 22.

¹⁶¹ « Non si può negare, tuttavia, che la contaminazione tra romanzo, autobiografia e saggio sia stata una delle strategie discorsive più rilevanti del Modernismo. Il Novecento intero è stato descritto infatti come "secolo della saggistica" e al contempo come il secolo che accentua una tendenza al "rimiscolamento, la fusione, la riformulazione dei generi letterari" ». Emanuele Zinato, « Fra narrativa e saggismo: un patto tra le generazioni », in Hanna Serkowska, *Finzione cronaca realtà : scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011, p. 110.

cette évolution : comme l'ont constaté de nombreux critiques¹⁶², l'essai s'associe souvent au roman pour donner vie à des écritures hybrides dont la composante fictionnelle se mélange à l'écriture documentaire. Le trait distinctif de l'essai réside dans la formulation d'une nouvelle perspective sur un fait ou sur une question réelle et vérifiable. Lukács a été l'un des premiers critiques à souligner le caractère ordonnateur du genre, qui s'intéresse à la réalité ainsi qu'à des questions d'ordre référentiel en les réinterprétant selon des paramètres nouveaux et personnels :

il saggio parla sempre di qualcosa che è già formato o almeno di qualcosa che è già esistito una volta, è proprio della sua essenza non ricavare novità dal nulla ma dare nuovo ordine alle cose già esistite. Proprio perché le mette in un ordine nuovo esso non plasma qualcosa di nuovo dall'informe, è legato ad esse e deve sempre dire "la verità" sul loro conto, trovare un'espressione per la loro essenza.¹⁶³

Quelques années plus tard, Adorno, lorsqu'il s'interroge dans son essai « Il saggio come forma » sur les fonctions et les caractéristiques de l'essai, en remarque la dimension individuelle et singulière : le moteur de l'écriture de l'essai résiderait justement dans la prise de position individuelle sur un existant ou un existé, sans prétention d'exhaustivité mais dans le but d'exprimer et de justifier son point de vue sur des faits réels. Dans son analyse, le représentant de l'École de Frankfort observe d'autres traits typiques de l'essai : son asystématicité, en opposition à toute forme de rationalisme et de certitude (« il saggio sfida, con garbo, l'ideale della *clara et distincta perceptio*, della certezza scevra di dubbio »¹⁶⁴), son attitude à la fois autocritique et oppositive, sa polyédricité au détriment de la compréhensibilité¹⁶⁵, mais surtout sa structure fragmentaire, conséquence directe de sa volonté de refléter la réalité et élément fondamental de ce genre même lorsqu'il s'hybride avec le roman : « [il saggio] pensa in frammenti perché frammentaria è la stessa realtà, trova la propria unità attraverso le fratture, non attraverso il loro appianamento. [...] La discontinuità è la sostanza stessa del saggio, il suo *obiectum* è sempre un conflitto sospeso da una tregua »¹⁶⁶. La forme-essai se place alors à un carrefour entre deux perspectives : celle du sujet qui, en prenant la parole, s'expose et fonde son écriture sur une perspective subjective de la réalité et

¹⁶² Cf. entre autres Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità*, cit. ; Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante*, cit. ; Lorenzo Marchese, *Storiografie parallele. Che cos'è la « non-fiction » ?*, cit. ; Raffaello Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, cit.

¹⁶³ György Lukács, *L'anima e le forme. Teoria del romanzo* (1911), Milan, Sugarco, 1963, p. 34.

¹⁶⁴ Theodor W. Adorno, *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura 1943-1961*, Turin, Einaudi, 1979, p. 18.

¹⁶⁵ « Di fronte al *convenu* della comprensibilità, di fronte alla concezione della verità come di un effetto in rapporto a una causa, il saggio costringe sin dal primo passo a pensare l'*obiectum* nella pluridimensionalità che gli è propria, correggendo in tal modo la primitività ostinata che sempre si accompagna alla ratio comune ». *Ibid.*, p. 19.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 21.

sur la spécificité de son expérience ; et celle générale, qui vise l'expression et la compréhension des mécanismes abstraits qui gouvernent la réalité. En raison de cette ambivalence et de cette oscillation, Marielle Macé définit l'essai comme une « forme médiane » qui s'enclasse entre deux types de discours, entre « la singularité événementielle propre au récit » et « la concaténation d'abstrait propre au traité » : « un ordre situé entre le général et le particulier qui est celui des bons exemples, échantillons ou paradigmes, que la rhétorique pensait autrefois via les méthodes et les valeurs de la Topique, via la question des lieux communs »¹⁶⁷. L'alternance entre général et particulier au sein d'un discours livré par un sujet qui expose sa perspective sur la réalité fait de l'essayiste une figure puissante et différente par rapport aux autres figures intellectuelles : il devient, pour reprendre Berardinelli, « l'espressione dell'autocoscienza laica, della soggettività individuale problematica e scissa, e nello stesso tempo [la] tipica incarnazione di tendenze antidogmatiche, scettiche, ironiche ed eretiche »¹⁶⁸.

Ce dialogue entre l'essai et d'autres formes et genres met en relief ses traits distinctifs et ses différences. C'est ce que souligne Lorenzo Marchese dans son livre *Storiografie parallele*. Après avoir identifié les éléments de continuité avec l'autobiographie et la fiction (l'essai s'appuie souvent sur la narration afin de déclencher la réflexion), il en remarque les singularités : si tout roman se fonde sur un pacte de fictionnalité et sur ce que Coleridge appelle « suspension de l'incrédulité » (le lecteur accepte de prendre pour vrais des faits qui ne se sont pas forcément vérifiés dans la réalité), l'essai doit impérativement répondre à une fiabilité historique, car l'essayiste parle seulement de faits avérés. Par ailleurs, la différence principale entre l'autobiographie et l'essai, bien que tous deux fondent leur discours sur l'emploi de la première personne, réside dans le rôle joué par le sujet dans l'économie du texte : dans l'autobiographie le « je » est l'argument principal de toute narration, dans un mouvement qui du présent remonte au passé et au souvenir ; dans l'essai, la subjectivité est conçue comme une sorte de tremplin permettant d'aborder d'autres questions concernant la réalité externe à travers une forme magmatique et en mouvement perpétuel. Comme le dit bien Marchese, « l'io dell'autore nel saggio

¹⁶⁷ Marielle Macé, « L'essai littéraire, devant le temps », in *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 14 | 2008, mis en ligne le 27 février 2008, (<http://journals.openedition.org/narratologie/499>).

¹⁶⁸ Alfonso Berardinelli, *La forma del saggio*, cit., p. 22. Berardinelli distingue ensuite deux types d'essayistes, selon l'attitude différente qu'ils adoptent : l'essayiste avec un esprit de médiation et de conciliation (il cite Addison et Steel), et celui avec un esprit de polémique radicale « in cui domina l'amarezza dello *spleen* e la requisitoria contro il conformismo sociale » (il cite Leopardi, Nietzsche et Baudelaire). *Ibid.*, p. 22.

è una materia strumentale per esercitare un giudizio sul mondo, e non l'argomento principale »¹⁶⁹. D'autre part, l'essai partage de nombreux points communs avec la poésie et la prose, en se plaçant au carrefour entre plusieurs modes d'écriture : de la poésie, il hérite la présence d'une « subjectivité marquée », qui, selon François Ricard, lui vaut la définition de « poème intellectuel »¹⁷⁰ ; à la différence du « je » lyrique typique de la poésie moderne, dans l'essai nous nous trouvons face à un « je essentiellement non lyrique, ou a-lyrique, dont le mode d'être n'est pas le chant, mais la pensée »¹⁷¹. D'un point de vue formel, Ricard souligne d'ailleurs deux autres éléments de continuité entre poésie et essai : le recours à la *métaphore*, à concevoir dans l'essai non pas comme un ornement mais comme une véritable « méthode de découverte aussi nécessaire et aussi puissante que la réflexion ou l'analyse purement conceptuelles »¹⁷² ; et la fonction du *rythme*, à entendre telle la « reprise modulée des images et des thèmes comme moyen de produire de la signification et de la beauté »¹⁷³. Cela fait que, dans un essai bien construit, la concaténation logique des pensées laisse souvent la place aux « échos » et aux « correspondances de toute nature », en rapprochant des parties différentes afin de créer un « 'espace' plutôt qu'une ligne »¹⁷⁴. L'essayiste partage également des points communs avec le romancier, notamment la langue prosaïque. Écrire en prose entraîne l'éloignement du langage « hiératique » de la poésie tout comme du langage technique et spécialisé de la science et de la philosophie pour aboutir à un langage médian capable de garder un lien direct avec la réalité :

écrire en prose, c'est faire confiance à la langue commune, telle qu'elle lui est donnée, sans la forcer ni la soupçonner d'insuffisance, en sachant qu'elle possède toutes les ressources nécessaires pour lui permettre non seulement de transmettre mais aussi d'inventer sa pensée, dans cette forme à la fois limpide et belle sans laquelle elle ne pourrait pas surgir ni subsister.¹⁷⁵

Malgré leurs différences, des affinités évidentes ont entraîné, au fil des siècles, le rapprochement du roman et de l'essai : comme le remarque Ricard, c'est plutôt le roman qui ouvre ses portes à l'essai en le phagocytant, sans pour autant renoncer à une unité de contenu. À un degré tel que la puissance et la vie même de l'essai sont désormais liées à celle du roman : « on peut se

¹⁶⁹ Lorenzo Marchese, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction ?*, cit., p. 82.

¹⁷⁰ François Ricard, « La solitude de l'essayiste », in *L'atelier du roman*, Montréal, Flammarion Boréal, 2007, p. 80.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 81.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.* p. 82

demander si cette entrée dans l'atmosphère esthétique du roman ne serait pas pour l'essai [...] une occasion inespérée de salut. [...] L'essai, aujourd'hui, l'écriture *spécifiquement essayistique* ne peut plus exister que dans l'orbe ou sous la protection du roman »¹⁷⁶.

Malgré l'hypothèse sur l'inexistence du genre essayistique en tant que tel, l'affirmation de Ricard sur la compénétration des genres nous permet d'aborder une catégorie fondamentale en vue de comprendre la fonction de l'essai dans la production de Siti : la catégorie du roman-essai. Réhabilité par Stefano Ercolino dans son ouvrage *Il romanzo-saggio (1884-1947)*, ce terme désigne un type d'écriture situé au carrefour entre deux genres (le roman et l'essai) et qui se développe dans la littérature occidentale (notamment en France et en Allemagne) entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle. Selon le critique, cette nouvelle forme naît au moment où l'esthétique naturaliste se vide de son contenu symbolique et se révèle incapable de répondre aux changements de la réalité et de la perception de la subjectivité, voire de les interpréter. En concevant la forme littéraire « come “meccanismo di *problem solving*”, vale a dire, come struttura dotata di significato, che emerge al fine di rispondere, sul piano estetico, a specifiche esigenze simboliche poste da determinate costellazioni storiche »¹⁷⁷, Ercolino définit le roman-essai comme le mode d'expression de la crise de la modernité (et donc de son prolongement esthétique, à savoir le *Bildungsroman*). Ce n'est pas un hasard si l'analyse du critique se concentre sur une période spécifique : elle s'ouvre sur *À rebours* de Huysmans, premier exemple de roman-essai qui se développe sur les cendres du roman de formation¹⁷⁸, et se termine sur *Le Docteur Faustus* de Mann. Les deux caractéristiques principales du roman-essai seront ainsi la fragmentation et le ralentissement narratif. Si le premier trait fait partie, comme l'avait déjà remarqué Adorno, de la nature même de l'essai, qui tente ainsi de reproduire la discontinuité de la réalité, le deuxième est plutôt le produit de l'interaction de ces

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 84.

¹⁷⁷ Stefano Ercolino, *Il romanzo saggio (1884-1947)*, Milan, Bompiani, 2017, p. 8.

¹⁷⁸ Le roman de Huysmans cristallise dans sa forme ce passage de la modernité à la crise de la modernité. L'avant-propos du roman serait selon Ercolino l'expression de l'échec de toute *Bildung* et d'un tournant symbolique fondamental, alors que le roman en soi, avec la description de l'isolement et des extravagances de des Esseintes, représente une critique massive de la modernité et de l'esthétique naturaliste, grâce à l'insertion de la forme-essai au fil de la narration : « Dopo aver portato a termine i suoi studi, dopo aver frequentato tutti gli ambienti sociali e dopo aver divorato tutte le esperienze che Parigi aveva da offrire, des Esseintes si isola nel suo ritiro di Fontanay. *Dopo* : Huysmans inserisce una manciata di pagine all'inizio di *Controcorrente* per informare il lettore dell'antefatto del racconto ; pagine che dicono molto sulla storia delle forme letterarie e sul discorso sulla modernità portato avanti dalla forma-romanzo. Controcorrente lancia un attacco significativo a una delle forme simboliche più significative della modernità, il romanzo di formazione. L'isolamento di Fontanay segna il fallimento e il rifiuto della socializzazione moderna. » *Ibid.*, p. 74-75.

deux genres, car l'essai, en produisant des pauses et des digressions au sein de la narration, contribue à créer un effet de dispersion au sein de l'intrigue :

Innanzitutto, va capito cosa « fa » il saggio nel romanzo-saggio, ossia va chiarita la sua specifica funzione narrativa, o, meglio nel nostro caso, la sua funzione *anti-narrativa*. Il saggio rallenta il flusso della narrazione. L'inserimento di una forma non narrativa e atemporale, il saggio, in una intrinsecamente narrativa e temporale, il romanzo, frena il dipanarsi dell'intreccio, determinando un effetto di sospensione, di dilatazione, di rarefazione, o, in certi casi, anche un'esplosione dell'intreccio.¹⁷⁹

Ercolino précise toutefois que la présence de ces deux traits de même que le simple constat d'une composante essayistique à l'intérieur d'un roman ne suffisent pas pour qualifier un ouvrage comme roman-essai¹⁸⁰. Pour être qualifié comme tel, il doit avoir une fonction unifiante et totalisatrice grâce à une forme qui, en réunissant en elle-même deux instances dialectiquement opposées, tente de « sublimer esteticamente la disperata agonia della modernità in una forma sintetica »¹⁸¹ :

la presenza del saggio in un romanzo *non* è sufficiente affinché questo possa definirsi un romanzo-saggio, poiché, in un romanzo saggio, l'ingresso del saggio nella narrazione è subordinato alla funzione simbolica fondamentale del genere, consistente nel tentativo di ricomporre, sul piano estetico, il paesaggio disgregato della modernità, producendone al contempo una critica.¹⁸²

Le lien direct entre cette forme et la situation historico-culturelle particulière dans laquelle elle se développe (la crise de la modernité) conduit Ercolino à affirmer que le roman-essai est un genre intimement lié à une période précise (à cheval entre le XIX^e et le XX^e siècle) et qui, déjà après la Seconde Guerre mondiale, et encore plus avec la postmodernité, peine à subsister. Le roman-essai ne parvient plus à survivre en tant que genre à part entière mais se retrouve intégré à d'autres formes (comme le roman maximaliste ou l'autofiction) :

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 78.

¹⁸⁰ A ce propos, Ercolino cite les romans de Dostoïevski comme exemples d'ouvrages qui, tout en étant fondés sur la coprésence de l'essai et de la narration, ne relèveraient pas de la catégorie du roman-essai car les deux composantes n'interagissent pas de façon dialectique, mais de façon polyphonique : « Dunque, in letteratura, due modi sostanzialmente opposti di reagire al fenomeno generale della crisi ideologica furono rappresentati, in Francia e Germania, dal romanzo-saggio e, in Russia, dal romanzo polifonico dostoevskiano : uno *dialettico*, l'altro *non dialettico*. Il romanzo-saggio reagì alla crisi con la sintesi e la chiusura dialettica ; il secondo, con la polifonia e l'apertura dialogica ». *Ibid.* p. 140.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 104.

¹⁸² *Ibid.*, p. 139.

A partire dall'ultimo quarto del XX secolo, il romanzo-saggio trovò allora spazio in altre forme, come il romanzo massimalista o l'autofiction, finendo con il perdere la sua autonomia di genere e, soprattutto, il suo significato simbolico. [...]

Il crollo della modernità e il suo rapido scivolamento verso la postmodernità segnarono indelebilmente il destino del romanzo-saggio. [...] Il romanzo-saggio è stato la *cristallizzazione* morfologica e simbolica del progetto fallito di una modernità che cercava disperatamente di rinnovare la propria utopia emancipatrice nel preciso momento del crollo.

Sembra proprio che il romanzo-saggio sia stato il solo genere del romanzo occidentale in grado di pensare la modernità fino alla fine.¹⁸³

Si Ercolino nie la possibilité d'une évolution positive de ce genre dans la littérature hypercontemporaine, Lorenzo Marchese adopte quant à lui une position plus flexible : il envisage la présence du roman-essai aujourd'hui, fût-ce différent du modèle du XIX^e siècle. C'est la rupture du dialogue et de l'échange avec la philosophie contemporaine, centrale à l'époque de la naissance du roman-essai, qui entraîne une évolution au sein de ce genre :

il rapporto fra narrativa e filosofia sembra essersi infranto, non nel senso che romanzieri e saggisti non collaborino e non si scambino occasionalmente i compiti, bensì nel senso che il romanzo-saggio non trae più come prima temi e contenuti dalla coeva produzione filosofica. Il «ménage a quattro» [...] fra scienza, tecnica, filosofia e letteratura nella letteratura italiana del Novecento, non si dà più se non *in absentia*, cioè come, a un tempo stesso, ripresa da parte degli scrittori di esperienze filosofiche appartenenti a epoche passate e rifiuto del dialogo interdisciplinare *in praesentia* con il dibattito filosofico corrente.¹⁸⁴

Dans le panorama littéraire contemporain, Marchese repère deux aboutissements possibles de la compénétration entre roman et essai : l'essai narratif et le roman-essai. Le premier (qu'il identifie dans des ouvrages tels que *Gomorra* de Saviano ou *Qualcosa di scritto* de Trevi¹⁸⁵) se caractérise par une narration véridique à la première personne où le mélange entre réflexion et récit vise à concrétiser ainsi qu'à rendre plus compréhensible et captivante une pensée abstraite, à travers l'emploi des techniques propres au *storytelling* :

Il saggio narrativo si serve di stratagemmi e dispositivi della *fiction* per dare forza a un discorso teorico che viene percepito come inerte e distante da un pubblico di massa: lo *storytelling* e il coinvolgimento mimetico (dato per esempio dalla massiccia inserzione della cronaca e dalla continua sovrapposizione autobiografica) servono a controbilanciare la percepita astrattezza del saggio.¹⁸⁶

¹⁸³ *Ibid.*, p. 264-265.

¹⁸⁴ Lorenzo Marchese, « È ancora possibile il romanzo-saggio ? », in *Ticontre. Teoria, testo, traduzione*, 9, mai 2018, <http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/issue/view/11>.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 154.

¹⁸⁶ *Ibid.*

Le roman-essai, au contraire, se présente comme une narration fictionnelle avec l'insertion ponctuelle d'un discours abstrait qui bloque l'action, fragmente le récit et permet au narrateur de se détacher de l'intrigue avec une liberté que l'essai narratif ne pourrait jamais atteindre, en vertu du principe de véridicité¹⁸⁷. Ces deux formes, avec les mêmes composantes qui jouent toutefois un rôle différent, seront selon Marchese l'expression formelle d'une réaction théorique au rapport entre narration et essai, conséquence de la distance entre pensée philosophique et littérature. Si le roman-essai d'antan était « una forma interessata alla costruzione di un futuro possibile », dans le roman-essai hypercontemporain la perspective utopique et positive d'un monde différent de celui où l'on habite est substituée par le simple constat de l'état des choses, sans ouverture possible à de nouvelles perspectives : « Il saggio è uno strumento che serve a ripensare solo ciò che si è già verificato: può conferire all'esistente una nuova forma (o provarci) ma non è suo compito tracciare dei modelli costruttivi, nell'intima convinzione che un altro mondo non sia davvero pensabile »¹⁸⁸.

L'évolution de l'essai et du roman-essai au sein de la littérature hypercontemporaine nous mène ainsi à nous interroger sur le rôle et la fonction de cette forme dans la production romanesque de Siti, afin de déterminer s'il confirme ou non les réflexions formulées par la critique contemporaine.

b) Siti essayiste : entre frustration et nécessité

Dans la première partie de ce travail, nous avons souligné l'importance de l'activité critique de Walter Siti dans le développement de sa poétique. Avant même d'être romancier, avant même d'être poète, Siti s'impose en effet comme l'un des critiques littéraires les plus avertis, comme le démontrent les nombreux articles publiés dans des revues prestigieuses telles que *Paragone* ou *Nuovi Argomenti* ainsi que les deux ouvrages sur la poésie contemporaine publiés en 1975 et en 1980 *Il realismo dell'Avanguardia* et *Il Neorealismo della poesia italiana (1941-1956)*. Même lorsqu'il s'essaie dans l'écriture romanesque, Siti n'abandonne pas son activité critique et d'essayiste, publiant à la fois des textes au contenu strictement littéraire¹⁸⁹ et des articles davantage

¹⁸⁷ Dans son article, Marchese analyse deux ouvrages qu'il définit comme des romans-essais : *La vita in tempo di pace* de Pecoraro *La scuola cattolica* de Albinati.

¹⁸⁸ *Ibid.* p. 166.

¹⁸⁹ Cf. entre autres : Walter Siti, « Pasolini e Proust », cit. ; Id., « Elsa Morante and Pier Paolo Pasolini », cit. ; Id., « Il romanzo sotto accusa », cit.

axés sur des questions de culture, politique et société¹⁹⁰. Parallèlement, et plus que la poésie – genre qui, comme nous l’avons vu, migre dans son écriture romanesque après la tentative infructueuse de s’imposer comme poète –, l’essai occupe une place centrale dans sa production. À partir de *Scuola di nudo* jusqu’au dernier « racconto lungo », *Bontà*, l’essai joue un rôle différent selon les cas, occupant un espace de plus en plus défini au sein de la narration. Bien que né d’une tension différente par rapport à la poésie, l’essai partage avec cette dernière l’idée d’échec qui justifie sa lente migration dans le roman. Comme pour la poésie, en effet, la présence de l’essai naît de la frustration de Siti de ne pas avoir été un grand essayiste. Nous le constatons aisément dans *Scuola di nudo*, roman qui représente à la fois un point de départ et un point d’arrivée, du fait qu’il unifie et englobe les multiples tensions du passé mais aussi les noyaux théoriques et thématiques qui trouveront une suite plus cohérente dans les ouvrages successifs. Le premier volet de la trilogie s’ouvre sur un épisode intéressant pour comprendre les liens entre l’essai et le roman. En effet, après avoir décrit sa conception du travail de critique littéraire et le sentiment de subordination qui en résulte avec son chef (par la suite nommé Il Padre)¹⁹¹, le protagoniste confesse que lors de l’écriture du roman, il rédigeait un essai sur le complexe d’Œdipe dans la littérature contemporaine. Après le décès de sa mère, ce travail change progressivement de nature en entraînant la déception et la non reconnaissance de son chef :

Il cambiamento è avvenuto senza che me ne accorgessi e mi ha colto di sorpresa. Il saggio che mi avevano commissionato, sul complesso di Edipo nella letteratura contemporanea, era ancora di quelli che si possono controllare; poi hanno sepolto mia madre («a labbra strette, ostinata | tre mesi dopo ch’è morta | alla fermata dello stesso autobus») e mentre mi stupivo di non dover elaborare alcun lutto il saggio rotolava lungo il pendio: sempre più intestardito a chiedersi se la Sfinge fosse il doppio speculare di Giocasta, sempre meno si lasciava intimorire dai limiti della specializzazione. Questa volta l’«eccellente» gli è rimasto in gola, era molto imbarazzato, ha brontolato qualcosa sulle mie indubbie capacità e che «le cose non si fanno così». Conversando con altri è stato assai più esplicito, a una cena ha tenuto banco ironizzando su chi vive al di sopra delle proprie possibilità intellettuali e su come sia facile alzare il tiro quando si spara a salve, e che lui è contrario alle droghe pesanti; poiché qualcuno sosteneva che ho un’intelligenza che «si allarga a macchia d’olio», pare abbia risposto «sì, di vaselina».

¹⁹⁰ Cf. Walter Siti, « “Il recitar vivendo” del talk-show televisivo », cit.; Id., *Pagare o non pagare?*, cit.

¹⁹¹ « Ho fatto la mia carriera come un cane ammaestrato, vibrando di curiosità all’inseguimento di odori fragranti e proibiti ma pronto subito a porgere la zampa della buona educazione critica, la competenza metrica e stilistica, la rigorosa riflessione metodologica, la simmetria strutturale: così dunque funziona la letteratura. Corredando ogni mia escogitazione formale con un lieto fine storicista, qualche frase sul «radicamento politico-sociale»; il capo faceva a questo proposito (lo fa ancora) un gesto con le dita a cavaturacciolo, avvitantole verso il basso come per piantare qualcosa. La carota della buona considerazione di sé. Ogni mio studio aveva nascoste intenzioni autobiografiche, parlavo a nuora perché suocera intendesse, ma il mio centro vuoto (il phallus, il Nom-du-Père) si confondeva con la centralità operaia e non potevo fare a meno di rassicurare i detentori di quel nucleo duro che io stavo comunque dalla loro parte ». *Scuola di nudo*, p. 4.

Volevo che approvasse il mio bisogno di essere disapprovato da lui; la sua ostilità non mi lascia altra scelta che esagerare. Il mio saggio è timido benché afflitto da delirio di onnipotenza – non l’ho dato alla rivista dal nome shakespeariano che me l’aveva chiesto, ma nemmeno l’ho strappato: lo tengo lì non cicatrizzato, moncherino orrendo che esige «ancora» e «ancora».¹⁹²

En dehors de toute fiction, au cours de sa rédaction du roman, Siti écrivait aussi un essai sur Leopardi qu’il n’a jamais publié. Il y a donc une double correspondance entre le sujet de l’essai que le Walter autofictionnel s’est vu refuser par son chef et la centralité de la figure maternelle (aimée et haïe) dans *Scuola di nudo*, ainsi qu’entre le sujet de l’essai que Siti a rédigé (Leopardi) et la centralité dans le roman de ce poète, cité et analysé à plusieurs reprises¹⁹³. L’insertion de cet épisode au début de *Scuola di nudo* exprime la centralité de cet échec dans la construction du roman, développé à partir de la frustration de ne pas avoir été capable d’écrire un essai digne de ce nom. Dans *Scuola di nudo* ce lien inter-générique se traduit par la présence forte de l’essai, qui toutefois se morcelle jusqu’à s’appliquer à n’importe quel sujet (le désir érotique pour les culturistes, la façon d’être méchant, les dynamiques du pouvoir à l’université, l’instinct de vengeance, le lien entre tourisme sexuel et consommation, etc.), comme si, à travers ce procédé, l’auteur voulait démontrer ses aptitudes et sa dignité en tant qu’essayiste. Le trait distinctif du roman est en effet cette tension théorisante qui pousse le protagoniste à universaliser à travers des lois formelles une expérience particulière. Deux exemples : son désir pour les culturistes, qui ouvre la voie à une multitude de descriptions et à une théorisation sur les significations symboliques et philosophiques de ces corps¹⁹⁴ ; le lien entre sa passion pour les nus et sa frustration avec les femmes :

¹⁹² *Ibid.*, p. 5.

¹⁹³ Leopardi est d’ailleurs l’un des auteurs qui ont influencé le plus Siti dans sa production. Il hérite du poète nombreuses réflexions et postures intellectuelles (la théorie du plaisir, le rapport oppositif à l’autorité, le pessimisme des derniers romans).

¹⁹⁴ « Il primo significato costante del bel nudo maschile è la sua natura di corpo infinito: se guardo una foto di glutei e ne seguo la curva, capisco che infinite altre curve infinitamente vicine a questa potrebbero disegnare glutei attraenti, e molte altre fotografie potrebbero stare al posto di quella che ho scelto – ma nel momento in cui avverto la contrazione al basso ventre allora quella curva è la sola possibile. L’infinito si è condensato in quel solco, che è il risultato di un’approssimazione infinitesima; i numeri alla destra e alla sinistra dell’x si precipitano sempre più fitti a delineare l’inafferrabile nettissimo profilo. Il desiderio nel suo livello più profondo ha sempre a che fare con grandezze infinite; la struttura dell’essere si divide e si complica progressivamente, ma c’è una zona del nostro cervello che reagisce a questa complicazione immaginando un mondo dove non c’è né prima né poi, né tempo né spazio, né effetto né causa, né io né nonio. Il nudo maschile, quando è perfetto, è il materializzarsi di questo desiderio: non un oggetto ma uno scatto che realizza l’assenza di relazioni logiche. Il bel nudo maschile non ha durata, è solo l’astratto luogo matematico dove il principio di piacere si confonde col principio di inerzia. Come nelle icone rivestite d’argento, non è che un’apertura in forma di uomo ritagliata nella continuità del tempo-spazio ». *Ibid.*, p. 10-11.

Non posso più nascondermelo: i miei nudi, così monumentali e indeformabili, sono composti interamente di odio e di paura. Io non desidero i nudi maschili per ciò che sono in se stessi ma per ciò da cui distraggono: cioè la mia sconfitta nella gara con un altro uomo per la conquista di una donna.

Se un altro possiede la donna che è tua e per vigliaccheria non riesci a impedirlo, la bellezza della paura è così insopportabile che spremi da sé un'altra bellezza come pallido riflesso e scudo; l'involucro impeccabile dei culturisti è la concrezione di una lotta mancata, come la perla è il cancro dell'ostrica.¹⁹⁵

Siti emploie souvent des concepts et théories d'autres penseurs, qu'il intègre au fil du discours soit en les paraphrasant (comme dans le cas du concept du *double bind* de Bateson¹⁹⁶, du récit de la Création selon les gnostiques¹⁹⁷, ou de la distinction platonicienne entre éros et agape¹⁹⁸) soit à travers des citations directes (c'est le cas de la lecture kojévienne du désir humain comme désir de reconnaissance¹⁹⁹). Dans les deux cas, le but est de permettre au lecteur de tisser un lien entre l'expérience individuelle du protagoniste et une dimension générale. Cette modalité inductive permet à la forme-essai de s'intégrer dans la narration en contribuant, conjointement avec les techniques formelles et structurelles précédemment abordées, à donner au roman un aspect fragmentaire et à ralentir le développement de l'intrigue. Au-delà du constat d'une présence considérable de l'essai (condition nécessaire mais insuffisante à elle seule pour parler de roman-essai), c'est en effet la fragmentation produite par les insertions essayistiques et la rencontre entre une dimension atemporelle (essai) et une dimension temporelle (la narration) qui nous font considérer *Scuola di nudo* comme un exemple de roman-essai hypercontemporain. Avec cette catégorie, Siti exprime l'écart entre écriture et pensée philosophique de l'époque, typique selon Marchese de l'évolution de ce genre aujourd'hui, qui soit refuse de partager toute pensée philosophique, soit partage celle des siècles différents (c'est le cas de Siti). *Scuola di nudo* respecte en effet le pacte à la base du roman-essai, qui consiste à rendre compte d'un monde « percepito come talmente ambiguo e minacciosamente complesso da richiedere una reazione sia difensiva che critica »²⁰⁰ : l'interaction entre essayisme et narration représente la compréhension et la justification de quelque chose qui échappe à la simple perception de la réalité ou du monde intérieur du

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 101.

¹⁹⁶ « Si ha un rapporto di doppio vincolo quando il soggetto è preso nella trappola di due ingiunzioni contraddittorie, per cui qualunque cosa faccia sbaglia: se no, allora sì – se sì, allora no. Il soggetto dovrebbe capire che le ingiunzioni appartengono a due livelli logici differenti, a due parti diverse della psiche di chi ordina, e scegliendo una delle parti romperebbe il circolo vizioso; ma non può farlo perché chi ordina lo ha in suo potere, lo scombuscola e lo mette in agitazione ». *Ibid.*, p. 62-63.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 19-20

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 437.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 102.

²⁰⁰ Stefano Ercolino, *Il romanzo-saggio*, cit., p. 81.

protagoniste à travers deux canaux différents et complémentaires. Toutefois, dans *Scuola di nudo*, le résultat de cette compénétration entre les deux genres est peu uniforme : la tension essayistique s'applique à toute thématique (afin de compenser la frustration du départ) parfois en s'écrasant contre la volonté de préserver la subjectivité narcissique du protagoniste qui aime sa diversité malgré le désir d'intégration.

Troisième volet de la trilogie autofictionnelle de Siti, *Troppi paradisi* apparaît plus homogène et calibré, et est même cité dans le volume d'Ercolino comme un exemple de l'évolution du roman-essai aujourd'hui. Dans cet ouvrage, la cohérence entre les parties essayistiques et les parties narratives résulte d'une disposition plus ordonnée de l'essai, qui aborde des questions spécifiques d'ordre sociologique (la fonction symbolique de la consommation, le rôle de la télévision et de l'image dans la société contemporaine). Elle résulte également du choix structurel de Siti de fonder son roman sur la tentative d'intégration du sujet avec le monde et sur le constat d'une correspondance entre le désir individuel et le désir collectif. En ce sens, la présence de l'essai permet formellement ce passage d'un niveau à l'autre. Comme le remarque Mondillo²⁰¹, chez Siti l'exposition des thèses au cœur de la progression essayistique est souvent indépendante de l'intrigue – et donc facilement repérable dans le texte (comme l'identification avec l'Occident, « Io sono l'Occidente »²⁰²) – ou bien est intégrée dans le tissu narratif, et donc elle est moins facile à isoler du récit (c'est le cas de la longue réflexion sur la consommation en rapport avec la fin de toute transcendance et sur la « gayzzazione dell'occidente »²⁰³).

De manière encore plus remarquable que dans *Scuola di nudo*, dans *Troppi paradisi* le ralentissement et l'opposition à la linéarité évolutive du *plot* entraînés par l'essai incarnent ce qu'Ercolino appelle « un esorcismo formale della nuova pressione del tempo storico »²⁰⁴, déjà évident à l'époque moderne avec le développement du capitalisme et encore plus manifeste à l'époque hypermoderne. La rapidité imposée par les technologies médiatiques contraste avec la réflexivité et la suspension des parties essayistiques, sorte de réponse critique à cette tendance. En augmentant la fragmentation narrative, l'alternance entre essai et narration dévoile la posture de Siti face à la réalité : dans le sillage de la pensée d'Adorno, il veut « astenersi da qualsiasi riduzione

²⁰¹ Mirko Mondillo, « I prodromi letterari, sociologici e politici di *Troppi paradisi*. Un romanzo che inizia prima ancora di iniziare », in *Kepos - Semestrale di letteratura italiana*, num. 1/2018, (http://www.keposrivista.it/wp-content/uploads/2019/02/8_mondillo.pdf)

²⁰² *Troppi paradisi*, p. 186.

²⁰³ *Ibid.*, p. 132-140.

²⁰⁴ Stefano Ercolino, *Il romanzo-saggio*, cit., p. 82.

a un unico principio, porre l'accento sul particolare contrapposto alla totalità, nella frammentarietà »²⁰⁵ et surtout il veut s'opposer à toute certitude à travers une problématisation de chaque élément de la réalité. Par ailleurs, il ne faut pas lire *Troppi paradisi* seulement à travers le prisme de sa composante essayistique, mais aussi à travers celui de l'autofiction, genre avec lequel le roman-essai fusionne²⁰⁶ et avec lequel il partage la centralité du sujet dans la narration.

Quels sont alors les effets de cette compénétration ? Si, dans l'autofiction, l'identité entre auteur, narrateur et personnage est associée à un pacte de type romanesque (comme nous allons le démontrer dans le prochain chapitre) et que le lecteur doit se méfier de ce qu'il est en train de lire, des éléments véridiques étant mélangés à des éléments fictionnels, l'insertion de passages essayistiques dans ce type de narration bouleverse ce principe. Nous avons déjà vu comment la nature même de la forme-essai repose sur le principe de vérité (« Il presupposto del saggio è che il lettore sta leggendo cose vere, magari paradossali e provocatorie, ma tanto più tali quanto più andrebbero prese alla lettera e da intendere in una dimensione di realtà »²⁰⁷) et impose une correspondance entre les faits racontés et les faits réels. Par conséquent, dans *Troppi paradisi* le lecteur sait que le seul lieu où il peut vérifier la correspondance entre auteur et personnage ainsi que la véridicité de sa voix est justement celui des parties essayistiques. Cela est démontré par le fait qu'en maintes occasions, Siti insère dans ses romans des articles publiés dans des revues : repris à la lettre, ils marquent la continuité entre sa pensée en tant qu'intellectuel et celle du protagoniste et narrateur Walter. La présence de l'essai dans le roman autofictionnel crée des parenthèses de vérité qui assurent au récit une crédibilité en le « branchant » à la réalité (il suffit de citer les réflexions sur le reality-show ou sur les similitudes entre les principes du réalisme littéraire et certaines émissions télévisées). Cette compénétration traduit chez Siti une émergence politique qui réside en la capacité de la littérature (et notamment du roman) à exprimer une valeur cognitive concernant la réalité. Elle s'affranchit du procédé d'anéantissement et d'anesthésiation opéré par « l'estetica del flusso » contemporaine :

Il sistema occidentale di censura non consiste più nel proibire le parole ma nell'annegarle col rumore. Come altri della mia generazione continuo a pensare alla letteratura come a uno strumento conoscitivo potente, spietato e ricco, diverso ma analogo a quello della scienza, e non mi va di vederla ridotta all'insignificanza, mi

²⁰⁵ Theodor W. Adorno, *Il saggio come forma*, cit., p. 8.

²⁰⁶ Ercolino affirme l'impossible autonomie du roman-essai en tant que genre après la modernité, car il est de plus en plus englobé par d'autres formes ou sous-genres. Stefano Ercolino, *Il romanzo-saggio*, cit., p. 264.

²⁰⁷ Matteo di Gesù, *Conversazioni con Alfonso Berardinelli*, in Michela Sacco Messineo (éd.), *Il saggio critico. Spunti, proposte, riletture*, Palerme, Duepunti, 2007, p. 20-21.

sgomenta. Perciò ci tengo ad organizzare delle macchine narrative in cui si veda che la letteratura non è innocua, ma sa creare scompiglio, sa colpire anche in senso materiale. Mi piace far sembrare che chi scrive il testo lo scrive anche con un intento pratico, oltre che per 'fare della letteratura'. Mi piace che le parole abbiano un peso, che spingano qualcuno ad amarti o a detestarti.²⁰⁸

Dans ce processus de réhabilitation du roman, la présence de l'essai n'est pas suffisante mais elle doit s'hybrider avec l'autofiction et traduire formellement l'indistinction entre vrai et faux au sein de la réalité contemporaine. Ce n'est ainsi qu'elle parvient à communiquer plus aisément un message à propos de la réalité : « [l]a sola argomentazione non basta: il suo universalismo, la sua impersonalità, la sua purezza concettuale vanno trascinate verso la particolarità delle vicende concrete, e occorre che la voce individuata di un io se ne assuma la responsabilità e faccia da mediatrice al loro accesso »²⁰⁹.

Troppi Paradisi est un roman qui mélange des traits du roman-essai avec l'autofiction. Il en résulte un texte dans lequel les deux composantes fusionnent et développent un équilibre formel entre histoire individuelle et collective que Siti n'atteint guère dans les romans suivants. Une fois abandonnée l'écriture autofictionnelle²¹⁰, un autre ouvrage où narration et essai se compénètrent de façon équilibrée est *Autopsia de l'ossessione*. L'histoire de Danilo et de son rapport à l'obsession alterne avec une réflexion théorique, qui – à partir du cas personnel du protagoniste – esquisse la loi générale de l'évolution du désir érotique. Siti consacre un espace particulier au moment spéculatif dans le roman : celui des propositions. Ces propositions émergent dans le texte et créent une fracture dans le discours, y compris sur le plan visuel :

Nella sua stanza troverà l'ultimo Diabolik con la tuta nera aderente; « ci stanno sfuggendo, maledetta nebbia ! » – uscendo dal bagno, Danilo scoprirà che il padre si è comprato una spider.

PROPOSIZIONE 3

In pieno sole, l'ossessione non fiorisce: per vegetare rigogliosa ha bisogno di nuvole di rimprovero, di facce scure dell'autorità. L'ossessione si definisce solo per contrasto con una presunta agevole felicità dei non ossessi. Il ruggito di chi sta in cima alla piramide alimentare è introiettato come norma e divieto; negli occhi obliqui degli erbivori all'abbeverata si celebra la maestà della paura. Non esiste ossessione senza vergogna e l'ossessione altrui è sempre ridicola e grottesca.

Quel che pochi anni dopo sarà normale amministrazione, nel '63 fa ancora notizia e assume contorni epici: lo sciopero a scuola ! Infrazione disciplinare grave, sentenza il preside Martinez, lui non la esclude in assoluto ma per giustificarla ci vogliono motivi altrettanto gravi.²¹¹

²⁰⁸ Gianluigi Simonetti, « Un realismo d'emergenza. Conversazione con W. Siti », cit., p. 163.

²⁰⁹ Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 119-120.

²¹⁰ Dans *Exit strategy*, l'auteur revient à la narration autofictionnelle sous forme de journal intime ; le lecteur est confronté à une forme d'essai plus journalistique et historique, associée à un commentaire sur le destin de l'Italie après la fin du berlusconisme.

²¹¹ *Autopsia dell'ossessione*, p. 64.

Toutefois, notamment dans la première partie du roman l'essai théorique déborde de l'espace des propositions et s'insère dans la prose, en revêtant une forme moins dense et aphoristique. C'est dans ces parties que Siti insère des références à des théories ou à la pensée d'autres intellectuels (comme Barthes ou Sontag), en prévoyant l'espace nécessaire pour les remanier et les adapter à ses buts et croyances²¹². Le résultat de cette interaction et de la coprésence de différents langages (photos, narration, aphorismes) est une fragmentation et un ralentissement de la trame – déjà épisodique en elle-même, étant conçue comme une succession de *flash-backs* – qui rapproche le roman à la forme du roman-essai.

Avec *Il contagio* et encore plus avec *Resistere non serve a niente*, la présence de l'essai dans la narration évolue : elle se rapproche de la forme du reportage et d'un essayisme journalistique et explicatif. Conséquence du passage à la troisième personne et d'une écriture d'omnisciente, Siti opte pour une narration moins contaminée par l'essai. Bien que l'extrait essayistique ne disparaisse pas, il occupe une place secondaire par rapport à la narration, qui retrouve son épaisseur et une plus grande fluidité.

Il contagio est un roman qui naît d'une impossibilité et d'une frustration : l'analyse de la vie de *borgata* devait initialement faire l'objet d'un reportage, projet qui est ensuite tombé à l'eau et dont la matière a été remaniée pour aboutir au roman. Les parties essayistiques gardent en effet une tonalité et une exposition propres au reportage, la composante explicative et historicisante est choisie au détriment de la spéculation théorico-philosophique (moins présente que dans *Scuola di nudo* ou *Autopsia dell'ossessione*). D'ailleurs, en ce qui concerne la disposition de la matière narrative, les parties essayistiques sont concentrées dans certaines parties de l'ouvrage : à la moitié du roman, dans les chapitres « Urbanistica » et « Cocaina », où Siti explique les étapes historiques de la formation de la banlieue romaine ainsi que la diffusion de la cocaïne en périphérie ; et dans l'avant-dernier chapitre, « L'alibi delle borgate », où il renverse la théorie pasolinienne de l'embourgeoisement de la *borgata* en mettant l'accent sur sa nouvelle conformation anthropologique. L'essai joue également un rôle similaire dans *Resistere non serve a niente*. Les parties essayistiques, toujours proches d'une écriture journalistique²¹³, sont réunies dans des segments spécifiques du roman, à savoir dans le chapitre introductif « La prostituzione percepita »

²¹² Cf. *Ibid.*, p. 12.

²¹³ Comme nous l'avons remarqué, le premier chapitre du roman a été publié avant sous forme d'article de journal dans *Il Foglio*.

et dans le chapitre final « Gli uomini preferiscono le tenebre ». Elles représentent une clé de lecture du roman, puisqu'elles insèrent l'histoire particulière de Tommaso dans un univers sociologique plus vaste, celui des rapports entre finance et criminalité et celui de l'idée de l'extinction du modèle démocratique, reprise aussi dans les romans suivants. Ce n'est pas un hasard si Tommaso a été défini par la critique comme un prototype de la mutation²¹⁴.

Dans les tout derniers romans de Siti, la forme-essai est englobée dans la narration : les réflexions d'ordre sociologique sont souvent insérées dans les discours des personnages (dans *Bruciare tutto* les homélies de don Leo proposent une lecture impitoyable et provocatrice de l'état des choses). L'essai n'a plus alors la fonction de fragmenter le récit : il en résulte plutôt une poursuite de la narration, qui garde une cohérence et une centralité que les premiers romans n'avaient pas obtenues. Née d'une frustration et en évolution perpétuelle, la forme-essai ne disparaît jamais de l'écriture de Siti. Au contraire, elle en constitue une composante fondamentale. Toutefois, l'emploi de cette forme évolue au fil de sa production : si *Scuola di nudo*, *Troppi paradisi* et *Autopsia dell'ossessione* peuvent se considérer comme des véritables roman-essais, la deuxième partie de sa production s'éloigne de cette catégorie, l'essai se plaçant en continuité avec la diégèse. Il devient pour l'auteur le moyen, en dépit du narcissisme et de la centralité de l'obsession érotique, pour réfléchir de manière critique sur les évolutions, les contradictions et les « tarli » de la société contemporaine. Et cela en raison d'une conception de la littérature qui rejette toute autoréférentialité et qui représente les nombreuses contradictions de la société à la fois dans le contenu et dans la forme. Le rôle de l'essai – par rapport au genre autofictionnel ou à l'écriture à la troisième personne – tout comme l'évolution même de la forme-roman dans la production de Siti, répondent à cette injonction intellectuelle. Un besoin, une nécessité.

²¹⁴ Simonetti définit *Resistere non serve a niente* comme un roman qui est « sempre meno biografia di un individuo, sempre più ritratto di una nuova stirpe umana, di cui Tommaso sarebbe letteralmente un prototipo ». Gianluigi Simonetti, « La letteratura e il male. *Resistere non serve a niente* di Walter Siti », cit., p. 180.

Chapitre III : Le roman, entre mensonge et vérité

Après avoir analysé les multiples stratégies formelles mises en place dans l'univers fictionnel de Walter Siti, nous voudrions, à ce stade de la présente étude, nous interroger sur le rôle du genre romanesque et du réalisme littéraire dans sa production. Comme indiqué dans le précédent chapitre, Siti est considéré en Italie comme l'un des premiers et des plus grands écrivains d'autofiction, sous-genre du roman qui se développe en Europe à partir de la fin des années 1970. Sa naissance répond, comme nous le verrons, à des exigences particulières de l'écriture contemporaine et à une conception de la littérature qui reformule et remet en cause les catégories de réalité et de fiction tout comme la relation entre réalité et vérité. Dans la première partie de ce chapitre, nous aborderons la question de l'autofiction, à la fois d'un point de vue théorique et en rapport avec l'œuvre de Siti ; dans un second temps, nous réfléchirons sur la fonction et la signification du réalisme l'auteur, en croisant cette doctrine avec celle du dualisme.

1. De l'autofiction à la troisième personne

Avant de s'affirmer en Italie comme l'une des évolutions possibles du roman hyper-contemporain, le genre autofictionnel naît et se développe en France, suscitant un débat critique vif et passionnant. À travers cette nouvelle étiquette, la critique désigne une forme d'écriture à mi-chemin entre l'autobiographie et le roman : de la première, elle hérite le principe d'identité entre auteur, narrateur et personnage ainsi que l'emploi de la première personne pour raconter l'histoire ; du deuxième, elle hérite la dimension fictionnelle, puisqu'elle empêche le lecteur de cerner ce qui relève ou non de la réalité (et de l'expérience de l'auteur). Selon la définition de Lorenzo Marchese, l'autofiction pourrait être décrite comme « un componimento in prosa di varia lunghezza in cui un autore scrive quella che in apparenza è la propria autobiografia, ma nel contempo fa capire attraverso strategie paratestuali e testuali che la materia della storia che si racconta è da interpretarsi come *falsa*, cioè non corrispondente alla realtà dei fatti avvenuti e non credibile come resoconto testimoniale »²¹⁵. Marchese remarque d'ailleurs que le principe constitutif de ce nouveau genre se

²¹⁵ Lorenzo Marchese, *L'io possibile*, cit., p. 10. Marchese cite également la définition proposée dans l'ouvrage

fonde sur un véritable paradoxe²¹⁶, car l'écrivain affirme dire la vérité tout en explicitant la falsification de son expérience, sans pour autant que cette tension dualiste entre deux polarités opposées se résolve en faveur de l'une des deux²¹⁷. Le lecteur est donc contraint d'accepter cette impasse afin de profiter du texte qu'il lit :

Se il lettore decide di prendere il testo autofinzionale dell'autore come una serie di asserzioni logicamente valide, lo prende per "storia vera" e si predispone a farsi ingannare nel momento in cui ne constata la finzionalità corrosiva a tutti i livelli. Solo per questa via si può conseguire pienamente il piacere del testo, tanto quanto un'identificazione almeno parziale con un autore-personaggio che spesso e volentieri dubita dell'esistenza effettiva del suo io raccontato.²¹⁸

Le développement du genre autofictionnel au cours des dernières années a d'ailleurs été interprété par la critique comme une réponse littéraire à la crise de l'expérience²¹⁹ que nous connaissons aujourd'hui : il correspondrait à une tentative de compréhension et d'interprétation du monde à partir de ce que l'écrivain connaît le mieux, à savoir lui-même et sa subjectivité, conçue toutefois comme un miroir visant à refléter le monde. Comme l'affirme Mario Barengi :

quando si stenta a dare un senso agli avvenimenti collettivi, ripartire dalla propria storia personale appare la via più praticabile, e forsanche la più onesta. Le fortune dell'autobiografia nascono soprattutto da questo elementare desiderio di coerenza: dal bisogno di verificare che esistano connessioni non casuali tra i fatti, tali da tracciare il disegno d'una vicenda riconoscibile. Raccontare la propria vita insomma, quando non è un atto di semplice vanità, è una sorta di guerriglia contro l'entropia.²²⁰

Ipermodernità de Raffaele Donnarumma, qui conçoit l'autofiction comme « une narration in cui, come in un'autobiografia, autore, narratore e protagonista coincidono; ma in cui, come in un romanzo, il protagonista compie atti che l'autore non ha mai compiuto, e ai fatti riconosciuti come empiricamente accaduti si mescolano eventi riconoscibili come non accaduti. Anzi, in molte autofiction la derivazione autobiografica collutta teatralmente con il romanzesco nelle sue forme più codificate e irrealistiche ». Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 130.

²¹⁶ Marchese emprunte la définition de paradoxe à Franca D'Agostini, qui le considère comme « un argomento, una domanda, un'opinione, o anche una situazione (è indifferente quale sia il punto di partenza), che genera una *contraddizione resistente*, di cui non riusciamo a disfarci ». Franca D'Agostini, *Paradossi*, Rome, Carocci, 2009, p. 27

²¹⁷ Pour définir ce mélange indissoluble de vérité et fiction, Raffaele Donnarumma présente l'ambiguïté comme le principe à la base de l'écriture autofictionnelle : « posto che l'autore sollecita a domandarsi quale episodio sia vero e quale inventato, e posto che la ricerca è oziosa, il testo funziona sulla tensione fra verità e menzogna e non arriva a vanificarla neppure quando le mescola, le traveste e presta all'una i panni dell'altra » Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 131.

²¹⁸ Lorenzo Marchese, *L'io possibile*, cit., p. 13-14.

²¹⁹ Cf. entre autres Antonio Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milan, Bompiani, 2006.

²²⁰ Mario Barengi, « Ripartire dalla propria storia personale », in Vittorio Spinazzola (éd.), *Tirature '10. Il New Italian Realism*, Milan, Il Saggiatore, 2010, p. 43-44.

Bien qu'elle partage avec le genre autobiographique l'identité entre auteur-narrateur-personnage, l'autofiction s'en détache à partir du moment où elle place au centre de son mécanisme le jeu entre mensonge et vérité, à travers un procédé aux antipodes du genre de l'hypercontemporanéité, la non-fiction, qui se fonde sur le principe de véridicité du témoignage. Le lecteur se trouve face à une autobiographie falsifiée : lorsqu'il débute sa lecture, il croit à la véridicité de ce qu'il lit, mais ensuite, une fois vérifiée la non-correspondance entre les marqueurs de vérité (les noms des gens, les dates de naissance, etc.) et la réalité empirique, il commence à douter de la véracité du texte.

Walter Siti fonde une partie considérable de sa production sur ce principe de brouillage des frontières entre réalité et fiction ainsi qu'entre mensonge et vérité. Bien qu'il ait occupé une place marginale dans le débat et la réflexion critique sur l'autofiction ces dernières années, il nous paraît utile, avant même d'analyser la conception et les fonctions spécifiques de ce genre dans son écriture, d'effectuer un cadrage théorique des étapes majeures du débat, sans prétention d'exhaustivité, compte tenu de son étendue et son développement continu.

a) L'autofiction entre débat critique et lutte contre la honte

Le terme « autofiction » fait son apparition dans le domaine littéraire pour la première fois en 1977 lors de la publication de *Fils*, roman de Serge Doubrovsky. Dans la quatrième de couverture de cet ouvrage, considéré comme le premier exemple d'autofiction en France, l'auteur français émigré aux États-Unis justifie ainsi le choix de mélanger autobiographie et fiction :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut *autofiction* d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, *autofriction*, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.²²¹

Le but théorique du roman était de remplir la « case vide » du schéma proposé dans *Le pacte autobiographique*, où Philippe Lejeune analyse les mécanismes et les fonctions communicatives de l'autobiographie moderne (née avec Rousseau et ses *Confessions*). Selon Lejeune,

²²¹ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

l'autobiographie pure se caractérise non seulement par l'identité nominale entre auteur, narrateur et personnage mais aussi par « un pacte autobiographique » entre lecteur et auteur, qui établit d'une part la véridicité et la correspondance empirique des faits racontés, de l'autre l'attitude du lecteur face à la matière narrée, perçue comme réelle et non pas comme simplement possible. Au pacte autobiographique Lejeune oppose le pacte romanesque, fondé sur la « *pratique patente de la non-identité* (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom), et [par l']*attestation de fictivité* (c'est en général le sous-titre *roman* qui remplit aujourd'hui cette fonction sur la couverture »)²²². Selon le critique, il serait impossible d'envisager un texte dans lequel le pacte romanesque se combine avec la pratique de l'identité entre auteur et personnage, d'où la présence dans son schéma de la case vide. Le propos de Doubrovsky (et de l'autofiction, en général) démontre le contraire, à savoir la possibilité de construire un texte fictionnel dans lequel le protagoniste a l'identité de l'auteur. Son premier roman, *Fils*, tente d'y parvenir²²³. Toutefois, d'un roman à l'autre et en vertu de sa double activité d'écrivain et de critique littéraire, Doubrovsky revient sur sa conception personnelle de l'autofiction et l'adapte au fur et à mesure à son écriture. Comme le remarque Philippe Gasparini :

on voit bien que Doubrovsky hésite entre deux acceptions de l'autofiction. Une acception extrêmement large qui permettrait à son concept de régner sur une grande partie de la production littéraire contemporaine. Et une acception étroite qui définirait précisément la singularité de sa démarche et de son œuvre. Il y a toujours un moment, dans ses interviews, où il se réfère à *Fils*, qui reste pour lui, le paradigme de l'autofiction.²²⁴

D'ailleurs, la conception de l'autofiction doubrovskienne est influencée par la dimension psychanalytique, composante déjà présente dans *Fils*, roman caractérisé par de longs passages de *stream of consciousness* et dans lequel le langage même est conçu, conformément à la perspective

²²² Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 27.

²²³ Comme le remarque Lorenzo Marchese, il est difficile de repérer dans le roman des éléments qui mettent effectivement en doute la véridicité des faits racontés, sauf l'étiquette « roman » en couverture : « Ma non c'è nulla di veramente inventato, nessun punto in cui si possa dire che Doubrovsky mente, contraffà esplicitamente il patto autobiografico, a meno di non prendere per finzione il colloquio con lo psicologo solo perché ricostruito con una perizia e un dettaglio sospetti. Pure, sarebbe un contributo piuttosto scarso alla definizione di un'azione incisiva della *fiction* sulla forma autobiografica, e in ciò *Fils* non ha avuto seguaci nella categoria che pure ha contribuito a fondare. Quando si va ad analizzare dati finzionali ed empirici nel testo, l'opera di Doubrovsky rimane insoddisfacente per comprendere cosa l'autofiction significhi per un narratore di oggi. Alla fine, nonostante i proclami teorici, il lettore si trova di fronte un'autobiografia, posta sotto l'egida di Freud e Lacan ma non troppo distante da molte autobiografie post-psicanalisi, tendenzialmente falsidiche nelle proprie dichiarazioni di inaffidabilità, ma non false ». Lorenzo Marchese, *L'io possibile*, cit., p. 57-58.

²²⁴ Philippe Gasparini, « De quoi l'autofiction est-elle le nom ? », Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009, URL : <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>, consulté le 20 août 2019.

lacanienne, comme une structure capable de donner voix à l'inconscient. Comme l'affirme Mazza Galanti, le fondateur de l'autofiction – dans sa conception de l'écriture autobiographique – subit l'influence stylistique du nouveau roman et des théories critiques des années 1970 :

dopo Freud (e dopo Lacan) non è più consentito scrivere autobiografie trasparenti, alla Rousseau. Non è concesso affidarsi innocentemente alla sincerità e alla memoria come a strumenti di accesso a una verità capace di manifestarsi indipendentemente da griglie e schemi linguistici. Scrivere un romanzo autobiografico significa, in questa prospettiva, affidarsi al potere della scrittura, lasciarsi parlare dal linguaggio, utilizzare le parole come sonde capaci di rivelare la struttura dell'inconscio.²²⁵

Une autre réflexion importante sur l'autofiction est proposée par Vincent Colonna qui, dans sa thèse de doctorat de 1989, en donne une définition « maximaliste »²²⁶. Colonna affirme que le principe d'homonymie entre auteur et personnage associé à la présence d'un récit fictionnel des événements se vérifie dans nombreux ouvrages antérieurs non seulement à Doubrovsky mais aussi à la formation du *roman* (il cite la *Recherche* de Proust, la *Comédie* de Dante²²⁷, les *Métamorphoses* d'Apulée et les romans de Céline). Les avancées de Colonna sont reformulées par Genette qui, dans *Fiction et diction*, ajoute des précisions sur le concept même d'autofiction. A partir du « protocole nominal »²²⁸ de l'identité entre auteur, narrateur et personnage Genette distingue deux types d'autofiction : les vraies autofictions, « dont le contenu narratif est [...] authentiquement fictionnel », et les fausses autofictions, pour définir des ouvrages qui « ne sont fictions que pour la douane : autrement dit, autobiographies honteuses »²²⁹. Genette conteste ainsi la conception doubrovskienne de l'autofiction, qui selon lui se formalise et se manifeste dans le paratexte et non pas dans le contenu des romans. Les vraies autofictions seraient celles dans lesquelles la fiction est percevable et reconnaissable dans le récit (il cite Dante ou *L'Aleph* de Borges) et non seulement dans les seuils du texte : il s'agirait autrement d'une forme d'écriture autobiographique qui a honte de se définir comme telle et qui préfère cacher sa nature derrière des déclarations paratextuelles. La définition de Genette présente toutefois de nombreuses contradictions : tout d'abord, comme

²²⁵ Carlo Mazza Galanti, « Autofinzioni », *minima&moralia*, 2010 : <http://www.minimaetmoralia.it/wp/autofinzioni/>. Cf. aussi Mounir Laouyen, « L'autofiction : une réception problématique », *Fabula*, 1999 : <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>. (consulté le 16 août 2019).

²²⁶ Valentina Martemucci, « L'autofiction nella narrativa italiana degli ultimi anni. Una rassegna critica e un incontro con gli autori », in *Contemporanea*, 6, Pise-Rome, Serra Editore, 2008, p. 160.

²²⁷ Selon Colonna, dans la *Comédie* par exemple, l'identité entre personnage, narrateur et auteur s'applique à un contenu qui, par sa nature allégorique et surnaturelle, ne peut pas être considéré comme étant véridique.

²²⁸ Gérard Genette, *Fiction et diction*, cit., p. 72

²²⁹ *Ibid.*

l'a remarqué Marchese²³⁰, il situe – avec cette définition – l'autofiction avant même le développement de l'autobiographie moderne ; en outre, il ne désigne comme « véritables autofictions » que des textes dont le contenu tient de l'invraisemblable, en supposant qu'il ne peut y avoir aucun renvoi à une réalité référentielle. Mais selon Valentina Martemucci, rien ne confirme dans le texte le fait que le lecteur doit considérer ce qu'il lit comme invraisemblable : « di conseguenza possiamo leggere l'*Aleph* come una testimonianza delle più serie e possiamo pensare che il lettore di Dante credesse alla veridicità del suo incontro con Dio. Il grado della fiducia accordata ad un racconto è difficile da valutare sia per quanto riguarda il lettore che per quanto riguarda l'autore »²³¹. Selon Genette, la vraie autofiction renvoie donc à un procédé typique de la fiction (l'auteur qui simule son entrée dans l'univers fictionnel mais celui-ci n'en est pas affecté) sans qu'elle soit perçue dans son caractère novateur et surtout sans qu'elle soit considérée en rapport diachronique avec l'histoire littéraire.

Au-delà de la vision minimaliste changeante de Doubrovsky et celle maximaliste de Colonna et Genette, de nombreux critiques ont cherché à définir les contours de l'autofiction ou bien à prendre fermement position dans le débat²³². Compte tenu de l'espace limité dans la présente étude, nous nous limiterons à citer la définition de Marie Darrieusecq, car elle met l'accent sur un aspect fondamental à nos yeux, y compris eu égard à l'emploi de l'autofiction par Siti. L'écrivaine définit en effet l'autofiction comme « un genre pas sérieux » et caractérisé par une duplicité contradictoire : à la différence de l'autobiographie, qui affirme être vraie tout en demandant au lecteur sa confiance, l'autofiction « demande à être crue et demande à être non crue ; ou pour le dire encore une fois autrement, l'autofiction est une assertion qui se dit feinte et qui dans le même temps se dit sérieuse »²³³. Le caractère « pas sérieux » de ce genre, qui affirme et nie à la fois, a pour but de miner l'ingénuité de l'autobiographie et de démontrer que le recours au mensonge ou à une transposition fictionnelle permet souvent d'atteindre un niveau supérieur de vérité :

La différence fondamentale entre l'autobiographie et l'autofiction est justement que cette dernière va volontairement assumer cette impossible réduction de l'autobiographie à l'énoncé biographique, scientifique,

²³⁰ Lorenzo Marchese, *L'io possibile*, cit., p. 76.

²³¹ Valentina Martemucci, « L'autofiction nella narrativa italiana degli ultimi anni. Una rassegna critica e un incontro con gli autori », cit., p. 161.

²³² Le livre de Gasparini est fondamental à cet égard, résumant et clarifiant les principaux nœuds du débat relatif à l'autofiction. Cf. Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 2008 ; et cf. également le site www.autofiction.org, qui rassemble une multitude d'interventions et articles sur la question.

²³³ Marie Darrieusecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », in *Poétiques*, 107, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 377.

historique, bref : objectif ; l'autofiction va volontairement – partant, structurellement – assumer cette impossible sincérité ou objectivité et intégrer la part de brouillage et de fiction due en particulier à l'inconscient. L'autofiction jouera ainsi sciemment sur la ressemblance ambiguë qui existe entre l'autobiographie et le roman à la première personne.²³⁴

Les réflexions de l'écrivaine sur l'autofiction nous permettent de comprendre les risques liés à une pensée purement théorique. Afin de comprendre la fonction de l'autofiction, il est nécessaire de concevoir ce genre en rapport avec son contexte de développement et surtout avec l'héritage culturel auquel il donne voix. En effet, selon Marchese :

l'autofiction non è il nome nuovo di un genere di lungo corso. Al contrario, essa è un'ibridazione recente dell'autobiografia moderna e della *fiction* (nel senso largo di "narrativa d'invenzione" lunga o breve, più o meno realistica) che tiene conto della tradizione letteraria del '900 e di specifiche eredità culturali; essa ha poi raggiunto, negli ultimi vent'anni, una diffusione notevole nella cultura francese, in quella anglofona e in quella italiana, con declinazioni assolutamente diseguali.²³⁵

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le genre autofictionnel s'affirme dans les années 1990 en réponse à des phénomènes historiques et culturels précis : tout d'abord au postmoderne²³⁶ et à la question de la mort de l'auteur théorisée par Roland Barthes, qui, dans un essai de 1968, affirmait la centralité du langage comme principe générateur de la littérature au lieu de l'auteur, nié dans sa fonction créatrice²³⁷. Dans la perspective barthésienne, toutefois, la disparition de l'auteur n'entraîne pas sa négation en tant que personne en chair et os, mais plutôt une mise en discussion de sa fonction narrative capable d'orienter l'interprétation du texte. Lorenzo Marchese reprend la réflexion de Simona Vannini qui, au lieu de parler de mort de l'auteur comme condition définitive, réinterprète la réflexion barthésienne à partir de l'idée d'un « second coming of the author ». Selon la chercheuse en effet, après son évaporation – qui était une condition temporaire –, la seule

²³⁴ *Ibid.*,

²³⁵ Lorenzo Marchese, *L'io possibile*, cit., p. 78.

²³⁶ « Postmoderno, cioè quell'epoca culturale che, con una molteplicità di atteggiamenti e senza elaborare poetiche comuni ha risposto ai problemi posti dalla postmodernità (1965-1995, sfumando sull'ultimo termine e ponendo in Italia due fratture, [...] all'inizio degli anni Settanta e all'inizio degli anni Ottanta) ». Pour une distinction terminologique entre postmodernité, postmodernisme et postmoderne, cf. Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 25-26.

²³⁷ « L'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité à commencer par celle-là même du corps qui écrit. [...] Le scripteur moderne naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat ; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici et maintenant* ». Roland Barthes, « La mort de l'auteur », cit., p. 61 et 64.

possibilità pour l'auteur de manifester de nouveau sa présence dans la littérature est sous une forme textualisée :

Allo stesso modo, nell'interpretazione dell'autorialità di Barthes, l'autore può tornare nel testo solo estinto, come fantasma per il lettore. Si vuole che l'autore torni indietro, ma a patto che rimanga morto: torna come un'antica immagine che il lettore rivuole indietro [...]. L'autore ritorna nel testo come nostalgia del lettore, o nelle sembianze di un altro lettore, solo dopo che ha reso la morte il genitore e possessore del testo. Egli ritorna come progenie del suo testo, come sua funzione secondaria. Insomma, l'autore torna a condizione che la sua vita sia destituita di centralità e letta come un testo.²³⁸

Nous partageons la position critique de Marchese qui tisse un lien entre la réflexion sur la disparition de l'auteur et le développement du genre autofictionnel, interprété comme l'une des possibilités de textualisation de la figure autoriale, et donc expression patente de ce retour sur scène de l'auteur. Dans ce nouveau genre en effet, l'auteur « ritorna disgregato e riscritto nel suo stesso testo, smentito e finzionalizzato, nonostante il mantenimento di un'identità riconoscibile induca il lettore a pensare che il testo letto sia una confessione non favoleggiata »²³⁹. Ce retour sur scène de la subjectivité après des décennies de poétique postmoderne est justement au cœur de la réflexion de bons nombres de critiques italiens, qui interprètent la naissance de l'autofiction (mais aussi de la non-fiction) comme un tournant significatif dans l'histoire littéraire contemporaine. Pour définir ce phénomène, Donnarumma emprunte à la médecine le terme « egophonie », en l'employant en référence à cette tendance hypercontemporaine à l'emploi de la première personne qui n'a pas pour objectif primaire la narration (et donc un contenu, même autobiographique) mais qui résulte de la nécessité de dire et de donner voix au sujet :

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. [...] egofonie invece che autofonie perché conta che l'io parli, più ancora che parli di sé. [...] Le egofonie non cercano la realtà, ma tentano di produrre delle verità. Perciò evadono la legge dell'adeguamento al mondo empirico che non era nei realismo della tradizione, ma che è diventata una delle coazioni nevrotiche dell'ipermoderno.²⁴⁰

Dans une perspective similaire, Daniele Giglioli interprète dans *Senza trauma* la diffusion des écritures autofictionnelles d'une part comme l'affirmation de la nécessité d'expression d'une subjectivité (peu importe si ses propos sont véridiques ou inventés), de l'autre comme le produit

²³⁸ Simona Vannini, « The Second Coming Of The Author », in *Strumenti critici*, 110, Bologne, Il Mulino, 2006, p. 14.

²³⁹ Lorenzo Marchese, *L'io possibile*, cit., p. 102.

²⁴⁰ Raffaele Donnarumma, « Egofonie. Spazi dell'io ipermoderno : Magrelli, Trevi, Siti », in Silvia Contarini, Maria Pia De Paulis, Ada Tosatti (éds.), *Nuovi realismi : il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa, 2016, p. 233.

d'un changement dans le pacte de lecture entre auteur et lecteur. Dans une autofiction, ce dernier s'engage à considérer ce qu'il lit comme l'expression d'une voix réelle, d'une personne concrète et non pas d'une instance fictionnelle interne au texte : « 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 »²⁴¹.

Parmi les innombrables réflexions critiques sur les évolutions et les traits distinctifs de l'autofiction, quelle est la position de Walter Siti ? Avant de nous intéresser à la traduction de cette forme dans sa production romanesque, il nous semble important de comprendre comment Siti aborde l'autofiction sur le plan théorique. Comme nous l'avons expliqué précédemment, une tension poétique empreinte de frustration sous-tend l'écriture de Siti, canalisée dans le choix d'une forme prosaïque à même de conserver une composante subjective. L'autofiction représente d'une part l'évolution naturelle de son élan créatif, capable d'accueillir tous ses fantasmes du passé, de l'autre la conséquence d'une réflexion théorique importante. Même si l'auteur déclare que son choix autofictionnel est indépendant du débat critique français (rappelons que la gestation de *Scuola di nudo* a duré plus de vingt ans), cela ne l'empêche pas, en vertu de son statut de critique littéraire, d'analyser les fonctions et les possibilités de l'autobiographie, fondamentales pour comprendre les évolutions de son écriture. Il le fait notamment dans deux textes²⁴². Le premier est un compte rendu du livre *Casanova di se stessi* d'Aldo Busi où Siti distingue deux types d'autobiographie, « l'autobiografia come fine » et « l'autobiografia come mezzo » : la première est « il racconto che uno fa delle proprie vicende, nella convinzione che siano esemplari e/o istruttive e ha come obbiettivo quello di illustrare la vita dell'autore stesso »; la deuxième est « un artificio esclusivamente letterario e viene usata dall'autore come pretesto – l'io in quel caso non è che uno strumento particolarmente sensibile che serve a minare gli stereotipi della realtà, ripartendo da quel che si conosce meglio : è insomma l'equivalente del cogito cartesiano »²⁴³. L'autobiographie, dans sa deuxième acception, serait donc une typologie d'écriture qui exploite l'histoire personnelle de

²⁴¹ Daniele Giglioli, *Senza trauma*, cit., p. 53.

²⁴² Siti propose et reformule ensuite les idées développées dans ces deux essais dans d'autres interviews, p. ex., Gianluigi Simonetti, « Un realismo d'emergenza – conversazione con Walter Siti », cit. ; Carlo Mazza Galanti (éd.), *Scuola di demoni. Conversazione con Michele Mari e Walter Siti*, Rome, Minimum fax, 2019.

²⁴³ Walter Siti, « Recensione a *Casanova di se stessi* » in *L'indice dei libri del mese*, 6, 2000.

l'auteur non pas pour l'exalter mais afin d'en tirer un sens plus ample et général, car l'individu est la clé de voûte pour comprendre les mécanismes de la société. Une vision similaire est proposée dans un article publié en 1998, après la sortie de deux des trois romans de la trilogie. Dans ce texte, Siti adopte une perspective plus spécifique dans le traitement de l'autobiographie afin de produire un propos qui justifie ses choix formels. Pour définir ses romans, Siti n'use jamais du terme autofiction, mais « autobiografia di fatti non accaduti » en référence au procédé de mise en fiction de sa vie à travers le mélange de faits réels et inventés. Ce mécanisme – très proche de la pratique médiatique qu'il appelle « estetica del flusso » où il est impossible de distinguer le vrai du fictionnel – aurait pour but de « miner l'indifférence du lecteur » habitué à la fiction, en le poussant à participer au processus d'identification face à l'objet de sa lecture. Siti écrit :

Mi ero accorto che leggevo una storia con più interesse, e ne ero più colpito, se sapevo che era una storia realmente capitata a persone vere; allora ho pensato di utilizzare i meccanismi dell'autobiografia (ricordo che rilessi e postillai con attenzione *Le pacte autobiographique* di Philippe Lejeune), i suoi trucchi anche formali (l'esitazione a fare i nomi, il modificarsi della scrittura a causa di eventi che sopravvengono...), per *minare l'indifferenza* del lettore. Volevo fargli sparire dalla faccia quel tranquillo sorriso con cui si appresta, di solito, a leggere una storia anche atroce, ma che porta sul frontespizio la rassicurante scritta 'romanzo'.²⁴⁴

Siti recourt à deux techniques pour opérer cette mise en fiction de sa vie : la surdétermination, mécanisme d'origine psychanalytique qui condense sur un objet ou sur une situation particulière plusieurs significations d'ordre symbolique (« non accettavo nessun fatto per buono, narrativamente, se non aveva almeno due significati, meglio se tre »²⁴⁵) ; et la miniaturisation, l'insertion stylisée de certaines histoires mythiques, à peine percevables par le lecteur mais susceptibles d'en déclencher l'identification et d'éloigner l'écrivain du simple récit autobiographique : « in modo quasi inavvertibile, l'autobiografia si riempiva di fatti che io non avevo mai vissuto, perché la struttura prendeva il sopravvento sulla memoria. È così che mi sono inventato la definizione di 'autobiografia di fatti non accaduti'. La verità non è quella dell'esperienza ma quella della 'legge' (Proust insegna), una 'verità seconda' che non perdona »²⁴⁶. Ces deux techniques contribuent à élargir les frontières de l'autobiographie, en universalisant l'expérience de l'individu et en plaçant l'écriture de Siti du côté de l'autobiographie « comme moyen ».

²⁴⁴ Walter Siti, « Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti », cit.

²⁴⁵ Siti parle également des deux techniques à la base de son écriture dans *Il realismo è l'impossibile*, cit., p. 61-62.

²⁴⁶ Walter Siti, « Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti », cit.

Tout en s'inscrivant dans une réflexion théorique complexe qui questionne encore les fonctions du roman ainsi que les dérives de l'autobiographie aujourd'hui, l'écriture de Siti répond à un besoin plus profond qu'une conformation aux tendances littéraires contem-poraines ou à une volonté d'expérimentation. Car l'écriture, chez Siti, naît d'une urgence communicative mêlée à un sentiment de honte pour ce qu'il veut expliciter. L'autofiction devient alors un écran qui filtre (avec la stratification des styles) un contenu jugé indigne et gênant :

Scuola di nudo nasce come un tentativo di capire se al di sotto della mia abilità nel leggere i testi letterari altrui c'era qualche cosa che avessi da dire io. Ma fin dall'inizio avevo l'idea di non potere esporre storie autobiografiche se non difese da una corazza formale impeccabile, almeno a mio giudizio. Da qui un'attenzione enorme al modo di scrivere, e quindi anche moltissima attenzione per esempio alle cadenze dialettali e al linguaggio lirico. [...] c'è di tutto, perché era come se il ritmo e le lingue speciali dovessero essere qualcosa che conteneva lo sfogo autobiografico in una capsula formale inattaccabile. Nonostante questo mi vergognavo tantissimo e non lo facevo leggere a nessuno.²⁴⁷

Chez Siti, le choix autofictionnel répond donc à la fois à un but théorique (réhabiliter la puissance communicative du roman) et à un but privé (expliciter sous forme filtrée des contenus honteux). La coprésence de ces deux dimensions permet de comprendre l'évolution générique de son écriture qui, de l'autofiction proprement dite (pratiquée dans les premiers ouvrages), évoluera vers une forme romanesque conforme à la tradition littéraire, tout en conservant de nombreux éléments de continuité, comme nous le verrons dans les prochains paragraphes.

b) « Ma io non so degli altri, so solo di me stesso »²⁴⁸

La réflexion de Walter Siti sur l'autobiographie à l'époque contemporaine et sur les raisons qui lui ont fait adopter l'autofiction constitue le point de départ pour comprendre les mécanismes de fictionnalisation dans ses romans. Si l'écrivain est devenu l'un des grands représentants de l'autofiction dans le panorama littéraire italien, c'est notamment grâce à sa capacité de traduire dans ses romans le glissement de frontières entre réalité et fiction, mensonge et vérité pour aboutir à une « vérité seconde » (pour reprendre ses mots) qui se détache de la contingence et qui se manifeste dans cette compénétration. Si nous devons insérer la production autofictionnelle de Siti

²⁴⁷ Carlo Mazza Galanti, *Scuola di demoni. Conversazione con Michele Mari e Walter Siti.*, cit., p. 96.

²⁴⁸ *Troppi paradisi*, p. 61-62.

dans le débat précédemment esquissé, elle se placerait du côté de l'« autobiographie honteuse », selon la proposition de Marchese, qui élimine l'idée de fausse autobiographie – telle que définie par Genette²⁴⁹ – gardant l'idée d'une écriture autobiographique qui emploie la fiction pour falsifier une histoire dont l'écrivain a honte. L'écriture de Siti pourrait se définir alors comme une « confessione che si vergogna di sé e quindi viene contraffatta con l'invenzione »²⁵⁰, en s'appuyant sur le paratexte pour en expliciter la composante fictionnelle et protéger un discours qui n'est en réalité pas inventé. Dans *Scuola di nudo*, Siti emploie différentes stratégies pour fictionnaliser son propos. Tout d'abord le paratexte permet à l'auteur de prendre directement la parole à la fin du roman pour désavouer tout ce qui a été dit par son alter ego, dont la coïncidence des traits serait seulement la conséquence d'une « sconcertante omonimia » :

Avvertenza

*Ogni riferimento a fatti accaduti o a persone esistenti è da considerarsi puramente casuale; la coincidenza delle mie generalità con quelle del protagonista di questo libro non è che una sconcertante omonimia. [...] Scendo reggendo la ferita con una mano, con l'altra il sacchetto di plastica giallastro; mia madre e mia sorella mi sorridono in fondo alle scale, i gradini hanno un canaletto laterale per la ruota delle barelle. Sì, ho una madre una sorella e anche un padre, i miei affetti e la morte non si sono ancora incontrati, finora. [...] Il digiuno post-operatorio mi promuove a nonno di me stesso. Di gente a cui piace comandare ce ne sarà sempre abbastanza per garantirci contro l'anarchia. Pisa è una città che non conosco.*²⁵¹

Si le paratexte constitue le lieu du dévoilement de la fiction (Siti admet avoir ses parents encore vivants ainsi qu'une sœur, alors que Walter déclare dans le roman être fils unique et que sa mère vient de mourir), l'auteur y insère une composante mensongère, lorsqu'il affirme ne pas connaître Pise, ville où il a en réalité vécu et enseigné pendant plusieurs années. Le lecteur met en doute non seulement la véridicité de la voix du narrateur protagoniste, mais aussi celle de l'auteur, qui garde, lui aussi, une certaine ambiguïté communicative. Une autre stratégie de fictionnalisation est la modification des données biographiques du protagoniste ou d'autres personnages : Walter affirme être né le 20 mai 1950 et avoir récemment perdu sa mère, alors qu'en réalité, Siti est né en 1947 et sa mère était encore vivante à cette époque-là. Autre exemple : lorsqu'il doit dévoiler le nom de ses ennemis jurés (Il Padre et Il Cane) et qu'après avoir construit, même au niveau

²⁴⁹ Selon Genette, les vraies autofictions sont celles où la composante fictionnelle (souvent traduite dans l'emploi du fantastique) est explicite et manifeste dans le texte.

²⁵⁰ Lorenzo Marchese, *L'io possibile*, cit., p. 240.

²⁵¹ *Scuola di nudo*, p. 597.

rhétorique, un discours qui semble avoir pour vocation une confession véridique²⁵², il falsifie leur nom en invitant le lecteur à vérifier leur identité sur l'annuaire téléphonique afin de créer un effet de vérité. Siti réalise la mise en fiction de son autobiographie par l'emploi du journal intime. À plusieurs reprises dans *Scuola di nudo*, le lecteur lit le journal intime du protagoniste qui jour par jour (et même heure par heure) décrit son rapport avec Bruno. A une lecture attentive, le lecteur s'aperçoit néanmoins que ces pages contiennent de nombreux détails et précisions excessifs dans la reproduction des longs dialogues, ce qui souligne la présence d'une fictionnalisation de la réalité (il est en effet impossible que l'auteur se rappelle de façon si précise tous ses échanges avec son compagnon²⁵³). D'ailleurs, la composante fictionnelle est également évidente au niveau du contenu : afin de construire l'image d'un « je-monstre » qui revendique son altérité et sa non-intégration dans la réalité, Siti confère à son alter ego fictionnel une cruauté et une haine démesurées, mises en évidence dans des actions indubitablement inventées (comme l'épisode du meurtre de la chatte Malvina, la maltraitance du fils de Il Cane et la scène où Walter cuisine des rats²⁵⁴). De toute manière, le recours à la fiction ne vise pas à bouleverser la trame mais, comme le remarque Marchese, à faire comprendre au lecteur qu'il se trouve face à un roman et non à une autobiographie : « non sono procedimenti che modificano sensibilmente la trama del racconto o la orientano in maniera decisiva, ma spostamenti di valore simbolico essenziale per intuire l'ambizione finzionale dell'autore »²⁵⁵. Dans le deuxième volet de la trilogie, le mélange de réalité et de fiction est moins évident au niveau du contenu, et se traduit dans la dimension métanarrative du roman. Le caractère monstrueux du Walter de *Scuola di nudo* ne se manifeste plus dans des gestes violents ou dans des actions indécentes au fil de l'histoire, mais se canalise plutôt dans les commentaires « luciferini » du roman *Rettifica d'amore*, qui raconte l'histoire d'amour entre Walter et Mimmo. Le commentaire est très important car, s'il favorise une démystification de l'histoire d'amour avec Mimmo, confirmant l'impossibilité pour Walter d'atteindre une normalité,

²⁵² Dans les parenthèses qui retardent l'explication des noms de Il Cane et Il Padre, Siti exprime toutes ses peurs dues aux conséquences de cette confession : « (dirlo danneggerà la mia carriera e non solo quella, è sicuro, spero che ne verrà almeno un guadagno retorico : comunicare il nome empirico dei due principali antagonisti provocherà lo slittamento di questa scrittura da un genere ormai inoffensivo a uno più esposto e violento ; oggi ogni pagina che pretenda di sfiorare la verità rischia di costare al suo autore un'invalidità permanente ; naturalmente non ogni scrittura che provochi danni personali al proprio autore dirà per forza la verità ma questa è un'asimmetria... ». *Ibid.*, p. 113.

²⁵³ *Ibid.*, p. 66-67.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 227, p. 475. Il s'agit des épisodes dans lesquels l'intervention de la fiction est la plus évidente. Toutefois, de manière générale, nous ne pouvons jamais savoir avec certitude si, même dans des épisodes plus vraisemblables, l'auteur a inventé ou s'il s'est contenté de reproduire fidèlement son expérience personnelle.

²⁵⁵ Lorenzo Marchese, *L'io possibile*, cit., p. 242.

elle permet aussi au lecteur de distinguer les deux niveaux de la narration : celui du roman *Rettifica d'amore*, où le narrateur même confesse avoir falsifié la réalité pour la rendre plus appétissante ; et le deuxième, correspondant au livre que le lecteur tient dans ses mains, où la présence des commentaires dévoile les sentiments de Walter pour Mimmo, qui se suicide après la lecture de cette deuxième version du roman. Même dans cette réécriture, apparemment plus véridique que la première version, Siti se détache de la réalité empirique liée à sa propre vie en la fictionnalisant : la scène du suicide est évidemment inventée (personne ne s'est jamais suicidé après avoir lu l'un de ses romans) et il modifie certains détails biographiques de la vie de Walter, qui contredisent les propos de *Scuola di nudo* (dans *Un dolore normale*, Walter n'est plus fils unique mais il a un frère, et ses parents ne sont pas morts).

Avec *Troppi Paradisi*, Siti revient à une écriture autofictionnelle semblable à celle de *Scuola di nudo*. Il réhabilite le paratexte comme espace qui révèle le mécanisme autofictionnel et se protège des critiques. Si, dans le premier volet, « l'Avvertenza » apparaissait à la fin du roman, dans *Troppi paradisi*, elle est insérée en ouverture. Siti se protège derrière la confession du procédé de fictionalisation de la réalité et explicite les fondements théoriques de sa pratique autobiographique et réaliste, donnant au lecteur les outils pour comprendre son texte :

Avvertenza

Anche in questo romanzo, il personaggio Walter Siti è da considerarsi un personaggio fittizio : la sua è una autobiografia di fatti non accaduti, un fac-simile di vita. Gli avvenimenti *veri* sono immersi in un flusso che li falsifica ; la realtà è un progetto, e il realismo una tecnica di potere. Come nell'universo mediatico, anche qui più un fatto sembra vero, più si può stare sicuri che non è accaduto in quel modo. Compagno nel libro molti nomi e cognomi di persone note (i cosiddetti vip) ; tali nomi e cognomi hanno una pura funzione segnaletica, e le biografie delle persone che essi designano sono *volutamente e palesemente* falsificate. All'opposto di quanto accade nei romanzi-a-chiave, dove i fatti veri sono attribuiti a personaggi 'in maschera', qui a persone reali, indicate con nome e cognome, si attribuiscono fatti esplicitamente fittizi. Così funziona la post-realtà, nel regno dell'immagine, dove il prezzo da pagare per la notorietà è di essere trasformati in personaggi quasi-veri, condensatori di fantasmi. [...] Tutto l'impianto realistico, insomma, è un gigantesco soufflé pronto ad afflosciarsi in una poltiglia di finzione ; punta estrema, forse, del quesito paradossale che regge la mia trilogia romanzesca : se l'autobiografia sia ancora possibile, al tempo della fine dell'esperienza e dell'individualità come spot.²⁵⁶

À la différence de *Scuola di nudo*, où la diversité du protagoniste se traduisait dans une forme d'exclusion, Siti partage dans ce roman une perspective opposée, ensuite adoptée dans d'autres romans ; le sujet parvient finalement à l'intégration et se transforme en cobaye pour comprendre le

²⁵⁶ *Troppi paradisi*, p. 2.

présent (« io voglio inocularmi il presente, capire in me le malattie del mondo »²⁵⁷), devenant son expression emblématique, comme le démontre le fameux incipit du roman : « Mi chiamo Walter Siti, come tutti. Campione di mediocrità »²⁵⁸. Walter partage en effet avec l'Occident contemporain le désir compulsif et fétichiste (l'un pour les culturistes, incarnation d'Absolu, l'autre pour la marchandise). Comme dans les romans précédents, *Troppi paradisi* contient de nombreux éléments biographiques modifiés par rapport à la réalité et par rapport aux autres volets : l'âge de Walter (il dit avoir 60 ans en 1998 alors qu'il devrait en avoir 48 selon la date de naissance indiquée dans *Scuola di nudo* (1950) ou bien 51 ans si nous tenons compte de la vraie date de naissance de l'auteur), l'apparition d'une sœur (au lieu du frère d'*Un dolore normale*) et la présence de ses deux parents en vie, bien que vieux et engourdis par la télévision. Parmi les différents personnages qui apparaissent dans le roman, Siti insère, comme l'annonçait déjà « l'Avvertenza », des figures connues du monde du spectacle, parfois en conservant leur vrai nom mais en fictionnalisant leur histoire (Raffaella Carrà, Maurizio Costanzo, Antonella Clerici, Alda D'Eusanio), parfois en les inventant mais en ayant à l'esprit une personne connue spécifique – comme c'est le cas pour la Catastrofe (Laura Betti) ou pour le « Personnage Télévisé » (Barbara D'Urso). Le but de ce procédé de l'autofiction est de brouiller les frontières entre réalité et fiction pour parvenir à ce que Tirianzi de Medici appelle « effetto di vero »²⁵⁹. À partir du célèbre « effet de réel » de Roland Barthes (l'insertion dans la narration d'un détail insignifiant ayant une fonction purement connotative et destinée à créer une illusion référentielle chez le lecteur), le critique élabore le concept d'« effetto di vero » en référence au réseau de « détails narrativisés » qui, en raison de leur précision nominative, jouent dans le roman de Siti une fonction dénotative au lieu d'une fonction connotative :

Strade, città, Stati, vestiti, marche di automobili, nomi propri di persone rafforzano l'illusione referenziale in misura molto maggiore di quanto può fare la descrizione di un piccolo gesto, di un atteggiamento momentaneo (che pure, essendo inutili alla narrazione, sono catalogabili come effetti di reale). Nel caos in cui osserviamo effetti di vero il dettaglio, *nominato* più che mostrato al lettore, non si riferisce a una generica 'realtà' (in cui c'è un margine d'incertezza rispetto al referente) ma alla *verità* di quanto si dice/mostra/narra – la precisione nel nominare, nell'indicare un oggetto specifico e *soltanto uno*.²⁶⁰

²⁵⁷ *Il contagio*, p. 284.

²⁵⁸ *Troppi paradisi*, p. 3. L'incipit du roman, comme l'a déjà remarqué la critique, reprend littéralement le texte « Je m'appelle Erik Satie comme tout le monde », in *Écrits*, Ornella Volta (éd), Paris, Champ libre, 1977.

²⁵⁹ Carlo Tirianzi De Medici, « Veridicità e effetto di vero : l'universalismo della prosa di Walter Siti », in Hanna Serkowska (éd), *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011, p. 169.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 170.

Il convient toutefois de préciser que ces détails véridiques sont insérés dans un discours fictionnel auquel le lecteur ne croit pas entièrement, en raison tant de la nature mensongère du narrateur qui le prononce que des déclarations du paratexte que nous avons vues auparavant. Ce jeu continu entre fiction et réalité reproduit un mécanisme typique des médias contemporains (qu'ils ont emprunté au réalisme littéraire, comme le remarque Siti), tout en forçant le lecteur à adopter une distance critique face au contenu du roman, qu'il doit toujours être prêt à mettre en doute. Ce principe même de brouillage des pistes dans *Troppe paradisi* n'est d'ailleurs pas seulement le produit du jeu autofictionnel : il devient une clé de lecture du monde contemporain. Si, dans *Scuola di nudo*, la fictionnalisation visait à amplifier les traits monstrueux du sujet en l'éloignant de la réalité, dans *Troppe paradisi*, la fiction affaiblit et nivelle la réalité en la rendant moins détestable. Bien que, du premier au troisième volet, le sujet passe d'une condition d'exclusion à une condition d'intégration, le constat de sa médiocrité et de sa similitude au reste du monde est au cœur de l'action critique de Siti : cette identification lui permet en effet de saisir les contradictions et les déviations de l'Occident en traduisant sous une forme critique sa haine pour la réalité. En effet, se rapprocher du monde ne signifie pas forcément l'aimer ni renoncer au désir d'Absolu. L'amour pour Marcello – homme-marchandise conforme à l'univers décrit par Siti et incarnation de l'Absolu sur terre – conduit Walter à un anéantissement de soi et à une artificialisation de son corps (cf. la fameuse prothèse pour combattre l'impuissance), afin de posséder son objet de désir. Cette action, conjointement à l'accomplissement du désir de reconnaissance du sujet, conduit Walter à l'affirmation de l'expiration de toute tension autobiographique, comme il explicite dans les dernières pages du roman :

Marcello mi sta espellendo dall'autobiografia: dopo essere penetrati nell'Assoluto, che resta da dire? Vederlo concentrato, remissivo, mentre si soffiava il naso che gli sto ancora dentro e sento il contrarsi dei suoi muscoli anali, beh, se lui è un dio come ho creduto finora, non mi resta che cadere in ginocchio, muto per sempre. Se non lo è, allora gli altri esistono davvero, e non è più con l'autobiografia che si possono trattare. Quanto era povera e ristretta, e distorta, l'esperienza su cui tanto ho elucubrato. [...] Ricordo la frase siderale di Beckett, in cui dice che il suo più grande terrore è sempre stato quello di « morire prima di esser nato ». Ora sono nato: da circa sette mesi sono nato. Se in più di mille pagine ho prodotto un sosia, era perché io non c'ero, non ci volevo essere: adesso ci sono. Nel bene o nel male, nell'ipocrisia o nella sincerità; nell'assistere o nell'agire, nella banalità o nell'intelligenza. Ora che Dio mi ama, non ho più bisogno di esibirmi. Sto meglio man mano che il mondo peggiora, pazienza. Le mie idiosincrasie si scontreranno con quelle degli altri in campo aperto; se avrò qualcosa da raccontare, non sarà su di me.²⁶¹

²⁶¹ *Troppe paradisi*, p. 424-425.

La fin de *Troppi paradisi* coïncide avec le congé de l'auteur-personnage, qui déclare ne plus vouloir écrire d'autofiction. Mais cette promesse n'est pas tenue : après huit ans d'éloignement de l'autofiction, Siti revient à l'écriture à la première personne, réalisant ce qu'il appelle le « quarto tempo » de son autobiographie, *Exit strategy*. La composante autofictionnelle de ce roman se manifeste tout d'abord dans la forme, celle du journal intime, utilisée pour raconter la fin de sa relation avec Marcello et le début d'une nouvelle phase de la vie de Walter, qui coïncide avec la rencontre de Gerardo. Bien que l'histoire personnelle du protagoniste se conforme à la dimension confessionnelle typique du genre, le journal intime dévoile sa nature fausse, à partir du choix de raconter, parallèlement au récit de la sortie de l'obsession individuelle, l'histoire de la fin de l'époque berlusconienne en Italie, en opposition à la dimension confessionnelle propre au journal. Même en ce qui concerne les dates et les lieux, Siti ne respecte ni l'ordre chronologique typique du journal (voir l'usage des *flash-backs* : au début de la narration, nous sommes en 2012, puis nous passons en 2011), ni la cohérence dans l'explicitation des lieux (parfois il les insère dans l'en-tête, parfois il ne les insère pas, parfois – lorsqu'il s'agit d'une réflexion d'ordre collectif – il insère des mentions telles que « Varie città d'Italia »²⁶² ou « Nessun luogo, tempo di cambiamenti e riflessioni »²⁶³). Siti joue en outre sur les différentes étiquettes, parfois contradictoires, pour définir son ouvrage : au tout début du roman, le narrateur invite le lecteur à considérer le texte comme un journal intime (« Questo non sarà un libro ben scritto, dove le responsabilità si mascherano sotto le acrobazie della lingua ; non sarà nemmeno, come si dice, un'autofiction (non date retta alla dicitura 'romanzo' sulla copertina). Sarà un diario banale, pane al pane e vino al vino »²⁶⁴), tandis que dans la « Nota » à la fin du roman, quand c'est à l'auteur d'intervenir, nous lisons des propos inverses :

Nonostante la forma diaristica, questo non è un diario: non il mio almeno. Io non voglio più parlare di me, ma il personaggio a cui ho prestato il mio nome ha esigenze di coerenza e di radicalità a cui fortunatamente nella vita non devo sottostare; quando esisto in carne e ossa, mi riservo di mutare in modo nebuloso e reversibile. Il mio io da esportazione invece ha bisogno di congelare tutto quello che succede in un percorso significante e ne varietur. [...] Romanzo in forma di diario, dunque, da intendersi come il 'quarto tempo' della mia trilogia

²⁶² *Exit strategy*, p. 192.

²⁶³ *Ibid.*, p. 173.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 34. Par la suite, le narrateur continue de détourner le lecteur en jouant et en se contredisant à partir des catégories de mensonge et vérité: « [sarà un diario] zoppicante perché proverò a mentire il meno possibile ; già l'inizio, a rileggerlo, mi sembra troppo rileccato, comodo, autoindulgente. Non che pretenda, ci mancherebbe di dire la verità: lo so che una frase appena è espressa smette di essere vera e che più l'io si nega come personaggio più si candida ad arcipersonaggio sincero (la tipologia più esecrabile). Si può scrivere un diario quando si ha molto da nascondere? ».

autofittiva, o forse meglio come un sequel che mostra il protagonista definitivamente invecchiato, arricchito ma anche stremato da esperienze fatte in altri libri.²⁶⁵

Malgré des années de distanciation et sa vision désenchantée face au présent, Siti revient à l'autofiction, qui se révèle encore être un terrain à explorer et à exploiter, et qu'il ne quitte pas complètement²⁶⁶. Avec sa trilogie et *Exit strategy*, Siti construit son alter ego fictionnel en le décrivant dans un parcours qui va de l'exclusion à l'intégration. À travers cette évolution du sujet et grâce à une forme qui présuppose le mélange entre fiction et réalité ainsi que l'emploi méthodique du mensonge, souvent désavoué dans le paratexte, Siti exploite sa vie et ses obsessions pour tisser des liens avec le présent, raconté dans ses contradictions. Mais l'autofiction n'est pas le seul terrain exploré par l'auteur qui, après *Troppi paradisi*, se détache de l'écriture à la première personne et abouti à une narration omnisciente à la troisième personne, comme nous le verrons dans le prochain paragraphe.

c) Un lent éloignement

Entre *Troppi paradisi* et *Exit strategy*, Siti écrit trois romans dans lesquels il tient la promesse de s'éloigner du genre autofictionnel pour se consacrer à des genres différents ainsi qu'à des sujets autres que lui-même. Il s'agit d'un lent processus de distanciation, au cours duquel l'auteur expérimente d'autres formes et d'autres genres (comme le reportage et le phototexte), aboutissant à des résultats où la présence de l'alter ego fictionnel de l'auteur ne disparaît pas de façon définitive. Dans *Il contagio*, premier ouvrage publié après la trilogie autofictionnelle, le lecteur observe une continuité thématique avec le roman précédent. Le choix de raconter en détail la vie de la *borgata* est lié au personnage de Marcello, objet de désir de Walter dans *Troppi paradisi* et figure présente avec d'autres *borgatari*, comme si l'exploration de ce milieu pouvait permettre à Walter d'acquérir

²⁶⁵ Toujours dans la « Nota » finale, énième marque d'autofiction, l'auteur déclare le mélange entre fiction et réalité (ce qui justifierait également la correspondance imparfaite des dates et des lieux) dans le but de faire de l'histoire « una forma ideale sottratta al tempo ». *Ibid.*, p. 221-222.

²⁶⁶ Marchese affirme à ce propos que l'écriture autobiographique, et donc aussi l'écriture autofictionnelle, pourrait demeurer dans la production de Siti, malgré tous ses désaveux, car elle s'épuiserait seulement (et définitivement) avec la mort de l'auteur : « Per sua natura il racconto autobiografico è potenzialmente senza conclusione perché a rigore può avere termine solo con la morte, il punto estremo in cui vita vissuta e vita raccontata arrivano finalmente a coincidere, annullandosi: prima dell'attimo in cui non avremo altra scelta che tacere, non si può che continuare, anche solo nel sogno dell'annullamento ». Cf. Lorenzo Marchese, *L'io possibile*, cit., p. 264.

une connaissance plus approfondie du culturiste. Il existe aussi avec la trilogie une continuité linguistique, caractérisée par l'emploi du discours dialogué et de l'argot romain, trait distinctif du personnage de Marcello. À la différence de la trilogie toutefois, *Il contagio* est un récit à la troisième personne où se succèdent des tranches de vie racontées par un narrateur externe ou par les personnages qui donnent voix à leur histoire. Bien que Siti abandonne l'autobiographie falsifiée, il manifeste sa présence à plusieurs reprises dans le roman. Par exemple, les premiers chapitres se caractérisent par un dévoilement de la fiction par l'auteur, qui intervient directement dans le texte pour avouer le caractère fictif du récit. C'est ainsi que le lecteur s'aperçoit que l'histoire tourmentée de Gianfranco et Sabrina, qui occupe le premier chapitre, est inventée : Siti, en ouverture du chapitre suivant, prend la parole pour expliciter la nature fictionnelle de cette histoire (« quello che avete appena letto è un racconto che ho pubblicato su « Nuovi Argomenti » ; ho usato nomi fittizi, calcato le tinte, inventato episodi per garantire alla trama più appeal »²⁶⁷). De même, le chapitre « Vedere rosso » – centré sur l'histoire de drogues et de jalousie d'Attilio, Giusy et Saverio, et se concluant avec l'homicide de la femme – n'est qu'une invention, comme le reconnaît l'auteur au début du chapitre suivant en s'adressant au lecteur :

Anche questo che avete appena letto (e sarà l'ultimo, giuro) è un racconto – l'ho pubblicato sull'edizione romana di 'Repubblica' circa un anno fa. Nel regno ordinato dei fantasmi, nella compressione di una ballata popolare, ogni intreccio si pesa alla bilancia dell'eterno; quando un personaggio ha adempiuto alle proprie funzioni, riconsegna generalità e fagotti al guardaroba e trova pace. Nell'inquietudine insensata della vita, invece, Attilio detto Attila si sveglia tutte le mattine pensando a come convincere Giusy a scopare con lui. Giusy non è morta, non l'ha uccisa il marito : nessuno nella realtà può sottrarsi alle complicazioni con un escamotage così perfetto, normalmente si arranca e si sporca il disegno.²⁶⁸

Après ce début, où Siti présente au lecteur ses outils de travail et joue avec les catégories de vérité et de fiction²⁶⁹, le roman s'apparente à un reportage sur les *borgate* sous forme de recueil de récits²⁷⁰ ; Siti y apparaît seulement à travers le personnage du Professeur qui, dans ses traits et dans

²⁶⁷ *Il contagio*, p. 26.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 45.

²⁶⁹ Comme pour les autres romans, le paratexte continue d'être un lieu d'intervention privilégié où l'auteur explicite ses techniques de brouillage de pistes en se protégeant des critiques ou plaintes éventuelles derrière la fictionnalité : « Le vicende raccontate nel libro sono fittizie e i personaggi inventati, ma i dati ambientali sono disperatamente veri ; ringrazio gli amici, i conoscenti, i rappresentanti delle istituzioni che me li hanno forniti. Qualunque eventuale coincidenza di nomi e professioni con quelli di persone davvero esistenti è da attribuirsi a un puro gioco del caso. Solo ai personaggi noti della politica e dello spettacolo ho conservato i loro nomi, per il consueto effetto di realtà : ma il chicchiericcio che li coince è romanzesco. I pochi asterischi sono un'eredità della paura. La topografia di Roma è anch'essa un personaggio, finta e vera nello stesso tempo ». *Ibid.*, p. 334.

²⁷⁰ Cf. Giulio Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura italiana degli anni zero*, Rome-Bari, Laterza, 2010.

ses obsessions, rappelle le Walter de la trilogie et qui observe avec un regard distant la réalité qui l'entoure. Le chapitre « Addio » constitue le seul moment où l'alter ego autofictionnel revient sur scène et la narration passe à la première personne : il reprend la parole pour raconter la fin de son histoire d'amour avec Marcello. Ce retour à la première personne coïncide encore une fois avec la confession de la vérité et le dévoilement de la fiction : Marcello n'est pas mort dans un accident, comme le narrateur avait affirmé en fragmentant dans le roman le récit de ce moment tragique, mais il est simplement parti pour Milan avec l'un de ses amants et sa femme Chiara. Le retour à la première personne est donc justifié par la perte de possession de l'objet désiré, qui déclenche et renouvelle l'obsession : « La mia sintassi incespica, scusate : avevo promesso che non avrei più parlato di me, ma l'energia necessaria per rispecchiarmi negli altri era lui che me la forniva ; ora sono chino a raccogliere le poche forze. L'io come legittima difesa »²⁷¹. Il existe ainsi un rapport évident chez Siti entre autofiction et obsession érotique, comme si l'écriture à la première personne pouvait être la forme la plus apte à incarner cette thématique, centrale jusqu'à ce moment dans sa production. Sauf que, paradoxalement, par rapport aux autres autofictions où Walter se présente comme un menteur en série, l'emploi de la première personne dans *Il contagio* permet à Siti de dire la vérité et de dévoiler la fiction.

Dans *Autopsia dell'ossessione*, la troisième personne est adoptée du début à la fin du roman, sans les interférences de l'auteur²⁷² et malgré la centralité de la thématique du désir érotique. Le traitement de l'obsession non plus à partir d'une perspective subjective mais de l'extérieur et à travers un prisme différent (celui d'un personnage sadomasochiste) est la manifestation la plus évidente du procédé de détachement de l'objet de désir (qui change de nom mais qui garde les mêmes caractéristiques et la même façon de s'exprimer). Même s'il abandonne l'autofiction, Siti ne renonce pas à manifester sa présence dans le récit : il apparaît comme le double de Danilo et dans le « court-circuit » entre vérité et fiction créé par l'insertion des photographies dans le texte. En effet, comme explicité par l'auteur même dans la « Nota » à la fin du roman, le culturiste photographié (qui est d'ailleurs le même que celui des photos insérées dans *La magnifica merce*) est Massimo Serenelli : s'il incarne la véritable obsession érotique du Siti empirique, il est toutefois

²⁷¹ *Il contagio*, p. 272.

²⁷² Même dans la « Nota » à la fin du roman, Siti ne ressent – pour la première fois – pas le besoin de justifier ses choix ni de se défendre contre d'éventuelles critiques : « Per la prima volta da che scrivo romanzi, non ho bisogno di precisare che la vicenda è totalmente inventata. I nomi di persone note sono usati per un puro effetto di realtà e quel che se ne racconta non ha rapporti con la loro vita reale (nei pochi casi che fanno eccezione, i nomi sono sostituiti da asterischi) ». *Autopsia dell'ossessione*, p. 299.

considérait représenter Angelo (et Marcello dans le récit *Perché io volavo*), donc un être fictif. Un chevauchement paradoxal entre réalité et fiction à travers les images s'opère également avec la toute dernière photographie du roman, qui devrait représenter Danilo enfant et est en réalité une photo de Siti. Avec *Resistere non serve a niente*, Siti s'approche pour la première fois d'un roman réaliste traditionnel (à la troisième personne et avec un narrateur omniscient). Le choix de supprimer la thématique du désir homo-érotique de la narration entraîne ainsi, en vertu du lien direct entre cette question et l'emploi de la première personne, l'adoption cohérente d'un narrateur hétérodiégétique. L'auteur n'arrive toutefois pas à s'effacer complètement et manifeste sa présence dans le roman, même si de façon sporadique. L'histoire de Tommaso Aricò, véritable sujet du roman, est introduite par le chapitre « Avviso di sfratto », dans lequel Siti décrit la première rencontre avec le futur protagoniste de son roman au cours d'une fête et la proposition qui s'ensuit : Walter s'engage à écrire la biographie de Tommaso et, en échange, le bankster achète l'appartement de l'écrivain pour éviter qu'il en soit expulsé. À la fin de ce chapitre, de façon aussi flagrante que lorsqu'il avait promis de ne plus parler de soi, l'auteur prend congé de son public :

Eccomi qua, con questo progetto di « narratore onnisciente » che m'ha sempre fatto arrossire ; onnisciente sarebbe solo Dio, se esistesse. Per proporti come narratore onnisciente, o devi presumere tanto da te stesso o richiedere splendore alla tua epoca. Ma agisco per salvare il mio povero appartamento, di cui vedo pulsare le bolle d'intonaco come se fossero vene – o cicatrici, la mia casa è più viva di me; sarò lo strumento retorico attraverso cui passano i fatti per depurarsi e acquistare senso, deformandosi : un pagliaccio al servizio delle cose. [...] Dunque ora congedatemi come un Prologo di teatro, che si affardellerà di some reali (tipo il denaro, o peggio) per arrivare a una verità ma senza più comparire; in scena ci saranno solo le maschere. Oggi 3 giugno 2011, in questo pomeriggio bollente, faccio quel che dovrebbero fare gli occidentali in Afghanistan : mi ritiro.²⁷³

À partir de ce moment, Siti tente effectivement de produire une narration omnisciente et de limiter aussi sa présence en tant que personnage. Lorsqu'il se manifeste dans la narration, il se présente comme un écouteur attentif, qui dialogue avec son protagoniste pour mieux comprendre les aspects les plus incertains ou les côtés les plus sombres de sa vie. Parfois, d'ailleurs, il agit sur mandat de Tommaso (notamment avec Edith et Gabry), en apparaissant de façon plus évidente vers la fin du roman lorsque le protagoniste lui dévoile ses rapports avec la criminalité organisée. Après cette confession et en conclusion du roman, l'auteur intervient en effet pour se questionner sur le rapport qui le lie à son protagoniste, en admettant, comme le remarque Simonetti²⁷⁴, que malgré

²⁷³ *Ibid.*, p. 50-51. L'auteur intervient encore à la première personne et en dialogue avec son protagoniste dans « Intermezzo » et dans le chapitre « Il patto cambia ». *Ibid.*, p. 165-170 et p. 211 et suivantes.

²⁷⁴ « *Resistere non serve a niente* sembra sviluppare e aggiornare il progetto narrativo che lo precede più che intraprenderne uno nuovo ». Cf. Gianluigi Simonetti, « *Resistere non serve a niente* », cit.

une évolution sur le plan formel, il existe au niveau du contenu une continuité thématique évidente avec la production précédente :

« Che cosa sono io per te ? voglio dire che cosa rappresento, perché ti sei impegnato... »
« Me lo sono chiesto anch'io... forse sei il mio stuntman, quello che esegue per me le scene pericolose... un prototipo della mutazione... o forse, più in profondità, sei il mio vendicatore ». ²⁷⁵

Même en essayant de se détacher de la narration à la première personne pour privilégier l'omniscience, Siti ne peut s'empêcher, dans ce roman, de se représenter en tant que personnage et de manifester sa présence imposante en tant qu'auteur ²⁷⁶.

C'est seulement après la parenthèse autofictionnelle d'*Exit strategy* que Siti efface sa présence auctoriale de la narration. *Bruciare tutto* peut en effet être considéré comme le premier roman dans lequel il emploie de façon cohérente (et dès le début du texte) la narration omnisciente ²⁷⁷. Dans ce cas, la présence de l'auteur se manifeste seulement dans le paratexte et en particulier dans l'apparat de notes qui complètent le texte en bas de page. Si la majorité des notes ont un but informatif (nous pourrions parler de « notes autoriales originales », pour reprendre les mots de Genette ²⁷⁸), en ajoutant des précisions ou des informations sur des événements, des pratiques religieuses ou des personnes cités dans le texte ²⁷⁹, elles représentent dans certains cas (très rares) un espace de commentaire et de dialogue entre l'auteur et ses personnages (nous pourrions parler de « notes autoriales fictives » ²⁸⁰) : une fois avec don Leo, l'auteur prenant des distances avec son personnage ²⁸¹ ; une fois avec Andrea, pour manifester sa compréhension face

²⁷⁵ *Resistere non serve a niente*, p. 314. Dans la « Nota al testo » à la fin du roman, d'ailleurs, Siti admet « la mia fascinazione per il male è oscura anche a me stesso ». *Ibid.*, p. 319.

²⁷⁶ Cf. aussi Lorenzo Marchese, *L'io possibile*, cit., p. 262.

²⁷⁷ Ce mode de narration est également utilisé dans le tout dernier « racconto lungo » publié par Siti, *Bontà*.

²⁷⁸ Dans son ouvrage *Seuils*, Genette classe les différents types de notes, qui font partie du système paratextuel d'un ouvrage. En particulier, il définit la note auctoriale originelle comme le lieu du texte où « On trouve des définitions ou explications de termes employés dans le texte, parfois l'indication d'un sens spécifique ou figuré ». Cette note jouerait donc un rôle complémentaire et digressif. Cf. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 299.

²⁷⁹ Par exemple, cf. *Bruciare tutto*, p. 63.

²⁸⁰ Genette classe sous ce nom « les notes dont le destinataire lui-même est à quelque titre fictionnel » permettant à l'auteur de manifester sa présence. Cf. Genette, *Seuils*, cit., p. 312.

²⁸¹ « Caro Leo, qui è il tuo inventore perplesso: non so fino a che punto devo prenderti sul serio quando parli così; i miei settant'anni, così leggeri di fronte ai tuoi pesantissimi trentatré, hanno lasciato cadere l'ossessione come si abbandona un cane in autostrada. Forse ormai, più che il mio alter ego, sei la mia spettrale proiezione – simile a quelle che le radiazioni nucleari stamparono sui muri di Hiroshima ». *Bruciare tutto*, p. 334. De même que pour Tommaso, Siti définit Leo comme un personnage cascadeur, tissant un parallèle entre les deux histoires. L'auteur intervient une autre fois dans le roman pour s'adresser à son personnage peu avant de déclarer sa pédophilie et, même dans ce cas, il explicite le lien qui les lie l'un à l'autre : « Non è così, sei intero e la lotta è ancora lunga: ma è vero che non posso più proteggerti con gli omissis, reggerti il sacco, te- nerti bordone, come si dice. Ancora una o due pagine poi dovrò spiegare, dovrò raccontare: il rischio è forte – per te che squa- dernerai il tuo intollerabile abisso, per me che come

au geste suicidaire de l'enfant²⁸². Même s'il n'est plus question d'autofiction, Siti garde l'habitude d'employer le paratexte comme lieu d'intervention pour justifier ses choix narratifs et pour se protéger des critiques. Même dans ce cas, il déclare dans la « Nota » à la fin du roman la nature fictionnelle de tous ses personnages (sauf Andrea) et justifie son choix de parler de pédophilie en tissant un lien avec ce moment historique particulier²⁸³.

Nous avons analysé la production de Siti à la lumière de son choix d'écrire une « autobiografia di fatti non accaduti », en essayant d'en saisir les évolutions et les éléments de continuité. L'écriture autofictionnelle a permis à l'auteur de se lancer dans l'écriture romanesque et de dépasser un sentiment de honte – héritage de son expérience poétique et au centre de *Scuola di nudo* – à travers une écriture-confession (une « autobiographie honteuse », pour reprendre Genette) mitigée par la présence de la fiction. Comme nous l'avons souligné, l'emploi de l'autofiction est d'ailleurs chez Siti lié à la dimension du désir érotique : plus il s'intéresse à d'autres questions (toujours en lien avec le désir mais pas forcément dans sa dimension érotique), plus il s'éloigne de ce genre d'écriture. Comme si l'autofiction répondait au besoin de surmonter l'obsession érotique et expirait avec l'épuisement de celle-ci : ce n'est en effet pas un hasard si,

autore bru- cerò un lavoro molteplici al fuoco di un unico tema. Non posso dire di volerti bene, ora, anzi provo verso di te un'intichia 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 ». *Ibid.*, p. 168.

²⁸² « 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 ». *Ibid.*, p. 350.

²⁸³ « Questo è il primo romanzo mio in cui non compare mai il personaggio Walter Siti (tranne una sola volta di striscio, in tre righe e senza che nemmeno ne venga pronunciato il nome). [...] Intervengo qui adesso per lamentare che Dio non mi abbia concesso il dono della fede, e quindi il mio prete ho dovuto costruirlo dall'esterno: con un misto di invidia e diffidenza, e forse un bel po' di sopravvalutazione. Un Dio presente e vivo continua a sembrarmi una cosa tanto gigantesca e sconvolgente da minacciare la compagine stessa del cervello. Quanto alle preferenze erotiche del mio don Leo, mi sono reso conto che il loro essere così radicalmente condannate e rimosse dal sentire comune le rendeva un buon pavimento narrativo per riflettere sui rapporti tra religione e perversione, tra ragione, desiderio e tecnologia – sui delitti della serenità e sull'importanza del Male nelle grandi mutazioni sociali. Mi è parso giusto fotografare il Desiderio nella sua forma più distruttiva ed estrema proprio mentre l'*età del desiderio* (grande invenzione del secolo scorso) sta cedendo il posto a un'*epoca del bisogno*. Pedofilia come metafora? Non saprei spingermi a tanto; gonfiandomi un po', anzi parecchio, potrei dire che la pedofilia nel mio romanzo ha il medesimo ruolo funzionale che ha la musica nel *Doctor Faustus* di Thomas Mann. La vicenda si svolge a Milano nel corso del 2015; due anni sono bastati per farne un romanzo storico, data la velocità squassante e umoristica con cui hanno preso a precipitare gli avvenimenti planetari. Mi consola pensare che ogni vera contemporaneità è sempre (anche) inattuale. Questo è il più inventato dei miei libri, i personaggi che somigliano a qualche persona esistente sono i più fittizi: l'unico episodio tratto di peso dalla vita empirica è la fine di Andrea (continuerò a scusarmi per sempre coi suoi genitori) – tutto il resto è, come al solito, un facsimile di realtà caratterizzato da leggerissime distorsioni spaziotemporali ». *Ibid.*, p. 367-368. Un procédé similaire, où la présence de l'auteur est percevable seulement dans le paratexte, est employé dans le « racconto lungo » *Bontà*, où Siti manifeste sa présence dans les notes en bas de page et dans la *Nota* à la fin du récit, en justifiant et en expliquant le choix du sujet narratif.

avec la fin définitive de l'histoire d'amour avec Marcello dans *Exit strategy*, prend également fin l'expérience autofictionnelle de l'auteur. D'ailleurs l'autofiction, et plus généralement la conception du réalisme – comme nous allons le voir dans le prochain paragraphe –, permettent à l'auteur de canaliser son opposition à la réalité et de se venger d'elle. Si, au début de sa production, la distance entre le sujet et la réalité était insurmontable, l'éloignement du genre autofictionnel (coïncidant à la fin de l'espoir de réalisation d'un Absolu sur terre) correspond à une tentative d'instauration d'un rapport plus détendu avec la réalité, observée avec un regard pessimiste et nihiliste ainsi qu'avec une centralité de plus en plus évidente de la thématique de la décadence et de la mort.

2. Pourquoi le réalisme ?

« La première qualité de l'Art et son but est *l'illusion* »

Gustave Flaubert, *Lettre à Louise Colet*, 1953

Au-delà des classifications et des étiquettes « de genre » employées pour tenter d'interpréter l'évolution de l'écriture de Walter Siti, le seul et vrai horizon dans lequel s'inscrit l'ensemble de sa production est celui du réalisme. L'emploi de ce terme dans le cadre littéraire renvoie à une réflexion et à un débat de taille qui a traversé les siècles et qu'il ne serait pas pertinent de synthétiser aux fins de notre discours. Il convient cependant de souligner – comme l'a remarqué Federico Bertoni qui, dans son ouvrage *Realismo e letteratura*, propose une mise en perspective efficace de la question – que la catégorie du réalisme revient de façon cyclique au sein de l'histoire littéraire, s'adaptant et s'harmonisant aux exigences de chaque époque :

il destino del realismo è quello di non morire, di rigenerarsi, di sopravvivere alle insofferenze di critici e scrittori per risorgere a nuova vita: è il destino di chi è stato innalzato, lusingato, brandito come un'arma contro il *vecchio*, poi a sua volta disprezzato e combattuto in nome del *nuovo*, e capace, a ogni passaggio, di riapparire in forme camaleontiche e molteplici, rinnovato, riadattato, riconvertito a effettive sperimentazioni o furbescamente nascosto dietro travestimenti di facciata.²⁸⁴

Bien que l'emploi du terme « réalisme » dans sa connotation littéraire se répande seulement à la fin du XVIII^e siècle puis, de façon plus étendue, au XIX^e siècle (auparavant, il était uniquement

²⁸⁴ Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Turin, Einaudi, 2007, p. 18.

employé en philosophie), la spéculation autour de la question au centre du réalisme, à savoir la mimésis – qui est la reproduction (imitation) de la réalité à travers la littérature –, trouve ses racines dans la pensée platonicienne et aristotélicienne. Elle se développera ensuite au fil des siècles et entraînera une panoplie de définitions du réalisme²⁸⁵ qui varient selon les contextes et qui répondent aux différentes exigences théoriques et idéologiques des époques. Au-delà des définitions, il est important de souligner que ce terme désigne à la fois une poétique spécifique appartenant à un moment historique précis (le réalisme du XIX^e siècle) que Bertoni définit par le terme de réalisme *stricto sensu*, à savoir « la definizione di una precisa e cronologicamente circoscritta tendenza letteraria, il cui sviluppo coincide in gran parte con la diffusione del termine *realismo* e con le fasi più accese del dibattito critico »²⁸⁶, et un réalisme au sens large, « una categoria transtorica e universale, una sorta di “costante mimetica dell’arte” senza limiti di tempo, luogo, genere o forma espressiva, svincolata dalla poetica esplicita degli autori »²⁸⁷. Ce deuxième emploi du terme justifie le retour cyclique des vagues réalistes au fil des siècles (pensons au réalisme de Balzac, au naturalisme de Zola, à l’écriture moderniste, au néoréalisme des années 1940) capables de démanteler les traditions précédentes afin d’en introduire des nouvelles. En accord avec le retour du réalisme y compris dans la littérature hypercontemporaine, la critique a évoqué la diffusion d’un nouvel élan réaliste après des décennies de triomphe de l’écriture postmoderne, employant – comme nous l’avons observé dans l’introduction de ce travail – différentes étiquettes (New Italian Epic, Nuovo Realismo, New Italian Realism²⁸⁸) et déclenchant un vif débat critique dans des revues scientifiques et des blogs littéraires²⁸⁹. Comme le remarque Donnarumma, nous sommes aujourd’hui face, plus qu’à un mouvement cohérent avec une visée programmatique, à une tension

²⁸⁵ Bertoni recueille une quinzaine de définitions (de Hamon à Auerbach, de Barthes à Maupassant, de Lukács à Jakobson) qui communiquent au lecteur l’ampleur de la question et le changement de signification de ce terme selon les siècles et selon les théories critiques partagées. *Ibid.*, p. 25-26.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 30.

²⁸⁷ *Ibid.* Cf. aussi Dario Villanueva, *Theories of Literary Realism*, Albany, State University of New York Press, 1997.

²⁸⁸ Cf. entre autres: Wu Ming, *New Italian Epic versione 2.0. Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Turin, Einaudi, 2009 ; Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MIT Press, 1996 ; Vittorio Spinazzola, «La riscoperta dell’Italia», in *Tirature ‘10*, Milan, Il Saggiatore, 2010, p. 10-15. Cf. aussi le reste du volume.

²⁸⁹ Cf. Raffaele Donnarumma, Gilda Policastro, «Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani», cit., p. 9-25 ; Andrea Cortellessa, «La rivincita dell’inatteso», cit., p. 138-139 ; Raffaele Donnarumma, «Reale troppo reale. Ritratto di una generazione traumatizzata senza evento traumatico, ovvero come mai gli scrittori si trasformano in reporter?», cit., p. 17-18 ; Gabriele Pedullà, «Il ricatto della vicinanza», cit., p. 142-143 ; Antonio Scurati, «Lo spettacolo della realtà», cit., p. 140-141.

réaliste ayant pour objectif le dépassement des instances postmodernes afin de restaurer la dialectique entre modernisme et réalisme :

Così, nei maggiori romanzieri degli anni Novanta, si assiste a una duplice rinascita: da un lato, quella di poetiche in senso proprio realistiche, dall'altro, quella di poetiche che si rifanno, in modi più o meno espliciti, al modernismo. [...] Gli scrittori che si impongono dagli anni Novanta, in un certo senso, rimediano a questo torto della storia: dimostrano come fra realismo e modernismo, fra volontà di parlare del mondo e consapevolezza autoriflessiva della letteratura esiste una conciliazione produttiva. Se il postmoderno era stato la rottura di questa dialettica, tutta sbilanciata sul polo della finzione e dell'autoreferenzialità, i nuovi scrittori la restaurano²⁹⁰.

Le dépassement des instances postmodernes n'entraîne toutefois pas l'effacement de cette expérience, qui affecte et détermine en profondeur les traits spécifiques du réalisme hypercontemporain. À la différence de la conception naturaliste qui perçoit l'écriture comme transparente, comme un miroir capable de reproduire fidèlement la réalité, le réalisme hypercontemporain affirme l'impossible immédiateté dans la reproduction du réel en vertu de cet héritage postmoderne : « la lente si è inspessita : non pretende di far vedere la cosa in sé, ma la cosa attraverso sé, come solo possibile accesso, cioè nella consapevolezza che una mediazione (quella, o un'altra) è consustanziale all'atto della rappresentazione »²⁹¹. Le lecteur s'aperçoit donc qu'il se trouve face à un dispositif rhétorique qui filtre la réalité par un regard plus ou moins critique. Dans le cas spécifique de Siti, dont la production s'insère dans ce nouvel élan réaliste, la perception de la « loupe épaisse » ne se traduit pas que dans l'étalage d'une subjectivité fictionnalisée, mais aussi dans le jeu perpétuel (et dévoilé) entre mensonge et vérité pour aboutir à un niveau de vérité supérieur²⁹².

Ces considérations sommaires sur une question qui mériterait beaucoup plus d'approfondissement nous sont utiles pour comprendre le cœur de la poétique de Siti, qui est enracinée dans le réalisme. Au-delà de la correspondance effective de ses romans à la rhétorique réaliste (d'abord dans sa version autofictionnelle et puis une écriture visant l'omniscience et

²⁹⁰ Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 62.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 147. Selon Donnarumma, la présence démesurée des témoignages et des documents dans la narrative hypercontemporaine serait l'un des effets de cette impossible immédiateté.

²⁹² La critique a également lu la production de Siti à la lumière de l'hyperréalisme figuratif, technique de représentation picturale qui reproduit fidèlement la réalité comme s'il s'agissait d'une photographie. Cependant, lorsque le spectateur s'approche du tableau, il s'aperçoit du caractère fictif et de l'artifice du procédé. L'écriture de Siti et d'autres écrivains contemporains (Wallace, Bolaño, De Lillo) serait une sorte de traduction littéraire de cette tendance. Cette catégorie interprétative ne nous semble toutefois pas valable pour la totalité de la production de Siti, seule son écriture autofictionnelle se prêtant à cette lecture. Cf. *Ibid.*, p.147-150 ; Gianluigi Simonetti, « I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006), cit., p. 41-137 ; Claudia Jacobi, *Proust dixit ? Réceptions de la Recherche dans l'autofiction de Doubrovski, Carmen Martin Gaité et Walter Siti*, cit., p. 185 et suivantes.

l'impersonnalité du XIX^e siècle), Siti enrichit son écriture par une réflexion théorique dense sur le réalisme, déjà au cœur de son intérêt critique en 1975 et au centre du livre *Il realismo è l'impossibile*, publié en 2013. C'est à partir de cette réflexion théorique que nous allons analyser, dans les pages suivantes, le rôle attribué par Siti au réalisme ainsi que son rapport au dualisme, prisme à travers lequel nous avons cherché à lire sa production.

a) L'impossible, le tremplin

Le premier questionnement de Siti sur le réalisme apparaît dans son premier ouvrage critique *Il realismo dell'avanguardia* (1975), dans lequel il se propose de définir le trait spécifique de cette rhétorique dans une perspective marxiste. C'est notamment dans le premier chapitre (« Una questione di teoria ») que Siti explique sa méthode exégétique, qu'il se propose d'appliquer aux ouvrages de la Néo-avant-garde italienne. Après avoir distingué dans un texte deux niveaux de lecture différents – celui de l'autonomie, où le texte est lu exclusivement en relation avec sa structure interne et avec la densité figurale, et celui de l'hétéronomie, où le texte est lu en relation avec ce que l'auteur appelle « l'extra-texte », à savoir les codes linguistiques et culturels en dehors du texte –, Siti définit un ouvrage réaliste comme « un'opera che privilegia il momento della eteronomia su quello dell'autonomia, che attribuisce tanta importanza al rapporto con l'extra-testo da essere quasi assolutamente incomprensibile senza una perfetta conoscenza di quest'ultimo »²⁹³. À partir de cette définition, qui interprète le réalisme comme un procédé rhétorique capable de mettre en communication le texte avec l'extra-texte (la réalité, le contexte), nous pouvons déjà remarquer une continuité dans sa conception du réalisme au fil des années. Il se définit toujours comme une rhétorique qui ne se contente pas de reproduire fidèlement la réalité. Au contraire, il essaie de transgresser la norme mimétique à travers la présence d'une dimension figurale capable de condenser et de faire émerger les éléments refoulés ou censurés²⁹⁴ par la simple perception de la réalité. D'ailleurs, au-delà de cette dialectique entre tension centripète et tension centrifuge propre au réalisme, il convient également de considérer la nature ambivalente du signe linguistique :

²⁹³ Walter Siti, *Il realismo dell'Avanguardia*, cit., p. 16.

²⁹⁴ Dans cette conception, nous pouvons aussi percevoir l'influence de la pensée freudienne de Francesco Orlando, maître de Siti.

Non sempre è possibile, per dirla ancora con Sartre, saltare al di là dello specchio, attraversare le parole con lo sguardo, perché «l'ambiguità del segno implica che si possa, a piacere, o passarlo da parte a parte come un vetro e perseguire al di là di esso la cosa significata, oppure volgere lo sguardo verso la sua *realtà* e considerarlo come oggetto».²⁹⁵

Cette idée de réalisme comme canal de communication entre l'univers textuel (linguistique et stylistique) et la réalité, sans jamais proposer de vision stéréotypée, est aussi au centre de *Il realismo è l'impossibile*, publié en 2013 par Nottetempo, dans lequel Siti propose une réflexion théorique sur le réalisme en l'intégrant de références à sa production et à des déclarations de poétique. Au début de son discours, il définit le réalisme comme « l'anti-habitude », une écriture qui s'oppose à toute forme de stéréotypie en bouleversant la perception même de la réalité chez le lecteur :

Realismo è quella postura verbale o iconica (talvolta casuale, talvolta ottenuta a forza di tecnica) che coglie impreparata la realtà, o ci coglie impreparati di fronte alla realtà; la nostra enciclopedia percettiva non fa in tempo ad accorrere per normalizzare, come secondo gli stilnovisti gli spiriti non fanno in tempo ad accorrere in difesa del cuore all'apparire improvviso della donna amata. Il realismo è una forma di innamoramento.²⁹⁶

Cette conception transgressive du réalisme s'oppose à la panoplie de métaphores²⁹⁷ employées au fil des siècles pour définir cette pratique littéraire, notamment celle du miroir, qui sous-entendait un rapport passif et d'imitation plate (soi-disant objective) de la réalité empirique. Au contraire, la conception de Siti met en évidence l'un des paradoxes les plus intéressants du réalisme, à savoir sa capacité de reproduire « une immédiateté non-sémiologique au moyen d'une médiation sémiologique »²⁹⁸, de traduire dans un langage une simple perception :

Eppure, con mezzi così inadeguati, la scommessa è di far rivivere nientemeno che la vita: ascoltando le parole di due signore in treno, far sorgere la carrozza intorno a loro, e il paesaggio fuori dal finestrino, e il mondo che le accoglie alla stazione. Il mondo fuori e il mondo dentro, nel cervello e nell'anima; più che una scimmia, lo

²⁹⁵ Federico Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 97. À ce propos, cf. également Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

²⁹⁶ Walter Siti, *Il realismo è l'impossibile*, cit., p. 8.

²⁹⁷ Dans son ouvrage *Realismo e letteratura*, Bertoni énumère les nombreuses comparaisons élaborées au fil des siècles pour exprimer le caractère mimétique du réalisme, en soulignant comment, dans la plupart des cas, les écrivains recourent à des images liées au domaine visuel et optique, les plus propices pour exprimer cette idée de transparence : « Non è affatto un caso che l'episteme della *mimesis* letteraria sia costellata di metafore ottiche e visive, nell'ambito di un consolidato paradigma che rende il discorso tributario dell'occhio, che fa del *dire* un attributo del *vedere*. Perché il realismo - nota Peter Brooks - è per definizione un concetto "altamente visuale, legato al fatto di registrare l'aspetto reale del mondo". Finestra, vetro, specchio, schermo, lente, microscopio, *camera obscura* - e poi ovviamente macchina fotografica - sono tutte "metafore metalinguistiche a forte ricorrenza nel discorso sulla letteratura"». *Ibid.*, p. 91-92.

²⁹⁸ Philippe Hamon, « Un discours contraint », in Aa.Vv., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 124.

scrittore mimetico è un mago; « i realisti di talento », assicura uno che se ne intendeva come Maupassant, « dovrebbero chiamarsi piuttosto illusionisti ».²⁹⁹

Si cette capacité à recréer un univers ressemblant à la réalité référentielle présume indubitablement un lien avec elle, il convient cependant que ce rapport soit agonistique et non pas imitatif. Car ce procédé de récréation d'un monde similaire à celui que nous habitons vise à le comprendre et d'en dévoiler les significations ultimes et cachées qu'une simple reproduction ne permettrait pas de connaître. Selon Siti, pour atteindre l'identification – but primaire de l'écriture réaliste –, le lecteur doit s'accrocher au texte et se sentir bouleversé par ce qu'il lit ; dans le cas contraire, il n'accepterait pas le pacte de lecture (la suspension de l'incrédulité) à la base de toute écriture fictionnelle. Pour ce faire, l'écrivain doit combiner, à travers des choix formels et stylistiques, deux tensions opposées :

deve sferzare l'attenzione del lettore cogliendolo di sorpresa ma poi deve concedergli abbastanza elementi riconoscibili per non perderlo e tenerlo a ruota; deve giocare con la forma fino a farla apparire, se necessario, sottrazione o assenza di forma; deve cavalcare la dialettica tra prevedibile e non prevedibile, tra dettaglio spiazzante e sensazione di interezza, tra coerenza e anomalia. Soprattutto, deve tenere presente che i modi per beffare la razionalità del lettore, seducendone l'intelligenza emotiva, sono sostanzialmente due e provengono da due sorgenti distinte: o colpire prima che la coscienza predisponga le sue caselle, o moltiplicare gli spessori e i livelli a un punto tale che la coscienza non ne sia più padrona.³⁰⁰

Lorsqu'il définit sa conception du réalisme en relation également avec sa production romanesque, non seulement Siti affirme la nécessité d'un rapport non concilié avec le réel mais il introduit aussi l'idée que cet écart permettrait à l'écrivain d'avoir accès à une dimension transcendante et métaphysique, qui s'explicite dans le détail. Le détail représente le lieu formel dans lequel se condense cette dialectique, devenant un véritable point de contact entre la réalité et l'Absolu. Il exprime à la fois la possibilité d'un au-delà et la limite de la matière³⁰¹. Il représente un catalyseur symbolique : parmi les multiples détails ayant la fonction d'effets de réel (des objets insérés dans la narration pour témoigner de l'appartenance effective de l'histoire à la réalité) figurent de rares détails porteurs de significations symboliques qui parfois échappent même à la volonté de l'auteur³⁰². Le détail devient pour Siti un tremplin vers l'Absolu, dimension devinable

²⁹⁹ Walter Siti, *Il realismo è l'impossibile*, cit., p. 13.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 20.

³⁰¹ Cette fonction du détail en lien avec une tension dualiste avait été déjà au centre de son interprétation du poème de Montale « Iride », comme nous l'avons remarqué dans la première partie de ce travail.

³⁰² Siti cite par exemple la scène de *Madame Bovary* analysée par Starobinski où Emma, avant de se marier, boit avec Charles un verre de curaçao. Le détail de son verre à moitié vide a été interprété de façon symbolique comme « il primo di quella serie di oggetti (o di esseri) vuoti in cui Emma non riesce a sentire ciò che con tutto il corpo si aspettava di sentire ». D'ailleurs, Siti fait allusion à sa propre expérience d'écriture en citant *Resistere non serve a niente* : « In

mais jamais atteignable : il a la fonction d'un fétiche, incarnant à la fois une absence et un élan : « L'intensità che si concentra sul dettaglio è la traccia inconscia di una Totalità perduta; l'Assoluto sepolto nel quotidiano è la speranza ultraterrena di chi ha perso la fede »³⁰³. C'est à partir de cette tension vers un Ailleurs jamais atteint et qui dévoile en même temps la finitude (brutalité) de la réalité que Siti forge l'expression de réalisme gnostique, incarnation parfaite de cette idée d'un conflit irrésolu :

« realismo gnostico » vuol dire un realismo che si fa preciso per accogliere il Sacro: una realtà frugata per rivelarne la mancanza, l'inadeguatezza a una luce superiore. Il realismo di Montale che invece di scrivere « girano l'angolo » scrive « scantonano nel vicolo », ma poi quei passanti non si accorgono dell'Apparizione. Per come l'intendo io, il realismo non è una copia ma un conflitto, una tensione irrisolta e ineliminabile. « I fenomeni di carattere quotidiano e il modo banale e coerente di considerarli », scrive Dostoevskij in una lettera a Strachov, « non sono ancora, secondo me, il realismo, ma piuttosto il contrario di esso ».³⁰⁴

Nous voyons comment la définition de réalisme de Siti est liée aux questions au centre de son écriture : le désir pour un Absolu jamais assouvi et une réalité haïe car incapable de satisfaire les attentes du sujet. D'ailleurs, le réalisme est une véritable forme de pouvoir et de contrôle sur le réel, qui, en passant du chaos au cosmos, est maîtrisable grâce à l'écriture. Il devient une forme de vengeance pour l'écrivain³⁰⁵, comparé au Démon du gnosticisme, à savoir le faux Dieu responsable selon cette doctrine de la Création. Nous allons effectivement voir que cette composante gnostique du réalisme de Siti représente le point de contact avec le dualisme qui

Resistere non serve a niente dovevo mettere in mano a giovani modelle una borsa griffata; mi sono informato presso un amico costumista e lui mi ha nominato alcuni stilisti alla moda, tra cui ho scelto Stella McCartney. Solo dopo mi sono accorto che Stella era il nome della prima ragazzina amata dal protagonista Tommaso, e che Stella è nome pasoliniano come Tommaso, e che l'altra ragazza Tommaso la incontra davanti a un aereo che si chiama "Il cacciatore di stelle", e che al suo vero grande amore dà appuntamento in aeroporto. Dunque per Tommaso il desiderio autentico ha a che fare col fuoco e con l'aria, mentre l'affetto forzato ha a che fare con l'acqua e con la terra (la scrittrice bruttina medita un romanzo sulle mondariso). Giuro che nulla di tutto questo era premeditato, volevo solo che la borsa risultasse credibile ». *Ibid.*, p. 48. Dans ce même roman, un autre détail intéressant, comme nous l'avons déjà remarqué, est la coïncidence – cette fois-ci créée expressément par l'auteur – entre l'épisode du meurtre opéré par le père de Tommaso au début du roman et la date de naissance même de Tommaso, conçu par ses parents la nuit de l'homicide, qui correspond aussi à la nuit de l'homicide de Pasolini (le 2 novembre 1975). Ce roman a d'ailleurs été considéré par la critique comme le plus « pasolinien » de tous ; il a notamment été rapproché, pour sa dénonciation de la corruption, à *Pétrole*. Sur le rôle du détail dans la conception du réalisme de Siti cf. aussi Massimo Fusillo, « Sporgersi sulla realtà. Walter Siti e la poetica del dettaglio inatteso », in Francesco Bianco e Jiří Špička (éds.), *Perché scrivere ? Motivazioni, scelte, risultati*, Florence, Cesati Editore, 2017, p. 133-142.

³⁰³ *Ibid.*, p. 58.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 59-60.

³⁰⁵ « Da questo punto di vista, il mio quasi-istintivo realismo è stato ed è (anche) una mancata disubbidienza al Padre – "se non puoi sconfiggere la realtà", diceva Andy Warhol, "è meglio diventarne complice". Restava, naturalmente, un desiderio represso di trasgressione: vendicarsi del principio di realtà tifando smaccatamente per l'irreale, la tracotanza e la distruzione – il realismo come criminalità timida ». *Ibid.*, p. 77.

structure à plusieurs niveaux sa production. L'image qui clôt l'essai traduit sa posture, le réalisme étant considéré comme une tension irrésolue entre une réalité insatisfaisante et un Absolu impossible à atteindre : « se dovessi trovare, per il realismo come lo intendo, un verbo riassuntivo, indicherei il verbo *sporgersi* »³⁰⁶.

b) « Non c'è realismo senza l'orma vuota di Dio »³⁰⁷

À ce stade de notre étude, après avoir explicité la conception théorique du réalisme de Siti et avant de passer à la conclusion, quelques considérations s'imposent sur le rapport entre cette vision et la clé de lecture avec laquelle nous avons interprété l'œuvre de Siti, à savoir le dualisme. Le choix de définir le réalisme comme « gnostique » entraîne tout d'abord la volonté d'associer à une rhétorique (et plus généralement au domaine littéraire) la dimension théologique-philosophique du dualisme et de la théologie négative, cœur de la doctrine gnostique. Toute la production de Siti est en effet marquée par une tension dualiste qui oppose réalité et Absolu : le sujet habite la réalité en ayant conscience que cela ne suffit pas mais, lorsqu'il essaie d'atteindre l'Absolu, il échoue dans sa quête, l'Absolu appartenant à une dimension autre et perceptible par intermittence. Le réalisme littéraire devient alors pour Siti la forme permettant à cette double tension de trouver un espace de cohabitation, d'explicitation et d'évolution. Cette conception du réalisme pourrait sembler lointaine par rapport aux discours critiques contemporains sur l'engagement de l'écrivain et sur sa capacité de dire – à travers l'écriture – quelque chose de prégnant sur le présent. Toutefois, une vraie compréhension du monde et du présent n'est possible que par le biais de cette friction. Pour Siti, bien qu'il puisse être un mouvement historicisé, le réalisme répond à un besoin métahistorique, qui considère la réalité comme le point de départ de la quête d'une vérité qui ne s'obtiendrait pas dans la simple reproduction du monde, mais plutôt dans la tension de celle-ci avec une dimension transcendante :

C'è evidentemente un'esigenza metastorica in chi si dedica al folle compito di dare senso al mondo con le parole: l'esigenza è quella di giocare col fuoco o, se si vuole, a nascondino con la realtà – stuzzicandola per trarne scintille che la realtà non sa nemmeno di avere, copiandola per negarla, cercando di sfuggire alla sua

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 79.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 60.

insensatezza ma nella convinzione che non ci sia senso senza mondo, come la colomba si illude se pensa di volare più veloce senza la resistenza dell'aria.³⁰⁸

Cette considération explicite la dimension dualiste du réalisme, influencée aussi par les deux polarités qui ont caractérisé la formation critique de Siti. Sa pensée littéraire s'est en effet développée entre le marxisme et la critique psychanalytique, qui déterminent sa conception ambivalente du réalisme ainsi que sa traduction romanesque : le passé marxiste s'entrevoit dans la volonté de comprendre le présent et les évolutions de la société en les représentant dans l'écriture, où l'histoire de l'individu devient un miroir qui permet de mieux comprendre l'histoire collective ; l'influence de la psychanalyse (notamment de la pensée d'Orlando) se traduit par l'appréhension du texte littéraire comme un lieu hybride, où se coagulent des significations conscientes et inconscientes et où l'association même des mots dégage des sens cachés et irrationnels qui dépassent la simple perception de la réalité. L'ambivalence et la coprésence de ces deux pensées permettent ainsi à Siti d'avoir un regard critique et non figé sur le réel.

Bien évidemment, la spéculation de Siti contre l'identification du réalisme avec toute vraisemblance ne se limite pas au niveau théorique mais trouve aussi, comme nous avons essayé de le démontrer, plusieurs traductions thématiques, formelles et stylistiques. De nombreux niveaux d'opposition thématiques sont en effet repérables au sein de son écriture : les figures du désir en opposition aux figures de la réalité, les deux contenant d'autres oppositions (éros vs agape ; l'ambivalence du rapport avec la mère et l'autorité ; la présence de la thématique du double) ; les oppositions des lieux et leurs significations symboliques (Rome vs Milan) ; tout comme l'opposition constitutive qui se manifeste au début de la trilogie entre le sujet et le monde (et qui sera résolue au fil des romans). La cohabitation de ces polarités opposées est aussi perceptible aux niveaux formel et stylistique : dans le choix de l'écriture autofictionnelle qui permet à l'écrivain d'établir avec le lecteur un rapport agonistique et de perpétuelle mise en discussion des paramètres de vérité et de fiction (tension qui demeure même lorsqu'il opte pour une narration à la troisième personne) ; dans l'emploi des parenthèses comme outil formel contrastif ; dans le choix de faire cohabiter des styles différents (le lyrisme dans la description des lieux, le dialecte des discours directs ; le langage technique de l'essai sociologique et le style indirect libre) et des genres différents (poésie, journal intime, prose lyrique et essai sociologique). Au niveau structurel, nous avons constaté que Siti optait pour le fragment comme noyau de la diégèse. Il ne développe pas la

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 32.

narration – le présent est le temps verbal privilégié –, il s’interrompt sans cesse et crée une superposition des niveaux et des histoires qui illustre sa volonté de s’opposer à toute forme de durée (et donc à toute forme de réalité).

Le réalisme représente aussi un choix rhétorique qui explicite une haine pour le réel, car l’écrivain s’arroge le droit de reproduire et reconstruire une réalité similaire – sans être identique – à la réalité référentielle, qui n’est pas à la hauteur des attentes du sujet. Cette dimension démiurgique rappelle la conception du réalisme par Gustave Flaubert, écrivain fondamental pour Siti. Selon l’auteur français, le réalisme le plus puissant naît d’une tension irrésolue entre l’univers romantique de l’Idéal et la réalité dans sa normalité et dans sa laideur : le conflit de ces deux pôles, sans qu’une solution ne soit jamais atteinte, révèle leur inconsistance mutuelle³⁰⁹. Le père du réalisme dans la littérature – titre d’ailleurs méprisé par Flaubert lui-même³¹⁰ – déclare son aversion pour la réalité : « On me croit épris du réel, tandis que je l’exècre. Car c’est en haine du réalisme que j’ai entrepris ce roman »³¹¹. Comme pour Siti, même pour Flaubert la réalité ne constitue pas un point d’arrivée, mais un tremplin qui permet d’accéder à une vérité à travers la réélaboration artistique et le conflit plutôt que l’imitation plate.

Au-delà de la proximité avec l’idée flaubertienne de réalisme, elle aussi habitée par une tension irrésolue, Siti explicite le lien entre la dimension théorique du dualisme et la poétique du réalisme à travers une correspondance qui n’est pas fortuite : *Il dio impossibile* est le titre de la trilogie autofictionnelle republiée en volume unique en 2014 ; *Il realismo è l'impossibile* est le titre de l’essai sur le réalisme littéraire dont nous venons de parler publié à peine l’année précédente. Les deux titres partagent une idée d’impossibilité, conséquence directe de cette tension irrésolue

³⁰⁹ Madame Bovary est le roman de Flaubert dans lequel la coprésence des deux univers opposés (l’Idéal romantique et le Réel) est le mieux explicitée : le Réel se montre dans toute sa brutalité lorsqu’il est éclairé par l’Idéal romantique ; et vice versa, celui-ci dévoile sa vacuité et son impraticabilité lorsqu’il est lu à la lumière des lois de la réalité. La mort d’Emma, comme la fin de l’histoire d’amour avec Marcello, ne fait que représenter narrativement la cohabitation impossible de ces deux idéaux.

³¹⁰ « Et notez que j’exècre ce qu’on est convenu d’appeler le réalisme, bien qu’on m’en fasse un des pontifes ». Lettre de Gustave Flaubert à George Sand, 6 février 1876, in Id., *Extraits de la Correspondance ou Préface à la vie d’écrivain*, Geneviève Bollème (éd.), Paris, Éditions du Seuil, 1963, p. 268.

³¹¹ Lettre de Gustave Flaubert à Edma Roger des Genettes, 30 octobre 1856, cit., p. 185. Également : « Croyez-vous donc que cette ignoble réalité dont la reproduction vous dégoûte ne me fasse tout autant qu’à vous sauter le cœur ? Si vous me connaissiez davantage, vous sauriez que j’ai la vie ordinaire en exécration. Je m’en suis toujours, personnellement, écarté autant que j’ai pu. Mais esthétiquement j’ai voulu cette fois et rien que cette fois, la pratiquer à fond. Aussi ai-je pris la chose d’une manière héroïque, j’entends minutieuse, en acceptant tout, en peignant disant tout, en peignant tout (expression ambitieuse) ». Lettre de Gustave Flaubert à Laurent-Piehat, 2 octobre 1856, cit., p. 183.

entre deux « idéaux contradictoires »³¹². Tout comme le réalisme est pour Siti une rhétorique qui permet d'aller au-delà des limites de la réalité afin de surprendre le lecteur en lui dévoilant une vérité sur le monde inaccessible par la simple perception, cette quête négative d'Absolu (nécessaire à l'accomplissement du désir du sujet) se révèle frustrée, même si nécessaire, comme Siti l'affirme dans la postface de sa trilogie : « Un dio impossibile non è la stessa cosa di un dio inesistente : obbliga a ripetute arrampicate sul nulla, con lo sguardo abbagliato da chissà quale altrove. Tra fede speranza e carità, delle due ultime ho sentito almeno la puntura : mi manca la prima »³¹³.

³¹² Lettre de Gustave Flaubert à George Sand, 1^{er} janvier 1869, cit., p. 246.

³¹³ Walter Siti, « E adesso ? », in *Le parole e le cose*, (<http://www.leparoleelecose.it/?p=21583>).

CONCLUSION

« Tutto il mio lavoro letterario si può riassumere
in un'unica, gigantesca negazione del Padre. »

Walter Siti

L'hypothèse initiale de cette étude monographique consistait à lire l'œuvre de Walter Siti au prisme du concept philosophique de dualisme, qui exprime la tension propre à ses personnages : ceux-ci sont partagés entre le désir d'Absolu et le constat de leur finitude en tant qu'êtres humains. Ils sont en effet condamnés à vivre dans une réalité dont ils ne peuvent pas s'affranchir. Réalité et Absolu constituent donc deux polarités en conflit dans l'univers romanesque de Siti : même si l'homme est habité par l'élan vers l'Infini, cette quête est destinée à l'échec, car les deux instances relèvent de deux domaines inconciliables. Bien que structurelle dans sa production, cette tension évolue d'un ouvrage à l'autre, agissant à différents niveaux sur la forme et sur le contenu, comme nous l'avons montré dans les trois parties de notre travail.

La première partie a été consacrée à quelques-unes des lignes de force théoriques à l'origine du dualisme, à savoir le gnosticisme et la dialectique hégélienne. L'influence de la pensée gnostique agit sur la conception de l'Absolu, qui prend la forme d'une « théologie de la frustration ». L'Absolu n'est appréhendable que dans son absence et dans sa fuite constante. Bien que le sujet se leurre de pouvoir combler son désir dans la réalité, toutes les incarnations de ce désir révèlent leur insuffisance. L'influence de la dialectique hégélienne se manifeste, quant à elle, au niveau structurel (la trilogie perçue comme une évolution dialectique allant de la thèse à la synthèse en passant par l'antithèse) et dans la conception du lien entre le sujet et la réalité : ce rapport est fondé sur le désir de reconnaissance et sur la figure du maître et de l'esclave. Pour comprendre l'évolution de l'œuvre de Siti, il a été par ailleurs indispensable de la mettre en parallèle avec sa précédente expérience de critique littéraire et de poète. Le marxisme et l'enseignement de Francesco Orlando

ont été, nous semble-t-il, les deux facteurs qui ont façonné son activité herméneutique et poétique. Dans ses ouvrages critiques majeurs (*Il realismo della Neoavanguardia* et *Il neorealismo nella poesia italiana 1941-1956*), Siti propose en effet – par le biais d’une stylistique sociologique – une lecture du texte littéraire centrée sur les figures de style et sur leur rapport à l’extra-texte. L’œuvre littéraire a été conçue à la fois comme le lieu d’émergence de significations inconscientes et comme une forme qui décrit l’état des choses et les contradictions d’une époque. La courte expérience poétique de Siti dans les années 1970 a été fondamentale pour le déclenchement de son écriture autofictionnelle. Celle-ci naît de la tentative de dénouer le caractère hermétique de sa poésie, tout en héritant de celle-ci le sentiment de subalternité et d’inadéquation du sujet, mis en scène au moins dans les premiers romans.

Dans la deuxième partie, nous avons cerné les différentes représentations thématiques du rapport irréductible entre désir et réalité : le culturiste et la mère sont les deux figures du désir caractérisées par une forte ambiguïté. En particulier, Marcello représente le personnage qui incarne cette illusion d’Absolu sur terre, son physique renvoyant à la perfection divine. Au fil du temps, toutefois, en dévoilant sa finitude et son humanité, il révèle – comme tous les autres objets du désir dans l’univers de Siti – sa nature de fétiche, l’Absolu étant inatteignable dans la réalité. La mère est aussi une figure transversale avec laquelle les protagonistes ont un rapport ambigu : bien que la haine et la rancune soient les sentiments les plus évidents envers elle – explicités par des pensées ou des gestes homicides –, ils ne sont que le négatif d’un amour castrant (parfois incestueux), cause de l’insatisfaction ontologique de Walter et de ses *alter ego*. La mère est sans doute la responsable de la posture dualiste du sujet et de sa quête vaine, puisqu’elle oriente le désir vers des corps qui, par leur démesure, évoquent et nient à la fois le corps maternel. Aux « figures du désir » s’opposent les « figures de la réalité », qui ancrent le sujet dans le réel et l’empêchent d’atteindre l’Absolu en lui rappelant sa finitude et sa condition de subalternité. En particulier, nous avons remarqué que la production de Siti est traversée par une opposition constante à toutes les formes d’Autorité et de Loi, formes s’incarnant au fur et à mesure dans l’autorité universitaire, l’autorité paternelle, l’autorité littéraire du Père Pasolini et celle du Père Absolu, Dieu. Le dépassement de cet assujettissement ne peut s’opérer qu’au plan littéraire où, conformément à la conception du réalisme de Siti, le protagoniste peut renverser sa condition d’esclave, et sortir, grâce à la praxis littéraire, de la prison d’une réalité insatisfaisante.

Le double est une autre thématique centrale dans la construction du désir frustré du sujet car, par le biais d'une reproduction du modèle girardien de la triangulation du désir, elle permet à Siti d'affirmer la non résolution de la tension dualiste entre désir et réalité en faveur de l'une des deux polarités. En effet, l'ambivalence et l'interdépendance des deux parties constituent la condition même de leur existence : chez Siti il n'y a pas de désir d'Absolu sans une frustration perpétuelle et sans le constat de l'insuffisance de la réalité, tout comme il n'y a pas de réalité en mesure de satisfaire l'individu sans déclencher en lui un désir d'Ailleurs. La réalisation thématique du dualisme se manifeste également dans la description du paysage : en celui-ci s'exprime et se concentre la tension lyrique de Siti car le lieu devient une véritable projection et expression de la subjectivité. Les deux villes où se déroule la narration romanesque *signifient* les deux phases de la création de Siti, confirmant cette interdépendance : si Rome représente la ville du désir car Marcello y trouve encore les conditions pour satisfaire son désir d'Absolu, Milan est la ville du désenchantement et de la conversion à un « Infini humain », du pessimisme, de la prise de conscience de la finitude humaine, de la vieillesse.

La troisième partie de notre travail a été consacrée à l'étude des formes et des styles en lesquels s'exprime l'opposition entre réalité et Absolu. La forme fragmentaire et achronique propre aux romans de notre corpus s'est révélée intéressante car elle dit la résistance à toute temporalité linéaire qui mime la réalité. De même, dans le sillage du modèle proustien, l'emploi méthodique de la parenthèse dans la narration permet de stratifier et complexifier le discours : la parenthèse permet à l'auteur d'attester sa présence dans le texte et dévoile la nature fictionnelle du récit. Elle exprime aussi différents niveaux d'opposition formelle (de registres, de styles, de points de vue) qui favorisent une perception ambivalente de l'action. Le roman de Siti phagocyte d'autres genres (la poésie et l'essai) complémentaires à l'écriture fictionnelle : dans la poésie, présente notamment dans la première partie de sa production, le sujet confesse et explicite ses désirs les plus intimes et obscurs ; dans l'essai, Siti formule sa lecture sociologique de la réalité et tisse un lien entre le particulier et le général (dans les derniers romans, l'essai est d'ailleurs le lieu où se manifeste le nihilisme de l'auteur). Notre étude de l'œuvre de Siti s'est achevée sur une analyse de l'évolution de la forme romanesque à partir du questionnement sur le rapports vérité/mensonge dans les ouvrages autofictionnels, mais aussi dans les ouvrages qui prétendent s'en éloigner. Bien que son écriture évolue de l'autofiction vers le roman à la troisième personne, l'auteur ne cesse de brouiller les pistes entre vrai et faux, entre fiction et réalité, employant les stratégies textuelles et

paratextuelles typiques de l'autofiction même dans les romans successifs à la phase de l'écriture autofictionnelle. L'abandon de l'écriture à la première personne correspond au désenchantement à l'égard de la réalisation du désir d'Absolu dans la réalité (qui coïncide avec la fin de l'obsession érotique chez le sujet). L'écriture de Siti s'articule alors autour d'autres histoires qui, bien que racontées d'un point de vue différent, conservent des liens évidents avec les thématiques chères à l'auteur. La conception même du réalisme est marquée par un conflit irrésolu ce qui confère à l'écriture le statut d'espace de condensation de tensions opposées. Le réalisme gnostique, tel que formulé par l'auteur, permet d'appréhender la réalité non pas dans sa dimension objective et « spéculaire » mais dans la déchirure qui ouvre une brèche vers l'Absolu.

« la production romanesque de Siti par le biais du dualisme nous a paru un choix efficace pour en saisir la cohérence interne et l'évolution. Cette approche, bien que partielle comme toute exégèse, a fait émerger des aspects peu connus de cette œuvre, tels par exemple le rôle central de la figure maternelle dans le déclenchement du désir du sujet, ou la fonction de certaines figures de style, comme la parenthèse. Cette approche herméneutique s'est imposée naturellement et nous a permis de prendre les distances vis-à-vis des lectures sociologiques ou « de genre » plus traditionnelles. Nous n'avons pas dédaigné ces approches, valides et efficaces, mais nous les avons intégrées dans un propos critique qui a voulu cerner le noyau constitutif de l'écriture de Siti. Pour ce faire, nous avons adopté des outils méthodologiques variés : dans la première partie nous avons privilégié une approche philosophique pour questionner les origines du dualisme de Siti. Nous avons croisé cette approche avec une attention minutieuse pour le contexte littéraire et critique afin de comprendre les commencements de l'activité littéraire de l'auteur. Ensuite, afin de cerner les constantes thématiques de son écriture, nous avons utilisé la critique psychanalytique (notamment pour les figures de la mère et de l'autorité paternelle), la géocritique (appliquée à la fonction du paysage), la critique thématique (pour les thèmes du double, de la maladie et l'impuissance), la critique sociologique (pour l'évolution de l'analyse du temps présent). Enfin pour la troisième partie, la critique stylistique et la narratologie se sont révélées efficaces pour appréhender les formes des ouvrages retenus que nous avons interrogés aussi grâce aux avancés de la critique italienne actuelle concernant les genres et les formes. Cet outillage herméneutique a trouvé sa cohérence dans notre approche plurielle des textes, ce qui nous a permis de mesurer la validité de leur usage et de leur application aux textes de Siti.

Bien que témoignant d'une évolution constante, qui tient d'une vision désenchantée et nihiliste de la réalité contemporaine, l'écriture de Siti fait état d'une cohérence indéniable. Les sujets changent, tout comme l'approche à la matière traitée, mais le moteur de l'écriture demeure le désir né d'un manque et d'une impuissance. Chez Siti l'Absolu – dernier horizon de sa quête impossible – n'a jamais de connotation chrétienne : il est plutôt un miroir qui dévoile l'inadéquation du sujet et l'insuffisance de la réalité, ce qui trouve un équivalent dans les formes de l'écriture.

En conclusion, afin de confirmer le rôle déclencheur du désir dans l'écriture de Siti ainsi que la cohérence circulaire de sa production, nous voudrions présenter dans ses grandes lignes son dernier roman, *La natura è innocente*, qui va paraître en mars 2020 et que l'auteur nous a envoyé en avant-première¹. Le roman se construit autour d'une double biographie qui entrelace les principales figures du désir, à savoir le culturiste et la mère. Les histoires opposées de Filippo Addamo et de Ruggero Freddi sont narrées par chapitres alternés, « Via del teatro greco » et « La principessa del drago »², dont les titres signifient les deux formes auxquelles elles sont associées : la tragédie et la fable. La première biographie relate la vie de Filippo Addamo, depuis son enfance à Librino – quartier pauvre et dégradé de Catane – jusqu'à sa sortie de prison à cause de l'homicide de sa mère, véritable centre de la narration. Filippo a décidé en effet de tuer sa mère, Rosa, aveuglé par un amour incestueux envers cette femme qui avait décidé de quitter le foyer pour se lier à d'autres hommes. Le sentiment d'abandon mélangé à un désir de vengeance pousse Filippo à commettre ce crime qu'il regrettera à jamais. Siti retarde le récit du meurtre à la fin du roman, ce qui crée un trou dans la narration et un effet de suspense chez le lecteur qui s' imagine la scène tragique jusqu'à la fin du récit où elle est enfin magistralement racontée. La mère représente pour Filippo le seul objet d'amour : tout au long du roman, le lecteur s'aperçoit de la différence entre la façon dont Filippo traite et parle de Rosa et ses rapports aux autres femmes. Par son geste meurtrier il entend empêcher toute possession de Rosa par d'autres hommes afin de faire valoir l'unicité de son amour. Toutefois, ce faisant, Filippo éternise son amour pour cette femme en s'auto-condamnant au malheur : « Il matricidio è un atto fondamentalemente inutile, le madri non muoiono mai »³. La deuxième histoire est celle de Ruggero Freddi : après avoir obtenu un diplôme d'ingénierie, ce jeune homme de Rome entame une carrière d'acteur pornographique et devient un grand nom du milieu. Au cours de cette

¹ L'auteur nous a permis de citer seulement de courts passages d'un roman inachevé au moment où nous écrivons.

² « Via del teatro greco » est le nom de la rue de Catane près de laquelle se déroule le meurtre de Rosa, tandis que « La principessa del drago » fait référence au nom du premier copain de Ruggero, Giovanni Del Drago.

³ Walter Siti, *La natura è innocente*, brouillon, juillet 2019, p. 171.

brillante carrière, Ruggero tombe amoureux de Giovanni Del Drago, vieil homme fortuné et propriétaire de l'île Bisentina dans le lac de Bolsena. La relation entre les deux personnages dure quelques années : ils se marient au Portugal contre la volonté de la famille Del Drago, jusqu'au moment où, peu après leur mariage, Giovanni meurt et laisse un grand héritage à son époux. À la suite de ce drame, Ruggero décide de mettre fin à sa carrière d'acteur pornographique, puis se marie avec un ancien collègue, Gustavo, et décroche un diplôme en mathématiques. Il commence alors un doctorat dans cette même discipline, qui le conduira à donner des cours à l'université. Cette parabole heureuse du culturiste enrichi capable d'entreprendre une carrière intellectuelle symbolise la réhabilitation d'un univers qui, dans les autres romans de Siti, avait conduit d'autres personnages à la dérive et à la ruine. Bien plus que l'histoire de Filippo, l'histoire de Ruggero dépeint un univers central dans l'obsession de Siti, bien que sous un prisme différent. En choisissant, parmi les biographies possibles, celle d'un culturiste-acteur pornographique qui enseigne à l'université, Siti réunit deux univers perçus comme antithétiques voire inconciliables au début de sa carrière de romancier.

Dans la droite ligne de la production précédente, ces deux histoires favorisent une réflexion plus vaste et globale sur la nature, ce qui permet à Siti d'explicitier sa vision nihiliste de la réalité. Nature et culture constituent deux entités opposées : la nature est une réalité sauvage, aveugle mais innocente parce qu'elle répond à d'autres lois que celles de l'homme, indifférente comme elle est à la civilisation (Leopardi *docet*) ; la culture, née de l'ambition d'appriivoiser la force naturelle, est une instance artificielle, car elle s'éloigne voire s'oppose aux lois naturelles⁴. À partir de cette distinction, Siti critique le procédé d'intégration de la nature dans la culture : c'est ce qu'il appelle respectivement « deuxième nature », à savoir l'esprit conservateur et promoteur des valeurs traditionnelles dans notre société, et « troisième nature », à savoir la technologie conçue comme le « prolongement naturel de la biologie » qui constitue en fait une négation de la nature même. Dans cette perspective – davantage réaliste que nihiliste – qui s'ouvre à la fin du roman, l'homme est jugé le seul responsable (et le seul coupable) de sa future extinction. Siti affirme la victoire de la

⁴ Selon l'auteur, l'innocence de la nature justifie les désastres et les catastrophes ; à l'inverse, les hommes doivent prendre en charge la culpabilité de ceux qu'ils provoquent : « l'innocenza è assenza di libertà, solo la Natura ha il diritto di chiamarsi innocente perché ubbidisce a delle leggi. La libertà è colpa, perché essendo una scelta impedisce a chi non vuol scegliere di assecondare la deriva, di se stesso e di tutto. La natura è innocente perché non prevede progresso ma solo morte e rinascita; il progressismo è colpa in quanto significa linearità, sottovalutazione di ciò che devia; il conservatorismo è colpevole perché idealizza lo status quo; il multiculturalismo lo è perché stressa tutti con troppe domande; perfino l'anarchia è colpa perché rifiuta il valore delle umane istituzioni. Non si sfugge alla dannazione di essere animali *sapienti*». *Ibid.*, p. 111-112.

nature sur toute forme de culture. Sombre et amère, la fin du roman ne fait que confirmer cette perspective.

Le choix du focus omniscient comme modalité narrative privilégiée constitue un autre élément de continuité avec la production précédente. Instance extérieure à l'action, le narrateur nous livre les deux histoires en entrant dans l'intériorité des personnages grâce au discours indirect libre. Dans les chapitres consacrés à Filippo, la succession des actions s'articule à la réflexion et à une lente prise de conscience de la nécessité du matricide. Toutefois, comme dans les romans précédents, Siti ne renonce pas à se faufiler dans le tissu narratif en choisissant des espaces d'intervention isolés. Il se dissimule tout d'abord dans les notes de bas de page (comme dans *Bruciare tutto* et dans *Bontà*), soit pour détailler une information, soit pour insérer des commentaires, soit pour démentir ce que les personnages affirment dans le texte, mettant en doute la véracité du témoignage. Cette présence est perceptible aussi dans le paratexte, selon un trait typique hérité de l'écriture autofictionnelle. Dans la note placée à la fin du roman, Siti reprend à la première personne un propos ébauché au début – poursuivi de façon implicite tout au long du roman – sur les nombreux niveaux de fausseté nécessaires même dans une histoire prétendument vraie (ce qui explique d'ailleurs le sous-titre du roman, « Due storie quasi vere »). L'auteur dénombre en effet cinq niveaux de fausseté. Il y a tout d'abord « l'autoinganno » des deux protagonistes (qui justifie bon nombre des notes de bas de page), dont le témoignage est parfois faussé par les souvenirs, la honte ou le simple acte de réélaboration personnelle : tout témoignage garde un niveau de subjectivité impossible à effacer et qui, selon le cas, affecte la narration des faits. Un deuxième niveau de fausseté se manifeste dans l'intégration même des contenus auxquels l'auteur n'avait pas accès (à cause de la mort ou de la réticence des témoins). Le troisième niveau de falsification se rapporte à des questions éditoriales, avec l'ajout de modifications et le recours aux omissions afin d'éviter des plaintes. Les quatrième et cinquième niveaux de fausseté concernent des procédés propres au style et au genre romanesque. Les lois de la forme imposent à Siti des modifications (« la forma ha le proprie regole, le proprie occulte simmetrie che torcono la verità e la piegano secondo autonome strutture anche non volendo »⁵). De même, la nature romanesque du récit soumet la réalité aux lois de l'imagination, déformant la matière sans la dénaturer : « bisogna che la talpa dell'assoluto-che-

⁵ *Ibid.*, p. 222.

non-esiste sia libera di scavare, creando armoniche che la realtà non sapeva di avere ; [...] la realtà, passando in un romanzo, diventa allusione, simulacro »⁶.

L'auteur intervient également dans le texte par le biais des parenthèses, l'un de ses traits stylistiques les plus intéressants, comme nous l'avons vu précédemment. En particulier, dans ce dernier roman, la parenthèse permet aux deux protagonistes de s'adresser à Walter Siti, *deus ex machina* qui montre sa présence en coupant tout mécanisme fictionnel. Par-delà ces incises toutefois, la présence de l'auteur est plus explicite dans *La natura è innocente*, malgré les tentatives de se cacher derrière l'omnisciente et la double biographie. Le lecteur remarque une continuité entre le personnage de Giovanni, le vieil héritier dont Ruggero tombe amoureux, et le Walter Siti fictionnel. Malgré leurs nombreuses différences – tout d'abord le milieu d'appartenance, l'un ayant des origines nobles, l'autre humbles –, ils ont la même attitude face au lent épuisement du désir érotique et à la décadence physique⁷. En outre, Siti choisit de faire vivre au couple Ruggero-Giovanni des expériences de l'auteur, créant un lien concret avec ce personnage⁸.

En deuxième lieu, Siti manifeste sa présence par le recours à la première personne à des moments précis du texte : dans le prologue, où il raconte comment il a pris connaissance des deux histoires en posant des questions qu'il reprendra à la fin ; dans l'entracte, où il énonce sa théorie sur l'opposition entre nature et culture ; dans les deux derniers chapitres de chaque biographie, où il raconte ses rencontres avec Filippo et Ruggero ; et enfin dans l'épilogue, où il explicite le choix du roman à partir de ces deux histoires. Elles incarnent en effet les deux tensions structurelles que Siti n'a jamais pu résoudre : « La ragione per cui ho raccontato insieme le loro storie è più sotterranea e radicale : perché sommandosi, i miei due eroi *hanno fatto quello che avrei voluto fare io*. Uno come soggetto e uno come oggetto della frase : avrei voluto uccidere mia madre per essere libero di possedere tutti i pornoattori muscolosi del mondo »⁹. Le matricide est un geste symbolique par lequel l'auteur se libère de l'amour encombrant pour la mère, condamnation et cause symbolique de son rapport contrasté à la réalité. « È dentro la tua grazia che nasce la mia angoscia »¹⁰, affirme

⁶ *Ibid.*, p. 222-223.

⁷ Certaines pensées et certains gestes de Giovanni pourraient aussi être attribués au Walter Siti de la trilogie et d'*Exit Strategy* : «Ruggero è sceso con la mano verso il pene di Giovanni e lo manipola scherzosamente, Giovanni si vergogna perché nulla più inturgidisce, anche la maggior parte dei 'biscottini' ormai li convoca per abitudine. Le ostilità sono incartate nel tepore delle lenzuola, una mano senile risale trepidando e una abituata ai bilancieri accarezza per educazione». *Ibid.*, p. 165-166.

⁸ L'épisode du safari est en effet un souvenir de l'auteur « prêt » à cette histoire. Cf. *Ibid.*, p. 153-154.

⁹ *Ibid.*, p. 215.

¹⁰ Pier Paolo Pasolini, « Supplica a mia madre », in *Tutte le poesie*, cit., p. 1102.

le poète détesté par Siti, dont le ressentiment tient au constat de cette continuité sentimentale. Les deux histoires entrelacées de Filippo et Ruggero, tout en appartenant à deux individus réels et distincts, composent une autobiographie déguisée (une « autobiografia bifida e appaltata »¹¹) car elles sont traversées par les deux pulsions complémentaires qui caractérisent l'écriture autofictionnelle de Siti : l'amour mortifère pour la mère et le désir pour les culturistes. Ces deux élans s'entremêlent, car la soumission et la possession d'un culturiste répondent à la tentative de profaner la mère tout en l'évoquant chaque fois. Filippo et Ruggero accomplissent ce dont Walter a seulement rêvé ou qu'il a tenté, en vain, de réaliser. Effectivement, l'auteur n'arrive jamais à faire accomplir à son alter ego ce geste tragique, confié à d'autres personnages : c'est le cas de Danilo dans *Autopsia dell'ossessione* ou de Filippo dans ce tout dernier roman.

Malgré les tentatives de se libérer de ses obsessions et de l'écriture de soi, Walter Siti témoigne d'une cohérence imaginaire évidente. E bien qu'il intègre dans son œuvre de nouveaux questionnements sur l'individu et sur la collectivité, sa production demeure marquée par les tensions que nous avons essayé d'interpréter à la lumière du dualisme entre le désir d'Absolu et l'ancrage impossible dans la réalité. Ce mouvement circulaire trouve dans la parabole de sa production une synthèse puissante : il débute sa carrière avec une autobiographie falsifiée et la clôt avec la biographie de deux Autres qui ne sont qu'une projection fantasmatique de lui-même.

L'approche choisie nous a permis de mettre en relief la puissance et l'ambiguïté de l'écriture de Walter Siti, bien qu'elle ne soit pas la seule envisageable. La variété et la stratification de sa production romanesque, considérée non sans raison comme l'une des expressions les plus complexes et fécondes du panorama littéraire contemporain, laissent la place à d'autres lectures possibles : par exemple, il serait intéressant d'étudier l'influence que certains auteurs ont joué dans sa création. En particulier, Pasolini et Leopardi sont deux écrivains fondamentaux pour le développement de sa poétique ; ils ont sûrement exercé une influence sur la forme et sur le contenu de ses œuvres. Si le rapport avec Pasolini a déjà été en partie exploré par la critique¹², le rôle joué par Leopardi reste encore un champ exégétique inexploré.

¹¹ Walter Siti, *La natura è innocente*, cit., p. 215.

¹² Cf. Davide Luglio, « Voyage au bout de l'Occident *Il canto del diavolo* de Walter Siti, cit. ; Gianluigi Simonetti, « La fine dell'altrove. Siti, Pasolini e la borgata », cit. ; Andrea Cortellessa, « Il contagio delle borgate. Abiure di Walter Siti nella "Trilogia" e oltre », cit.

BIBLIOGRAPHIE

I. L'œuvre de Walter Siti

A. Les romans

- Scuola di Nudo*, Turin, Einaudi, 1994.
Un Dolore Normale, Turin, Einaudi, 1999.
La magnifica merce, Turin, Einaudi, 2004.
Troppi Paradisi, Turin, Einaudi, 2006.
Il contagio, Milan, Mondadori, 2008.
Il canto del diavolo, Milan, Rizzoli, 2009.
Autopsia dell'ossessione, Milan, Mondadori, 2010.
Resistere non serve a niente, Milan, Rizzoli, 2013.
Il dio impossibile, Milan, Rizzoli, 2014.
Exit Strategy, Milan, Rizzoli, 2014.
Brucciare tutto, Milan, Rizzoli, 2017.
Bontà, Turin, Einaudi, 2018.
La natura è innocente, brouillon juillet 2019.

B. Ouvrages critiques et autres écrits

Volumes

- Il realismo dell'avanguardia*, Turin, Einaudi, 1975.
Il Neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956, Turin, Einaudi, 1980.
Il realismo è l'impossibile, Rome, Nottetempo 2013.
La voce verticale. 52 liriche per un anno, Milan, Rizzoli, 2015.
Pagare o non pagare. L'evaporazione del denaro, Milan, Nottetempo, 2018.

Articles et autres écrits

- Correspondance avec Franco Fortini* (1970-1994), Archive Franco Fortini, Université de Sienne.
- « Saggio sull'endecasillabo di Pasolini », in *Paragone Letteratura*, anno XXIII, n° 270, Florence, Sansoni, agosto 1972, p. 39-61.
- « Una lettura molieresca : 'La scuola di mogli' (con alcune riflessioni sul comico) », in *Nuovi Argomenti*, n° 30, Milan, Garzanti, mars-avril 1972, p. 88-123.
- « Per Andrea Zanzotto. Possibili Prefazioni », in *Nuovi Argomenti*, n°32, Milan, Garzanti, mars-avril 1973, p. 127-142.
- « Una storia possibile », in *Nuovi Argomenti*, n°51-52, Milan, Garzanti, juillet-décembre 1976, p. 32-39.
- Un goccio di sangria : dieci poesie*, in Marco Forti (éd), *Almanacco dello Specchio*, n°8, 1979, Milan, Mondadori, 1979, p. 395-403.
- « Iride », in *Rivista di letteratura italiana*, vol. 1, Pise-Rome, Serra Editore, 1983, p. 97-138.
- « An american gnosis », in *Rivista di letteratura italiana*, vol. 3, Pise-Rome, Serra Editore, 1985, p.147-170.
- « L'inconscio », in A. Asor Rosa (éd), *Letteratura Italiana, V. Le questioni*, Turin, Einaudi, 1985, p. 717-764.
- « Il sole vero e il sole della pellicola, o sull'espressionismo di Pasolini », in *Rivista di Letteratura Italiana*, VII, I, Pise-Rome, Serra Editore, 1989.
- « L'orgoglio del romanzo », in *L'asino d'oro*, anno V, n° 10, Turin, Loecher, 1994, p. 63-69.
- « Nel corpo del testo », in *L'asino d'oro*, I, n° 1, Turin, Loesch, 1990, p. 130-138.
- « Pasolini e Proust », in L. Blasucci, L. Lugnani, M. Santagata, A. Strussi (éds), *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, Lucca, Fazzi, 1996, p. 517-534.
- « Tracce scritte di un'opera vivente », in W. Siti, S. De Laude (éds), Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, vol. I, coll. "I Meridiani", Milan, Mondadori, 1998.
- « Descrivere, narrare, esporsi », in W. Siti, S. De Laude (éds), Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, vol. I, coll. "I Meridiani", Milan, Mondadori, 1998.
- « L'opera rimasta sola », in W. Siti, S. De Laude (éds), Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, vol. II, coll. "I Meridiani", Milan, Mondadori, 2003.

- « Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti », in *Narrativa*, n° 16, Paris, Presses de Paris Ouest, 1999, p. 109-115.
- « Recensione a *Casanova di se stessi* », in *L'indice dei libri del mese*, 6, 2000.
- « Il romanzo sotto accusa », in F. Moretti (éd), *Il Romanzo*, vol. 1, Turin, Einaudi, 2001, p. 129-192.
- « Il tempo veloce del romanzo contemporaneo », in A. Casadei (éd), *Spazi e confini del romanzo: narrative tra Novecento e Duemila*, Bologne, Pendragon, 2002, p. 261-265.
- « L'onnipotenza di Pasolini e la mia invidia », in *L'Unità*, 1^{er} mai 2003, (<http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/molteniblog/lonnipotenza-di-pasolini-e-la-mia-invidia-di-walter-siti/>).
- « “Il recitar vivendo” del talk-show televisivo », in *Contemporanea*, n° 3, Pise, Serra Editore 2005, p. 73-84.
- « Elsa Morante and Pier Paolo Pasolini », in S. Lucamante et S. Wood (éds), *Under Arturo's star. The cultural legacies of Elsa Morante*, West Lafayette, Purdue University Press, 2006, p. 268-289.
- Benvenuta Rachele*, in *Questo terribile intricato mondo. Racconti politici*, Turin, Einaudi, 2008, p. 3-25.
- « Diario 2010 », in *Nuovi Argomenti*, 52, Milan, Mondadori, octobre-décembre 2010, p. 9-19.
- « Il corpo delle scimmie », in *Il Foglio*, 27 mai 2011, (<https://www.ilfoglio.it/articoli/2011/05/27/news/il-corpo-delle-scimmie-65328/>).
- Il realismo è l'impossibile*, Rome, Nottetempo, 2013.
- « E adesso ? », in *Le parole e le cose*, 1^{er} octobre 2014, <http://www.leparoleelecose.it/?p=21583>.
- Luce di sera*, in C. Bertoni, M. Fusillo, G. Simonetti (éds), *Nell'occhio di chi guarda. Scrittori e registi di fronte all'immagine*, Rome, Donzelli Editore, 2014.
- « Il mito Pasolini », *Leparoleelecose*, novembre 2015, (<http://www.leparoleelecose.it/?p=23962>).
- « Il talk politico come arte engagée », in *L'età del ferro*, Rome, Castelvechi Editore, 11/2018, publié dans *Le parole e le cose*, (<http://www.leparoleelecose.it/?p=34214>).
- Pagare o non pagare. L'evaporazione del denaro*, Milan, Nottetempo, 2018.
- « Preghiere esaudite. Saviano e l'abdicazione della letteratura », in *L'età del ferro*, V, Rome, Castelvechi Editore, 2019, publié dans *Le parole e le cose*

(http://www.leparoleelecose.it/?p=36624&fbclid=IwAR3KMqj3MgBsKkc2rIW0WLBmtYzoPHYrRGp2jSfm_mbbUGhvJ2GCRtMenks).

C. Traductions

Leçon de nu, Paris, Verdier, 2012.

Une douleur normal, Paris, Verdier, 2013.

Le contagion, Paris, Verdier, 2015.

Résister ne sert à rien, Paris, Métailié, 2014.

Au feu de Dieu, Paris, Verdier, 2017.

II. Études critiques sur Walter Siti

BAZZOCCHI, Marco Antonio, « Bisogna bruciare Siti ? » in *Doppiozero*, 26 avril 2017, <http://www.doppiozero.com/materiali/bisogna-bruciare-siti>.

BROGI, Daniela, DONNARUMMA, Raffaele, GIGLIOLI, Daniele, PEDULLÀ, Gabriele, « Troppi Paradisi », in *Allegoria 55*, Palerme, Palumbo Editore, janvier-juin 2007, p. 211-229.

CASADEI, Alberto, « L'autobiografia e il Desiderio. Sulla trilogia di Walter Siti », *Revista de Italianistica*, XV, Sao Paolo, 2008, p. 47-63.

CHIANESE, Francesco, « Teorizzare un umorismo ipermoderno: il caso Walter Siti », in E. Abignente, F. Cattani, F. De Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri (éds), *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, in *Between*, VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>.

CONTARINI, Silvia, « Walter Siti: Scuola di Nudo », in *Narrativa*, 16, Paris, Presses de Paris Ouest, 1999, p. 117-131.

CORTELLESSA, Andrea, « Il contagio delle borgate. Abiure di Walter Siti nella "Trilogia" e oltre », in R. Polese, B. Arpaia (éds), *Il romanzo della politica: la politica nel romanzo*, Parme, Guanda, 2008, p. 27-47.

———, « Futile », in *Doppiozero*, <http://www.doppiozero.com/rubriche/13/201207/futile>.

CRISTIANO, Luca, «La tirannia delle condizioni iniziali», in *Between*, III.5 (2013), (<http://www.Between----journal.it/>).

- CUCCHI, Silvia, « Lo Spettro di Berlusconi. Vasta, Siti, Cordelli. », in M. Aubry-Morici, S. Cucchi (éds), *Spectralités et simulacres dans le roman contemporain. Italie, Espagne, Portugal*, Paris, PSN, 2017, p. 79-90.
- , « ‘O neghi il tempo o ne sei negato’. Fotografia e dualismo in *Autopsia dell’ossessione* di Walter Siti », in *CosMo*, 13, 2018, p. 347-358.
- DONNARUMMA, Raffaele, « Constructing the hypermodern subject: *Troppi paradisi* by Walter Siti », in *The italianist*, 35.3, Leeds and Reading, University of Cambridge, 2015, p. 440-452.
- FADDA, Maria Rita, « Le voci di Walter Siti narratore e personaggio », in G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi (éds), *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, Rome, Adi editore, 2014, p. 87-98.
- FONIO Filippo, « “Sono storie d’amore e basta”. Figure della differenza nella narrativa di Walter Siti », in *Cahiers d’études italiennes* [En ligne], 7 | 2008, mis en ligne le 15 novembre 2009, (<http://cei.revues.org/924>).
- FUSILLO, Massimo, « Sporgersi sulla realtà. Walter Siti e la poetica del dettaglio inatteso », in F. Bianco e J. Špička (éds), *Perché scrivere ? Motivazioni, scelte, risultati*, Florence, Cesati Editore, 2017, p. 133-142.
- GENNA, Giuseppe, « Walter Siti : *Troppi paradisi* », 21 août 2006, (<https://www.carmillaonline.com/2006/08/21/walter-siti-troppi-paradisi/>).
- GIGLIO, Francesca, *Un’autobiografia di fatti non accaduti. La narrativa di Walter Siti*, Bari, Stilo Editore, 2008.
- GRILLI, Alessandro, « *Scuola di Nudo* di Walter Siti : genere e scrittura », in S. Chemotti, D. Susannetti (éds), *Inquietudini Queer. Desiderio, performance, scrittura*, Padoue, Il Poligrafo, 2012, p. 425-456.
- LUGLIO, Davide, « Pantografare l’esperienza, ovvero il romanzo come smascheramento dell’autenticità », in H. Serkowska (éd), *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011, p. 149-162.
- , « Voyage au bout de l’Occident *Il canto del diavolo* de Walter Siti », *Italies*, 17/18, 2014, (<https://journals.openedition.org/italies/4820>).

- MARCHESINI, Matteo, « Scoperte illuminanti in seconda lettura. Rileggere, a dibattito freddo, *Bruciare tutto* di Siti », *Il Foglio*, 20 novembre 2017, (<https://www.ilfoglio.it/una-fogliata-di-libri/2017/11/20/news/scoperte-illuminanti-in-seconda-lettura-164369/>).
- MARZANO, Michela, « La pedofilia come salvezza. Il romanzo inaccettabile de Walter Siti », in *Repubblica*, 13 avril 2017. (http://www.repubblica.it/cultura/2017/04/13/news/pedofilia_walter_siti-162874167/).
- MAZZONI, Guido, « *Scuola di nudo* di Walter Siti », in *Allegoria*, VII, 20, Palerme, Palumbo Editore, 1995, p. 150-153.
- MONDILLO, Mirko, « I prodromi letterari, sociologici e politici di *Troppi paradisi*. Un romanzo che inizia prima ancora di iniziare », in *Kejos - Semestrale di letteratura italiana*, num. 1/2018, pp. 106-125.
- RACCIS, Giacomo, « Siti, Vasta, Sortino : un realismo etico e impervio », in S. Contarini, M.P. De Paulis, A. Tosatti (éds), *Nuovi realismi : il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa, 2016, p. 295-312.
- , « Walter Siti e l'apocalisse del desiderio », in *La Balena Bianca*, 22 mai 2017, (<https://www.labalenabianca.com/2017/05/22/walter-siti-lapocalisse-del-desiderio/>).
- RICCIARDI, Stefania, « Desiderio di realtà o realtà del desiderio? », in *Cahiers d'études italiennes*, 11 | 2010, 15 décembre 2011, (<http://cei.revues.org/126>).
- RUEFF, Martin (éd), *Walter Siti. L'Italie au rebrousse-poil*, *Critique*, n° 867-868, Paris, Minuit, 8-9 2019.
- SIMONETTI, Gianluigi, « Lezioni di inesistenza. *Scuola di nudo* di Walter Siti », in *Nuova corrente*, 42, Gênes, Tilgher, 1995, p. 113-128.
- , « La fine dell'altrove. Siti, Pasolini e la borgata », in *Nuovi Argomenti*, 44, 2008, p. 243-265.
- , « La letteratura e il male. *Resistere non serve a niente* di Walter Siti », in *Allegoria 65-66*, Palerme, Palumbo Editore, 2013, p. 179-189.
- , « Il sugo di tutta la storia », in *Alfabetà2*, 18 janvier 2015, (<https://www.alfabetà2.it/2015/01/18/sugo-tutta-storia/>)
- , « Tre tipi di racconto. Su *Bruciare tutto* di Walter Siti. Seguito da *Tre tipi di critica? Una postilla* », in *Le parole e le cose*, 26 avril 2017, (<http://www.leparoleelecose.it/?p=27279>).
- , « Autopsia dell'ossessione », in *Lettera Zero*, n° 5, Salerne, Arcoiris, 2018, p. 39-46.

- STURLI, Valentina, « Senso della fine e senso del finale: il caso di Houellebecq e Siti », intervention présentée au Laboratorio Malatestiano, *Il senso della fine nelle narrazioni contemporanee*, Santarcangelo di Romagna, 30 settembre-1 octobre 2016.
- TAJANI, Ornella, « Il desiderio Kitsch: i troppi paradisi di Walter Siti », in *Between*, III. 5 (2013), (<http://www.Between-journal.it/>).
- TINELLI, Giacomo, « Walter Siti: un altro impegno », in S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli (éds), *Between. L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, 10, 2015, (<http://www.betweenjournal.it/>).
- , *Il carnaio di ora. Autofiction, desiderio e ideologia nell'opera di Walter Siti*, tesi di dottorato in Letterature classiche, moderne, comparate e postcoloniali, Université de Bologne, 2017.
- TIRINANZI DE MEDICI, Carlo, « Veridicità e effetto di vero: l'universalismo della prosa in Walter Siti », in H. Serkowska (éd), *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011, p. 163-174.
- TRICOMI, Antonio, Troppi paradisi, *nessun reale*, in Id., *La Repubblica delle Lettere*, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 249-326.

III. Ouvrages littéraires citées

- BEHA, Oliviero, *Sono stato io*, Milan, Marco Tropea Editore, 2004.
- BABETTE FACTORY, *2005 dopo Cristo*, Turin, Einaudi, 2005.
- CAPRONI, Giorgio, *Tutte le poesie*, Milan, Garzanti, 1999.
- CORDELLI, Franco, *Il duca di Mantova*, Milan, Rizzoli, 2004.
- COVACICH, Mauro, *Fiona*, Turin, Einaudi, 2005.
- D'AMICIS, Carlo, *La battuta perfetta*, Rome, Minimum fax, 2010.
- DE ANGELIS, Milo, *Somiglianze*, Parme, Guanda, 1976.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary* (1857) in *Œuvres complètes*, III, Paris, Gallimard La Pléiade, 2013, p. 281.

- , *Extraits de la Correspondance ou Préface à la vie d'écrivain*, Geneviève Bollème (éd), Paris, Seuil, 1963.
- FRANCHINI, Antonio, *L'abusivo*, Venise, Marsilio, 2001.
- GATTO, Alfonso, *Il capo sulla neve*, Milan, Mondadori, 1950.
- GIDE, André, *Journal*, Paris, Gallimard « La Pléiade », 1977.
- GIUDICI, Giovanni, *Fiori d'improvviso*, Rome, Edizioni del Canzoniere, 1953.
- GIULIANI, Alfredo (éd), *I novissimi. Poesia per gli anni '60* (1961), Turin, Einaudi, 2003.
- GRAMSCI, Antonio, *Quaderni del carcere*, éd. Valentino Gerratana, Turin, Einaudi, 1975.
- HOUELLEBECQ, Michel, *Les particules élémentaire*, Paris, Gallimard, 1998.
- LEOPARDI, Giacomo, *Zibaldone*, I, Milan, « Meridiani » Mondadori, 1997.
- MATTACOTTA, Franco, *Fisarmonica rossa*, Rome, Darsena, 1945.
- MONTALE, Eugenio, *Auto da fé*, Milan, Il Saggiatore, 1966.
- , *Tutte le poesie*, Giorgio Zampa (éd), Milan, Mondadori, “Meridiani”, 1984.
- , *Sulla Poesia*, Milan, Mondadori, 1997.
- MORSUCCI, Roberto, *Tempo nostro*, Roma, Sciascia, 1961.
- PASCALE, Antonio, *La città distratta* (1999), Turin, Einaudi, 2001.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Romanzi e racconti*, I et II, W. Siti, S. De Laude (éds), Milan, Mondadori, 1998.
- , *Saggi sulla politica e sulla società*, W. Siti, S. De Laude (éds), Milan, Mondadori, 1999.
- , *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, W. Siti, S. De Laude (éds), Milan, Mondadori, 1999.
- , *Per il cinema*, W. Siti, S. De Laude (éds), Milan, Mondadori, 2001.
- , *Teatro*, W. Siti, S. De Laude (éds), Milan, Mondadori, 2001.
- , *Tutte le poesie*, I et II, W. Siti, S. De Laude (éds), Milan, Mondadori, 2003.
- , *Lettere (1955-1975)*, vol. 2, Turin, Einaudi, 1988.
- PIOVANO, Giorgio, *Canzone del 14 luglio*, Milan, Le Edizioni di Base, 1952.
- PLATON, *Timée*, Paris, Flammarion, 2001.
- , *Le banquet*, Paris, Flammarion, 2015.
- PROUST, Marcel, *Correspondance*, Tome VI, 1906, Paris, Plon, 1980.
- PORTA, Antonio, *Poesie 1956-1988*, Milan, Mondadori, 1998.
- ROVERSI, Pietro, *Poesie per l'amatore di stampe*, Caltanissetta, Sciascia, 1954.
- SANGUINETI, Edoardo, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milan, Feltrinelli, 1982.

- SAVIANO, Roberto, *Gomorra*, Milan, Mondadori, 2006.
- , *ZeroZeroZero*, Milan, Feltrinelli, 2013.
- SCOTELLARO, Rocco, *È fatto giorno*, Milan, Mondadori, 1954.
- TREVI, Emanuele, *Qualcosa di scritto*, Milan, Ponte delle Grazie, 2012.
- UNGARETTI, Giuseppe, *Vita di un uomo*, Milan, Mondadori, 1969.
- VASTA, Giorgio, *Il tempo materiale*, Rome, Minimum fax, 2008.
- , *Spaesamento*, Milan, Laterza, 2010.
- VOLPONI, Paolo, *L'antica moneta*, Florence, Vallecchi, 1955.

IV. Théorie littéraire

Ouvrages

- ADORNO, Theodor W, *Teoria estetica*, Turin, Einaudi, 1975.
- AGOSTI, Stefano, *Forme Del Testo: Linguistica, Semiologia, Psicoanalisi*, Milan, Cisalpino, 2004.
- ALBERTAZZI, Silvia, *Letteratura e fotografia*, Rome, Carocci, 2017.
- AMALFITANO, Paolo, GARGANO, Antonio, ORLANDO, Francesco, *Sei Lezioni per Francesco Orlando: Teoria ed Ermeneutica della Letteratura*, Pise, Pacini Editore, 2014.
- ANTONELLO, Pierpaolo, MUSSGUNG Florian (éds), *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Oxford-New York, Peter Lang, 2009.
- AUSTIN, L. John, *La verità* (1950), in *Saggi filosofici*, a cura di Paolo Leonardi, Milan, Guerini e Associati, 1990.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, Turin, Einaudi, 1970.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1993.
- BARTHES, Roland, *Il grado zero della scrittura*, Turin, Einaudi, 1972.
- , *S/Z*, Turin, Einaudi, 1973.
- , *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Gallimard-Seuil, 1980.
- BENEDETTI, Carla, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milan, Feltrinelli, 1999.

- BERARDINELLI, Alfonso, *Il critico senza mestiere. Scritti sulla letteratura oggi*, Milan, Il Saggiatore, 1983.
- , *Poesia non poesia*, Turin, Einaudi, 2008.
- , *La forma del saggio*, Venice, Marsilio, 2008.
- BERTONI, Federico, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Turin, Einaudi, 2007.
- BLOOM, Harold, *The Anxiety of the influence*, New York, Oxford University Press, 1975.
- , *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages*, New York, Harcourt Brace, 1994.
- , *The daemon knows: literary greatness and the American sublime*, Oxford, Oxford university press, 2015.
- BOOTH, Wayne C, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- CASES, Cesare, *Marxismo e neopositivismo*, Turin, Einaudi, 1958.
- CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, New York, Cornell University Press, 1978.
- COLLOT, Michel, *La pensée-paysage : philosophie, art, littérature*, Arles, Actes Sud, 2011.
- COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.
- DE SAUSSURE, Ferdinand, *Cours De Linguistique Générale*, Paris, Payot, 1985.
- DEBENEDETTI, Giacomo, *Personaggi e destino*, Franco Brioschi (éd), Milan, Il Saggiatore, 1977.
- DEL LUNGO, Andrea, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003.
- (éd), *Le début et la fin du récit. Une relation critique*, accompagné d'entretiens inédits avec C. Montalbetti, J. Rouaud et J. Toussaint, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- DELLA VOLPE, Galvano, *Critica del gusto*, Milan, Feltrinelli, 1960.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milan, Bompiani, 1976.
- ERCOLINO, Stefano, *Il romanzo saggio (1884-1947)*, Milan, Bompiani, 2017.
- FORTINI, Franco, *Dieci inverni (1947-1957) Contributi ad un discorso socialista*, Milan, Feltrinelli, 1957.
- , *Verifica dei poteri, Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Milan, Il saggiatore, 1965.
- FORSTER, Edward Morgan, *Aspects of the novel (1927)*, Orlando, Harcourt Inc., 1985.

- FOSTER, Hal, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MIT Press, 1996.
- FUSILLO, Massimo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio* (1998), Florence, La Nuova Italia, 1998.
- , *Estetica Della Letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- , *L'objet-fétiche. Littérature, cinéma, visualité*, Paris, Honoré Champion, 2014.
- GASPARINI, Philippe, *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.
- , *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- , *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- , *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- , *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004.
- , *Seuils*, Paris, Seuil, 2004.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1980.
- HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- IACOLI, Giulio, *A verdi lettere. Idee e stili del paesaggio letterario*, Florence, Cesati, 2016.
- JAKOBSON, Roman, *Essais De Linguistique Générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.
- JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
- LAVOCAT, Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.
- LUKÀCS, György, *Saggi sul realismo*, Turin, Einaudi, 1950.
- , *Il marxismo e la critica letteraria*, Turin, Einaudi, 1953.
- , *Théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1963.
- , *L'anima e le forme*. [1911], trad. it. de Sergio Bologna, Milan, Sugarco, 1963.
- LOJACONO, Giorgio, *L'ideologia marxista. Il materialismo dialettico*, vol.1, Rome, Edizioni Presenza, 1968.
- LUPERINI, Romano, *Marxismo e letteratura*, Bari, De Donato Editore, 1971.
- MARCHESE, Angelo, *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*, Milan, Mondadori, 1983.
- MARENCO, Marina, *Geografia e letteratura : piccolo manuale d'uso*, Bologne, Pàtron, 2016.
- MAZZONI, Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.

- ORLANDO, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Turin, Einaudi, 1973.
- , *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Turin, Einaudi, 1993.
- , *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in Franco Moretti (éd), *Il romanzo*, vol. I, Turin, Einaudi, 2001, pp. 195-226.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1986.
- , *La Pensée Du Roman*, Paris, Gallimard, 2003.
- PRESTIPINO, Giuseppe. *L'arte e la dialettica in Lukàcs e della Volpe*, Messine-Florence, Casa Editrice G. d'Anna, 1961.
- RANK, Otto, *The Double: A Psychoanalytic Study*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1971.
- RICCEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- , *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1991.
- , *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1991.
- , *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1991.
- ROSA, Giovanna, *Il patto narrativo*, Milan, Il Saggiatore, 2008.
- ROSSI-LANDI, Ferruccio, *Semiotica e ideologia*, Milan, Bompiani, 1972.
- SCURATI, Antonio, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milan, Bompiani, 2006.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
- SEGRE, Cesare, *Intrecci di voci, la polifonia nella letteratura del Novecento*, Turin, Einaudi, 1991.
- ŠKLOVSKIJ, Victor B., *Teoria della prosa*, Turin, Einaudi, 1976.
- SPITZER, Leo, *Études de Style*, Paris, Gallimard, 1970.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
- VILLANUEVA, Dario, *Theories of Literary Realism*, Albany, State University of New York Press, 1997.
- WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique: Réel, Fiction, Espace*, Paris, Minuit, 2007.

Articles

- ADORNO, Theodor W., *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura 1943-1961*, Turin, Einaudi, 1979, p. 5-30.
- ASOR ROSA, Alberto, « Il marxismo e la critica letteraria », in A. Asor Rosa (éd), *Letteratura Italiana. Volume Quarto : l'interpretazione*, Turin, Einaudi, 1985, p. 647-685.
- BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », in Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 63-70.
- BRUGNOLO, Stefano, « Il libro sul motto di spirito di Freud e la sua relazione con la letteratura », in P. Barrotta, L. Lepschy, E. Bond (éds), *Freud and the Italian Culture*, Berne, Peter Lang, 2009, p. 127-144.
- CASADEI, Alberto, « Realtà o contemporaneità? Le prerogative per un buon romanzo e i compiti dei critici », in *Nazione Indiana*, 17 novembre 2008, (<http://www.nazioneindiana.com/2008/11/17/realismi/>).
- DARRIEUSECQ, Marie, « L'autofiction, un genre pas sérieux », in *Poétiques*, 107, Paris, Seuil, 1996, p. 369-380.
- DOLEZEV, Lubomir, « Le triangle du double », in *Poétique*, 64, Paris, Seuil, 1985, p. 463-472.
- FERRARIS, Maurizio, « Il ritorno al pensiero forte », in *Repubblica*, 8 août 2011, (<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/08/08/ilritorno-al-pensiero-forte.html>).
- FICHERA, Gabriele, « La verità del dissimile: un'opinione sul realismo », in Luca Somigli (éd), *Negli archivi e per le strade: il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio Novecento*, Rome, Aracne Editrice, 2013, p. 103-114.
- FORGACS, David, « Della Volpe's Aesthetics », in *NLR*, n° 17, Settembre-October 1979, (<https://newleftreview.org/I/117/david-forgacs-della-volpe-s-aesthetics>).
- GASPARINI, Philippe, « De quoi l'autofiction est-elle le nom ? », Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, 9 octobre 2009, (<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>).
- GREIMAS, Algirdas Julien, « Pour une sémiotique topologique », in *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, p. 129-157.

- HAMON, Philippe, « Statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 115-180.
- , « Un discours contraint », in Aa.Vv., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 119-181.
- IACOLI, Giulio, *Fra geocritica e geopoetica : la geotematica. Modelli di interpretazione culturale ed esperienze di studio*, in Luisa Avellini, Giuliana Benvenuti, Lara Michelacci, Francesco Sberlati (éds), *Prospettive degli studi culturali*, Bologne, I libri di Emil, 2009, p. 129-143.
- JAKOBSON, Roman, « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 209-248.
- JOUVE, Vincent, « Pour une analyse de l'effet-personnage », in *Littérature*, n° 85, 1992, p. 103-111.
- LAOUYEN, Mounir, *L'autofiction: une réception problématique*, (<http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>).
- LUPERINI, Romano, « Postmodernità e postmodernismo : breve bilancio del secondo Novecento », in Id., *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Naples, Liguori, 1999, p. 169-178.
- MAZZONI, Guido, « Tra Freud, Auerbach e lo strutturalismo. Una genealogia degli « oggetti desueti », in P. Amalfitano, A Gargano (éds), *Sei lezioni per Francesco Orlando*, Pise, Pacini Editore, 2014, p.135-144.
- , « I nomi propri e gli uomini medi. Romanzo, scienze umane, democrazia », in S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli (éds), *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, in *Between*, V. 10 (2015), <http://www.Betweenjournal.it/>.
- MILANI, Giulio, « Quale realtà?- Note in margine alla questione del realismo in letteratura », in *Nazione Indiana*, 10 novembre 2008, (<http://www.nazioneindiana.com/2008/11/10/quale-realta-note-in-margine-allaquestione-del-realismo-in-letteratura/>).
- PULTZ MOSLUNF, Sten, *The presencing of place in literature. Toward an embodied topopoetic mode of reading*, in Robert Tally Jr. (éd), *Geocritical explorations. Space, place and mapping in literary and cultural studies*, London, Palgrave Macmillan, 2011, p. 29-43.
- SEARLE, John Roger, *The logical Status of Fictional Discourse*, in Id., *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

- TIRINANZI DE MEDICI, Carlo, *Finzione, discorso, biografia. L'autofiction tra poesia e prosa*, «L'Ulisse», 20, Milan, 2017, (<https://www.lietocolle.com/cms/wp-content/uploads/2017/07/U20-Poesia-autofiction-e-biografia-1.pdf>).
- TODOROV, Tzvetan, « Recherche sur le symbolisme linguistique », in *Poétique*, n° 18, Paris, Seuil, 1974, p. 215-245.
- VANNINI, Simona, « The Second Coming Of The Author », in *Strumenti critici*, 110, Bologne, Il Mulino, 2006, p.1-15.
- ZINATO, Emanuele, « Fra narrativa e saggismo: un patto tra le generazioni », in Hanna Serkowska, *Finzione cronaca realtà : scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011, p. 109-120.

IV. Critique littéraire et études monographiques

Ouvrages

- ASOR ROSA, Alberto, *Scrittori e popolo*, Rome, Samonà Savelli, 1965.
- BALDI, Valentino, *Il Sole e la morte*, Macerata, Quodlibet, 2015.
- BAZZOCCHI, Marco Antonio, *Corpi Che Parlano: Il Nudo Nella Letteratura Italiana Del Novecento*, Milan, Mondadori, 2005.
- BERARDINELLI, Alfonso, *Non incoraggiate il romanzo: sulla narrativa italiana*, Venice, Marsilio, 2011.
- CASADEI, Alberto, *Spazi e confini del romanzo: narrative tra Novecento e Duemila*, Bologne, Pendragon, 2002.
- , *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologne, Il Mulino, 2007.
- CONTARINI, Silvia, DE PAULIS Maria Pia, TOSATTI, Ada (éds), *Nuovi realismi : il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa, 2016.
- CORTELLESSA, Andrea (éd), *Narratori degli anni Zero*, Rome, Ponte Sisto, 2011.
- CROCCO, Claudia, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Rome, Carocci, 2015.

- D'ANTONIO, Francesco, CHOPIN, Myriam (éds), *Théâtralisation de l'espace urbain*, Paris, Orizons, 2017.
- DALL'ORTO, Giovanni, *Tutta un'altra storia: l'omosessualità dall'antichità al secondo dopoguerra*, Milan, Il Saggiatore, 2015.
- DI GESÙ, Matteo, *Conversazioni con Alfonso Berardinelli*, in Michela Sacco Messineo (éd), *Il saggio critico. Spunti, proposte, riletture*, Palermo, Duepunti, 2007.
- DONNARUMMA, Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologne, Il Mulino, 2014.
- FERRONI, Giulio, *Scritture a perdere. La letteratura italiana degli anni zero*, Rome-Bari, Laterza, 2010.
- FORTINI, Franco, *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974.
- , *Attraverso Pasolini*, Turin, Einaudi, 1993.
- GARGANO, Claudio, *Ernesto e gli altri. L'omosessualità nella narrativa italiana del Novecento*, Rome, Editori Riuniti, 2002.
- GATTO, Marco, *Nonostante Gramsci. Marxismo e critica letteraria nell'Italia del Novecento*, Macerata, Quodlibet, 2016.
- GIGLIOLI, Daniele, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- GIGLIOLI, Daniele, *Stato di minorità*, Rome-Bari, Laterza, 2015.
- GIOVANNETTI, Paolo, *Prosa in prosa*, Florence, Le Lettere, 2009.
- JACOBI, Claudia, *Proust dixit ? Réceptions de 'La Recherche' dans l'autofiction de Serge Doubrovsky, Carmen Martín Gaité et Walter Siti*, Bohn, Vandenhoeck&Ruprecht university press, 2016.
- MAZZARELLA, Arturo, *Politiche dell'irrealtà*, Turin, Bollati-Boringhieri, 2011.
- MARCHESE, Angelo, *Montale : la ricerca dell'Altro*, Padoue, Messagero, 2000.
- MARCHESE, Lorenzo, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014.
- , *Storiografie parallele. Che cos'è la non-fiction ?*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- ORLANDO, Francesco, *Lettura freudiana della Phèdre*, Turin, Einaudi, 1971.
- , *Lettura freudiana del Misanthrope e due scritti teorici*, Turin, Einaudi, 1979.
- , *Illuminismo e retorica freudiana*, Turin, Einaudi, 1982.

- , *Le costanti e le varianti: studi di letteratura francese e di teatro musicale*, Bologne, Il Mulino, Bologna 1983.
- , *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Turin, Einaudi, 1990.
- PALUMBO MOSCA, Raffaello, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Rome, Gaffi Editore, 2014.
- POLESE, Ranieri (éd), *Il romanzo della politica, la politica del romanzo*, Milan, Guanda, 2008.
- RICCIARDI, Stefania, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Transeuropa, Massa 2011.
- SANTORO, Vito (éd), *Notizie dalla post-realtà. Caratteri e figure della narrativa italiana degli anni Zero*, Macerata, Quodlibet, 2010.
- SERÇA, Isabelle, *Les coutures apparentes de la Recherche. Proust et la ponctuation*, Paris, Honoré Champion, 2010.
- SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, Florence, Giunti, 1995.
- SIMONETTI, Gianluigi, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologne, Il Mulino, 2018.
- SINIBALDI, Marino, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Rome, Donzelli, 1997.
- SOMIGLI, Luca (éd), *Negli archivi e per le strade: il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio Novecento*, Rome, Aracne Editrice, 2013.
- SPINAZZOLA, Vittorio, *L'egemonia del romanzo. La narrativa italiana del secondo Novecento*, Milan, Il Saggiatore, 2007.
- STEINER, George, *Tolstoj o Dostoevskij* (1959), Milan, Garzanti, 1995.
- TIRINANZI DE MEDICI, Carlo, *Il vero e il convenzionale*, Novara, Utet, 2012.
- , *Il romanzo italiano contemporaneo*, Rome, Carocci, 2018.
- WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Turin, Einaudi, 2009.

Articles

- ARON, Thomas, « Présentation de Francesco Orlando, ou une approche freudienne non psychanalytique de la littérature », in *Semen I. Lecture et lecteur - Annales littéraires de l'Université Besançon*, n° 278, Besançon, PUFC, 1983, p. 39-63.

- BARENGHI, Mario, « Ripartire dalla propria storia personale », in Vittorio Spinazzola (éd), *Tirature '10. Il New Italian Realism*, Milan, Il Saggiatore, 2010, p. 43-48.
- BENEDETTI, Carla, « Le ceneri di Pasolini », in *L'Unità*, 29 avril 2003, (<https://www.nazioneindiana.com/2003/04/30/le-ceneri-di-pasolini/>).
- CASTELLANA, Riccardo, « La biofiction. Teoria, storia, problemi » in *Allegoria* 71-72, XXVII, Palerme, Palumbo, 2015, p. 67-97.
- CESERANI, Remo, « La maledizione degli “ismi” », in *Allegoria* 65-66, Palerme, Palumbo Editore, 2013, p.191-213.
- CIGADA, Sergio, « Le chapitre des comices et la structure de la double opposition dans *Madame Bovary* », in F. Lecercle et S. Messina (éds), *Flaubert, l'autre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 127-137.
- CORTELLESSA, Andrea, « Reale troppo reale », in *Nazione Indiana*, 29 octobre 2008, (<http://www.nazioneindiana.com/2008/10/29/reale-troppo-reale/>).
- , « La rivincita dell'inatteso », in *Specchio+*, novembre 2008, p. 138-139.
- DONNARUMMA, Raffaele, « Reale troppo reale. Ritratto di una generazione traumatizzata senza evento traumatico, ovvero come mai gli scrittori si trasformano in reporter? », in *Specchio+*, novembre 2008, p. 17-18.
- , « “Storie vere”: narrazioni e realismi dopo il postmoderno », in *Narrativa* 31/32, Paris, Nanterre: Université Paris X, 2008-2009, p. 39-60.
- , « Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi », in *Allegoria* 57, Palerme, Palumbo Editore, 2011, p. 26-54.
- , POLICASTRO, Gilda, « Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani », in *Allegoria* 57, Palerme, Palumbo Editore, 2011, p. 9-25.
- , « Schermi. Narrativa italiana di oggi e televisione », in Luca Somigli (éd), *Negli archivi e per le strade: il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio Novecento*, Rome, Aracne Editrice, 2013, p. 45-102.
- , « Egofonie. Spazi dell'io ipermoderno : Magrelli, Trevi, Siti », in S. Contarini, M. P. De Paulis, A. Tosatti (éds), *Nuovi realismi : il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa, 2016, p.231- 248.
- FALCETTO, Bruno, « Ibridare finzione e realtà », in *Tirature '10. Il New Italian Realism*, Milan, Il Saggiatore, 2010, p. 62-70.

- FORTINI, Franco, *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo*, in *Verifica dei poteri* (1965), Turin, Einaudi, 1989, p. 79-114.
- IACOLI, Giulio, « Il verde d'Italia. Orientamenti critici recenti sul paesaggio in letteratura », in Nicola Turi (éd), *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione narrativa*, Florence, Florence University Press, 2016, p. 37-53.
- MACÉ, Marielle, « L'essai littéraire, devant le temps », in *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 14 | 2008, mis en ligne le 27 février 2008. (<http://journals.openedition.org/narratologie/499>).
- MARCHESE, Lorenzo, « È ancora possibile il romanzo-saggio ? », in *Ticontre. Teoria, testo, traduzione*, 9, mai 2018, <http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/issue/view/11>.
- , Lorenzo, « Genealogia dell'autofinzione italiana », in *Il verri*, 64, Milan, Il Verri Edizioni, juin 2017, p. 40-59.
- MARTEMUCCI, Valeria, « L'Autofiction nella narrativa italiana degli ultimi anni. Una rassegna critica e un incontro con gli autori », in *Contemporanea* n° 6, Pise, Serra Editore, 2008, p. 159-188.
- MAZZA GALANTI, Carlo, « Autofinzioni », *minima&moralia*, 2010 : (<http://www.minimaetmoralia.it/wp/autofinzioni/>).
- MONGELLI, Marco, « Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea » in *Ticontre. Teoria testo traduzione*, 4, 2015, (<http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/70>).
- NISINI, Giorgio, « Paesaggi friulani e periferie romane nella narrativa di Pier Paolo Pasolini », in Paolo Martino e Caterina Verbaro (éds), *Pasolini e le periferie del mondo*, Pise, ETS, 2016.
- PEDULLÀ, Gabriele, «Il ricatto della vicinanza», dans *Specchio +*, novembre 2008, p. 142-143.
- RICARD, François, « La solitude de l'essayiste », in *L'atelier du roman*, Montréal, Flammarion Boréal, 2007.
- SERKOWSKA, Hanna, « Scambi e intrecci tra fiction e reale », introduction à Hanna Serkowska (éd) *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011, p. IX- XX.
- SCURATI, Antonio, «Lo spettacolo della realtà», in *Specchio+*, novembre 2008, p. 140-141.
- SIMONETTI, Gianluigi, « Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali », in *Contemporanea*, 4, Pise-Rome, Serra Editore, 2004, p. 55-81.

- , « I nuovi assetti della narrativa italiana », in Id., *La letteratura circostante*, Bologne, Il Mulino, 2018, p. 39-137.
- , « Il realismo dell'irrealtà. Attraversare il Postmoderno », in *CoSmo. Comparative Studies in Modernism*, 1, 2012, p. 113-120.
- , « Gli effetti di realtà. Un bilancio della narrativa italiana di questi anni », in in Silvia Contarini, Maria Pia De Paulis, Ada Tosatti (éds), *Nuovi realismi : il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa, 2016, p. 149-166.
- , « Come e cosa desidera la narrativa italiana degli anni Zero », in Id., *La letteratura circostante*, Bologne, Il Mulino, 2018, p. 227-267.
- SOMIGLI, Luca, « Negli Archivi e per le Strade », in *Nazione Indiana*, 26 juillet 2013 (<http://www.nazioneindiana.com/2013/06/26/negli-archivi-e-per-le-strade/>).
- SPINAZZOLA, Vittorio, «La riscoperta dell'Italia», in *Tirature '10. Il New Italian Realism*, Milan, Il Saggiatore, 2010, p. 10-15.
- ZINATO, Emanuele, « Mimesi e simmetria: la rappresentazione del rapporto servo/padrone nella narrativa del Novecento italiano », *La critica sociologica*, Pise-Rome, Serra Editore, automne 2016, p. 17-32.

V. Philosophie et sociologie

Ouvrages

- AA.VV, *Bound By Power: Intended Consequences*, Montreal, New York, Black Rose Books, 2006.
- ABBAGNANO, Nicola, *Studi sulla dialettica*, Turin, Taylor Torino, 1958.
- ADORNO, Theodor W., HORKHEMER, Max, *La Dialectique de la raison : fragments philosophiques* (1947), Paris, Gallimard, 1974.
- ADORNO, Theodor W., *Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée* (1951), Paris, Payot, 1980.
- , *La dialectique négative* (1966), Paris, Éd. Payot & Rivages, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2008.
- AUGÉ, Marc, *Le Dieu-Objet*, Paris, Flammarion, 1988.

- BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.
- BATESON, Gregory, JACKSON, Don D., HALEY, Jay, WEAKLAND, John, « Toward a theory of schizophrenia », in *Behavioral Science*, 1956, p. 251-254.
- BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objets*, Paris, Denoël-Gonthier, 1975.
- , *Simulacres et simulations*, Paris, Edition Galilée, 1981
- , *Les Stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983.
- , *Le crime parfait*, Paris, Galilée, 1995.
- , *La société de consommation*, Paris, (1986), Folio, 2014.
- , *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu ?*, Paris, L'Herne, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernità liquida*, Rome-Bari, GFL, 2006.
- BELPOLITI, Marco, *Le corps du chef*, Paris, Éditions Lignes, 2010.
- BERARDI, Franco, *Futurability: The Age of Impotence and the Horizon of Possibility*, Londres, Verso, 2017.
- BIANCHI, Ugo, *Il dualismo religioso: saggio storico ed etnologico*, Rome, L'Erma, 1958.
- BLOOM, Harold, *Blake's Apocalypse: A Study in Poetic Argument*, New York, Anchor Books, Doubleday and Co., 1963.
- , *The Flight to Lucifer: a gnostic fantasy*, New York, McGraw-Hill Ryerson, 1979.
- , *Agon: towards a theory of revisionism*, Oxford, Oxford University press, 1982.
- , *The American Religion: The Emergence of the Post-Christian Nation*, Touchstone Books, 1992.
- BRADLEY, Arthur, *Negative theology and modern French philosophy*, London, Routledge, 2004.
- BODEI, Remo, *La filosofia nel novecento. Gli scenari teorici del nostro mondo*, Rome, Donzelli, 2006.
- BÖHME, Jakob, *Le chemin pour aller à Christ (1624)*, Milan, Archè, 2004.
- BOURDIEU, Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Editions de Minuit, 1980.
- BOUSSET, Wilhelm, *Hauptprobleme der Gnosis*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1907.
- BRIA, Pietro, ONEROSO, Fiorangela, *L'inconscio Antinomico: Sviluppi E Prospettive Dell'opera Di Matte Blanco*, Milan, Franco Angeli, 1999.
- BROWN, Norman Oliver, *Life against Death: The Psychoanalytical Meaning of History*, Middletown, Wesleyan University Press, 1985.
- BRUNO, Pierre, *Le pères et ses noms*, Toulouse, Érès, 2012.

- CARVAHLO, Richard, *Matte Blanco, Une Autre Pensée Psychanalytique : L'inconscient A-logique*, Paris, Harmattan, 2009.
- D'AGOSTINI, Franca, *Paradossi*, Rome, Carocci, 2009.
- DE CARO, Massimo, FERRARIS, Maurizio, *Bentornata Realtà*, Turin, Einaudi, 2012.
- DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, (1967) Paris, Folio, 2013.
- DUBOIS, Philippe, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1990.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- FERRARIS, Maurizio, *Manifesto del nuovo realismo*, Bari, Laterza, 2012.
- FONTAINE, Petrus Franciscus Maria, *The Light and the Dark: A Cultural History of Dualism*, vol. 7 et vol. 15, Amsterdam, J.C. Gieben, 1986.
- FREUD, Sigmund, *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969.
- , *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, « Folio », 1985.
- , *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (1905), Paris, Gallimard, 1985.
- , *L'interprétation du rêve* (1900), Paris, Presses universitaires de France, 1987.
- , *Totem e tabou* (1912), Paris, Payot, 1988.
- , *Il perturbante* (1919), in *Opere*, vol. 9, Turin, Bollati Boringhieri, 1989.
- , *Introduction à la psychanalyse* (1916-1917), Paris, Payot, 1998.
- , *Le Moi et le Ça*, (1923), Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2010.
- , *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910), Paris, PUF, 2012.
- , *Au-delà du principe du plaisir* (1920), Paris, PUF, 2013.
- GIBELLI, Antonio, *Berlusconi ou la démocratie autoritaire*, Paris, Belin, 2011.
- , *26 gennaio 1994*, Milan, Laterza, 2018.
- GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- , *La voix méconnue du réel : une théorie des mythes archaïques et modernes*, Paris, Grasset, 2002.
- , *De la violence à la divinité*, Paris, Grasset, 2007.
- , *Géométries du désir*, Paris, L'Herne, 2011.
- GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- HEGEL, G.W. Friedrich, *Fenomenologia dello spirito*, vol. 1, traduit par Enrico De Negri, Florence, La Nuova, Italia, 1976.
- HERDMAN, John, *The Double in Nineteenth-Century Fiction*, Basingstoke, Macmillant, 1990.

- JAMESON, Fredric, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke, Macmillan Education, 1988.
- , *Postmodernismo. Ovvero, la logica culturale del tardo capitalismo* (1991), Rome, Fazi, 2007.
- JARCZYK, Gwendoline, LABARRIÈRE, Pierre-Jean, *De Kojève à Hegel. 150 ans de pensée hégélienne en France*, Paris, Albin Michel, 1996.
- JERVIS, Giovanni, *Introduzione a Herbet Marcuse, Eros e Civiltà*, Turin, Einaudi, 2001.
- JONAS, Hans, *Lo gnosticismo*, (1991), Turin, SEI, 2002.
- , *Gnosi e spirito tardo antico*, Milan, Bompiani, 2010.
- JOURDE, Pierre, TORTONESE, Paolo, *Visages Du Double. Un Thème Littéraire*, Paris, Nathan, 1996.
- KOJÈVE, Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel*, (éd. Raymond Queneau), Paris, Gallimard, 1947.
- KOJÈVE, Alexandre, *La dialettica e l'idea della morte in Hegel*, Turin, Einaudi, 1948.
- LABARRIÈRE, Pierre-Jean *Phénoménologie de l'Esprit. Hegel*, Paris, Ellipses, 2014.
- LABRIOLA, Antonio, *Il materialismo storico*, Florence, Le Monnier, 1968.
- LACAN, Jacques, *Séminaire V. Les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1998.
- , *Il seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicanalisi (1969-1970)*, Turin, Einaudi, 2001.
- LAGHEZZA, Beatrice, « *Una Noia Mortale* »: *Il Tema Del Doppio Nella Letteratura Italiana Del Novecento*, Pise, Felici, 2012.
- LAPEYRE, Michel, *Complexe d'Œdipe et complexe de castration*, Paris, Anthropos, 2000.
- LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean Bertrand, *Vocabulire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1968.
- LICHTEIM, George, *From Marx to Hegel*, New York, Herder and Herder, 1971.
- LUCKMANN, Thomas, *Invisible Religion. The Problem of Religion in Modern Society*, New York, Macmillan, 1970.
- LYOTARD, Jean-François, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (1979), Milan, Feltrinelli, 1981.
- MC LAREN, Angus, *Impotence: A Cultural History*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.
- MAGEE, Glenn Alexander, *Continuum Philosophy Dictionaries: Hegel Dictionary*, Londres, Bloomsbury Publishing PLC, 2010.
- MAGRIS, Aldo, *La logica del pensiero gnostico*, Brescia, Morcelliana, 2012.

- MARCUSE, Herbert, *Eros e civiltà*, Torino, Einaudi, 1955.
- MARX, Karl, *Sur la religion*, Paris, Éditions Sociales, 1972.
- MATTE BLANCO, Ignatio, *The Unconscious as Infinite Sets – an essay in Bi-logic*, Londres, Duckworth, 1975.
- , *Thinking, Feeling, and Being: Clinical Reflections On the Fundamental Antinomy of Human Beings and World*, New York, Routledge, 1988.
- , *Estetica ed infinito*, Daniele Dottorini (éd), Rome, Bulzoni, 2000.
- MAZZONI, Guido, *I destini generali*, Bari, Laterza, 2015.
- MCGINN, Bernard, *The Foundations of Mysticism*. New York, Crossroad, 1991.
- MILAM, Erika Lorraine, NYE, Robert, *Scientific Masculinities*, Chicago, University of Chicago Press, 2015.
- MORTLEY, Raoul, *The Way of Negation, Christian and Greek*, Bonn, Hanstein, 1986.
- NYGREN, Anders, *Erôs et agapè : la notion chrétienne de l'amour et ses transformations*, Paris, Ed. du Cerf, 2009.
- PAGELS, Elaine, *I Vangeli gnostici*, Milan, Mondadori, 1981.
- PAREYSON, Luigi, *Ontologia della libertà: il male e la sofferenza*, Turin, Einaudi, 1995.
- PERRON, Roger, PERRON-BORELLI, Michèle, *Le complexe d'Œdipe*, Paris, PUF, 1994.
- PÉTREMENT, Simone, *Le dualisme dans l'histoire de la philosophie et des religions : Introduction à l'étude du dualisme platonicien, du gnosticisme et du manichéisme*, Paris, Gallimard, 1946.
- , *Le dualisme chez Platon : Les gnostiques et les manichéens*. Paris, PUF, 1947, p. 3.
- , « Dualisme », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], (<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/dualisme/>).
- POLATO, Franco (ed), *Coscienza, autoscienza, ragione, pagine scelte dalla Fenomenologia dello spirito*, Bologne, Patròn, 1994.
- PUECH, Henri-Charles, *Sulle tracce della gnosi*, Milan, Adelphi, 1985.
- RECALCATI, Massimo, *Lo psicanalista e la città. L'inconscio e il discorso del capitalista*, Rome, Manifestolibri, 2007.
- , *L'uomo senza inconscio*, Milan, Raffaello Cortina Editore, 2010.
- , *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milan, Raffaello Cortina Editore, 2012.

- , *Ce qui reste du père. Paternité à l'époque hypermoderne*, Toulouse, Points hors ligne, 2014.
- , *Le mani della madre*, Milan, Feltrinelli, 2015.
- SCIARA, Louis, *Retour sur la fonction paternelle*, Toulouse, Éd. Érès, 2016.
- SHIELDS, David, *Reality Hunger: A Manifesto*, New York, Knopf, 2010.
- SONTAG, Susan, *On photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977.
- , *Illness As Metaphor And AIDS and Its Metaphors*, New York, Doubleday, 1990.
- VERGOTE, Antoine, *Interprétation du langage religieux*, Paris, Seuil, 1974.
- WEBER, *Sociologie de la religion*, Paris, Gallimard, 1996.
- ŽIŽEK, Slavoj *L'intraitable. Psychanalyse, politique et culture de masse*, Paris, Anthropos, 1993.
- , *Il godimento come fattore politico*, Milan, Cortina, 2001.
- , *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris, Flammarion, 2002.
- , *La subjectivité à venir. Essais critiques*, Paris, Flammarion, 2006.
- , *À travers le réel*, Paris, Lignes, 2010.
- , *Comment lire Lacan ?*, Caen, Nous, 2011.

Articles

- ARRIGO, Nino, « Girard e Freud : una lettura mimetica », in *Rivista di Studi Italiani*, Toronto, Anno XXXIII, n° 1, juin 2015, pp. 768-785.
- BALICCO, Daniele, « La fine del mondo. Capitalismo e mutazione », in S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli (éds), *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, in *Between*, V.10 (2015), (<http://www.Betweenjournal.it/>).
- BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, vol. VI, Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser (éds), Frankfurt, 1972-1989, in D. Gentili, M. Ponzi, E. Stimilli (éds), *Il culto del capitale. Walter Benjamin: Capitalismo e religione*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 100-103.
- BRUGNOLO, Stefano, « Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando », in *Between*, III.5 (2013), <http://www.Between-journal.it/>.
- CARNEVALI, Barbara, « Gli uomini saranno dèi gli uni per gli altri. Sull'antropologia di René Girard », in *Le parole e le cose*, (<http://www.leparoleelecose.it/?p=20907>).
- DE CONCILIIIS, « Il capitalismo divino e la morte di Dio. Note a margine di un'intuizione benjaminiana », in *kainos-portale.com*, 15 mai 2012,

(<http://www.kainosportale.com/index.php/introduzione-e-saggi-pubblicati/224-il-capitalismo-divino-e-lamorte-di-dio>).

EPISCOPO, Giuseppe, « La malattia maschile come cornice narrativa. L'impotenza nell'hospital drama e nel *Satyricon* », in S. Manferlotti (éd), *La malattia come metafora nelle letterature dell'Occidente*, Naples, Liguori, 2014, p. 199-213.

FREUD, Sigmund, « La Négation » (1925) traduit de l'allemand par Henri Hoesli, in *Revue Française de Psychanalyse*, Septième année, VII, n° 2, Éd. Denoël et Steele, 1934, p. 174-177.

———, « L'inconscient » (1915), trad. française par J. Laplanche, J.B. Pontalis, in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, p. 65-121.

———, *Compendio di Psicoanalisi*, in *Opere complete*, vol. XI, Turin, Boringhieri, 1979, p. 594-615.

KLEIN, Melanie, *Notes sur quelques mécanismes schizoïdes*, in M. Klein, P. Heimann, S. Isaacs, J. Rivière (éds), *Développements de la Psychanalyse*, Paris, PUF, 1966, p. 274-300.

IBER, Christian, « Autocoscienza e riconoscimento nella *Fenomenologia dello Spirito* di Hegel », in *Riconoscimento, dialettica, fenomenologia : a duecent'anni dalla Fenomenologia dello Spirito di Hegel*, Seminario Permanente di Filosofia dell'Università di Bari (éd), Bari, Cacucci, 2008, p. 9-28.

LACAN, Jacques, *Du discours psychanalytique*, in Id., *Lacan in Italia 1953-1978*, Milan, La Salamandra, 1978, p. 40-51.

———, *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu. Essai d'analyse d'une fonction en psychologie*, in Id., *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 23-84.

———, « Subversion et dialectique du désir », in Id., *Écrits II*, Paris, Seuil, 1971, p. 151-191.

LACAS, Pierre-Paul, « SURDÉTERMINATION, *psychanalyse* », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], (<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/surdetermination-psychanalyse/>).

PINTO, Raffaele, « La teoria letteraria di Freud », in *Between*, III.5 (2013), <http://www.Betweenjournal.it/>.

ŽIŽEK, Slavoj, « L'effetto Berlusconi », in *Alfabeta2*, n° 4, novembre 2010, (<http://www.sinistrainrete.info/cultura/1106-slavoj-zizek-leffetto-berlusconi.html>).

VI. Interviews et matériel audiovisuel

- CIABATTI, Teresa, « Caro amico, ti odio. Mezzo secolo d'invidia tra Walter Siti e Marco Santagata », in *Corriere della sera*, 22 avril 2017, (http://www.dagospia.com/rubrica-2/media_e_tv/siti-rancore-scrittore-racconta-mezzo-secolo-invidia-amicizia-146321.htm).
- DE BENEDETTI, Anna, rencontre avec Walter Siti, in *Leggere per non dimenticare*, 4 décembre 2013, (<http://www.youtube.com/watch?v=rZGJYnq7Dq4>).
- FONTANA, Mariagloria, « Il respiro liberatorio della poesia. Intervista a Walter Siti », in *MicroMega*, 16 octobre 2015 (<http://temi.repubblica.it/micromega-online/il-respiro-liberatorio-della-poesia-intervista-a-walter-siti/>).
- FUSILLO, Massimo, *Exit Strategy. Intervista a Walter Siti*, 7 juin 2014 (<https://www.youtube.com/watch?v=1GJVqoL-X3c>).
- IARUSSO, Gabriele, « Naturalizzare i fatti sociali non è quasi mai una buona idea. Conversazione con Walter Siti », in *minima&moralia*, 5 juillet 2013, (<http://www.minimaetmoralia.it/wp/speciale-walter-siti-seconda-parte/>).
- INCONTROTESTO rencontre avec Walter Siti, 17 novembre 2011, (<http://www.youtube.com/watch?v=BHFfCNo9WGY>).
- JACOBI, Claudia, « Dall'impressionismo proustiano all'iperrealismo – Intervista a Walter Siti », in *Lendemains – Études comparées sur la France* (161, 41), 2016.
- MAZZA GALANTI, Carlo (éd), *Scuola di demoni. Conversazione con Michele Mari e Walter Siti*, Rome, Minimum fax, 2019.
- MAESTRONI, Michele, « Bontà e scrittura : intervista a Walter Siti », *Leparoleelecese*, (<http://www.leparoleelecese.it/?p=34798>).
- RAIMO, Christian, « Dal problema del male alla questione della punteggiatura. Una veramente lunghissima intervista a Walter Siti », in *minima&moralia*, le 6 août 2013, (<http://www.minimaetmoralia.it/wp/dal-problema-del-male-alla-questionedellapunteggiatura-una-veramente-lunghissima-intervista-a-walter-siti/>).
- , rencontre avec Walter Siti, 6 août 2013, in *Rolling Stone Cultura*, (<http://www.rollingstonemagazine.it/cultura/interviste-cultura/rolling-stone-interviewchristian-raimo-incontra-walter-siti/>).

- SIMONETTI, Gianluigi, « Un realismo d'emergenza. Conversazione con W. Siti », in *Contemporanea*, I, Pise, Serra, , 2003, p. 161-167.
- , *Romanzo e morale. Una discussione su "Resistere non serve a niente" di Walter Siti*, in *Le parole e le cose*, 15 octobre 2012, (<http://www.leparoleelecose.it/?p=7053>).
- SITI, Walter, *I paradossi del realismo*, conference à "Festival della mente", 2008, (<https://www.youtube.com/watch?v=oYeasmH6y-s>).
- , *Il romanzo e il presente*, conference à l'Université de Lausanne, 1 octobre 2014, (<https://www.youtube.com/watch?v=SZ7lJ36RnNI>).
- , *Raccontare per conoscere*, conference à l'École Normale de Pise, 5-6 mars 2015 (<https://www.youtube.com/watch?v=P3DS5x-WwiQ>).
- STURLI, Valentina, « Intervista a Walter Siti », in *SigMa - Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo*, n°1, 2017, p. 461-478, (<http://www.serena.unina.it/index.php/sigma/article/view/5521>).
- VASTA, Giorgio, « Presentazione del libro *Bruciare tutto* » à *Una marina di Libri*, 10 juin 2017, (<https://www.youtube.com/watch?v=LinWJ5aBu5A&t=2488s>).

VII. Autres

- Le Grand Robert de la Langue Française, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* de Paul Robert, 2^e éd. revue par Alain Rey, 9 tomes, Paris, 1987.
- Trésor de la Langue Française*, version informatisée (<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=668504685>).

VIII. Sitographie

- | | |
|--|--|
| www.alfabeta2.it | www.centrostudiopierpaolopasolinicasarsa.it |
| www.doppiozero.it | www.leparoleelecose.it |
| www.minima&moralia.it | www.nazioneindiana.com |

Remerciements

Je tiens à remercier mes deux directeurs de thèse, Maria Pia De Paulis et Massimo Fusillo, pour le temps consacré, pour leur disponibilité, leur écoute et leur suivi constant tout au long de ces années de recherche.

Je remercie également mes collègues du Département d'Études Italiennes de l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 et les membres du CIRCE.

Je remercie le « Centro Studi Franco Fortini » de l'Université de Sienne pour m'avoir permis de consulter la correspondance, très précieuse, entre Franco Fortini et Walter Siti.

Je tiens à remercier sincèrement Walter Siti pour sa disponibilité et pour nos échanges enrichissants durant ces années à Paris et à Milan. Je le remercie aussi de m'avoir envoyé en avant-première son dernier roman, *La natura è innocente*.

Mes remerciements vont également à Lorenzo Marchese et Gianluigi Simonetti qui, en plusieurs occasions, ont écouté mes questionnements et mes doutes, et qui, grâce à leurs suggestions et leurs conseils, m'ont aidé à donner forme à ce travail.

Ce travail n'aurait été possible sans le soutien, la patience et l'amitié de : Ilena Antici, Marine Aubry-Morici, Violeta Banica, Nicolò Bertolotti, Angela Campisi, Marta Colleoni, Laura Di Gennaro, Benedetta Fordred, Giusi La Grotteria, Adrien Martel, Agathe Novak-Lechevalier, Francesca Nobile, Gioachino Panzieri, Filippo Petricca, Dana Portaleone, Valeria Rudmann, Caterina Scalvedi, Giulia Scotti, Antonio Sotgiu, Valentina Sturli, Gaia Tomazzoli, Raffaella Zanni.

Je tiens à remercier en particulier Andrea Agliozzo d'avoir été à mes côtés, *nei giorni di pioggia e in quelli di sole*. Un remerciement enfin à ma mère qui m'a toujours soutenue et encouragée dans mon parcours.

Le désir et l'impossible. Les formes du dualisme dans l'œuvre romanesque de Walter Siti

Cette recherche se présente comme une étude monographique de la production littéraire de Walter Siti. Nous vérifions l'hypothèse selon laquelle l'œuvre de Siti est traversée par un dualisme radical entre deux polarités opposées (la Réalité et l'Absolu) que l'auteur tente en vain de concilier. Ce travail, divisé en trois parties, s'articule autour des différents niveaux de manifestation de ce dualisme. La première partie est consacrée à l'analyse des sources théoriques au cœur de cette opposition – repérables dans la reformulation de certains éléments du gnosticisme et dans la reprise du modèle dialectique hégélien. Nous analysons aussi le rôle joué par son activité critique (où le marxisme croise la psychanalyse et la stylistique) et l'influence de sa courte expérience poétique dans son approche au roman. La deuxième partie de l'étude explore les manifestations thématiques du dualisme chez Siti : aux « figures du désir » – identifiables dans les personnages du culturiste, incarnation d'Absolu, et de la mère, véritable vecteur du désir – s'opposent les « figures de la réalité », identifiables dans les différents représentants de la Loi et de l'Autorité. Dans la troisième partie nous examinons la traduction stylistique et formelle de cette opposition : la fragmentation narrative et l'emploi de la parenthèse sont les deux modalités privilégiées par Siti pour contraster toute linéarité et pour rapprocher des styles et des registres opposés. L'étude se termine avec l'analyse de l'évolution du genre romanesque, qui intègre dans son tissu d'autres formes (la poésie, l'essai) et avec un questionnement sur le rapport, décisif chez Siti, entre dualisme et réalisme.

Mots-clés : Walter Siti ; dualisme ; désir ; roman ; réalisme

The Desire and the Impossible. The Shaping of Dualism in Walter Siti's Work

This research presents a monographic study of Walter Siti's literary production. I aim to verify two hypotheses. First, that a radical dualism between two opposite polarities (the Reality and the Absolute) marks Siti's work. And second, that the author tries, in vain, to reconcile such opposition. The dissertation is composed of three parts. The first part investigates the theoretical sources that inform Siti's conflict. These sources range between Gnosticism, the Hegelian dialectic model, and the intersection between Marxism, psychoanalysis, and stylistics. I also analyze the centrality of Siti's short poetic experience in his approach to the novel. The second part examines the thematic manifestations of Siti's dualism. On the one hand, I identify the "images of desire" as the characters of the bodybuilder, the principal incarnation of the Absolute, and the mother, a true vehicle of desire. On the other hand, I distinguish the "images of reality" in the various characters representing the Law and the Authority. In the third part, I focus on the structural and stylistic translation of Siti's conflict. The narrative fragmentation and a particular use of parenthesis are the author's two preferred ways to contrast linearity as a whole and bring closer diverging styles and registers. My study finally examines the evolution – in Siti's writing – of the novel as a genre, which integrates other forms of expressions (poetry, essay) into its fabric, as well as with a re-assessment of the relationship between dualism and realism.

Keywords: Walter Siti; dualism; desire; novel; realism

ED 122 – Europe latine et Amérique Latine