

MILAN ESPACE TROUBLE

Perception de Milan dans le roman policier

Il n'y a rien d'inhumain dans une ville sinon
notre propre humanité.

Georges Perec, *Espèces d'espaces*.

Chaque ville d'Italie est un poème épique qui présente autant d'entrées que de strophes. Venise et Rome, Naples et Ferrare, Trieste même, sont susceptibles d'être abordés sous une multitude d'angles et les ouvrages abondent qui s'y risquent. Milan, en revanche, ne frappe pas forcément les imaginations. Moins italien, plus européen, par trop réticent à se laisser figer dans de faciles stéréotypes, il laisse aux uns les gondoles et les belles, aux autres les gouapes et les Este. Il ne se réserve que le capital, et le capital, on le sait, provoque fusions, confusions et parfois effusions de cœur ou de sang. Milan est un espace trouble où le poème épique prend l'aspect d'un roman policier. C'est que les brillances solaires y sont offusquées par les teintes si peu méditerranéennes du climat lombard. Le capital, semble-t-il, ne prospère que dans un contexte où les couleurs sont marquées, fussent-elles sombres. Dans l'indistinct des rivages ensoleillés il a du mal à survivre ; il perd ses nuances et d'abstrait devient tangible - ce qui le condamne à une évidence réductrice. Milan, poumon économique de la Péninsule, vit par et pour l'argent. Le roi Lire, bien qu'affaibli, y règne encore en maître. La morale

est sauve : le lieu n'est pas encore soumis à une longue et unique saison chaude qui effacerait ses contours. Comme ses marchands, Milan est une ville aux quatre saisons.

Les Milanais préfèrent sans doute le printemps, mais ce n'est pas au printemps que leur ville doit sa célébrité. Ce serait plutôt à l'automne, car vers la fin de l'année se lève ce brouillard à couper au couteau dont on ne cesse de jaser que lorsque des régiments de mimosas défilent dans les rues, le 8 mars, journée des Femmes, fête de l'armistice du féminisme. Les brumes de Milan ne sont pas persistantes : des floches de brouillard toujours en suspension éteindraient les contrastes aussi sûrement que les bains de soleil indéfiniment prolongés. Mais elles constituent le degré zéro du thermomètre milanais. Quand il fait plus beau que de raison, on évolue dans une "atmosfera senza neppure il sentore della nebbia" (S : MAS, 35)*. Voilà du moins ce qu'il en semble à Scerbanenco. Pinketts, plus jeune d'une génération, met l'accent sur un autre ingrédient de l'automne local : la pollution. Les belles journées héritées de l'été en décousent avec une brume gazeuse, pur artefact : "Milano in quell'autunno era indecisa. C'erano giornate di sole dimenticate lì dall'estate, che si alternavano a un grigio elegante di smog" (62).

Il est un autre moment de l'année qui, du fait qu'il est réservé à un petit nombre, alimente régulièrement la légende métropolitaine. Il s'agit bien entendu du mois d'août. "In quei roventi giorni di agosto la metropoli non era giudicata più abitabile da un gran numero di cittadini che, chi sa perché, la trovavano abitabilissima con la nebbia, lo smog e la neve" (S : VP, 59). Scerbanenco jette ici un pont entre les deux saisons troubles de la cité ambrosienne : à l'automne vaporeux mais frénétique correspond en creux août avec ses brumes de chaleur et sa vacuité. Du coup, comme l'ajoute Olivieri, "Milano sembrava colpita da una inesplicabile epidemia e i rari passanti parevano dei superstiti" (O : MF, 122).

Il n'est guère que le printemps qui fasse à peu près l'unanimité - à condition qu'il soit bien entamé, car, trop précoce, au contact de l'hiver, il génère un entre-deux fugace, et l'on s'aventure alors dans "quella insolita notte milanese, metà primavera e metà inverno" (S : RM, 224). Il convient d'attendre avril, où la "primavera" se fait "lirica dannunziana" (S : TT, 156), où même Scerbanenco et son Duca Lamberti

* Les numéros de pages entre parenthèses renvoient aux ouvrages dont les références figurent dans la bibliographie.

reconnaîtront : "In quella dolce imbronciata giornata di aprile, si poteva amare ancora Milano" (S : TT, 18), et d'ajouter : "Mancavano solo le farfalle, grandi farfalle bianche, gialle". Oui, mais voilà : à Milan les envolées lyriques sont trop bien circonscrites autour de la Scala. Lamberti le sait bien, qui s'empresse de mettre fin à son rêve : "Ma a Milano, pensò, non si addicono le farfalle, fanno frivolo, forse in via Montenapoleone, ma neppure, avrebbero fatto neoliberty, e il neoliberty era finito" (S : TT, 157). Et d'ailleurs le bout de chemin qui sépare la Scala de la via Montenapoleone est dédié à Manzoni, et Manzoni n'est pas à proprement parler le patron des esprits papillonnants.

*

Les saisons de Milan, si différentes les unes des autres, contribuent à ouvrir l'éventail du crime. La mort est toujours violente, mais ici elle se présente peu ou prou à l'extrémité d'une *lupara*. Le sang ne coule pas forcément dans les artères de la ville. On y meurt empoisonné, noyé dans le Naviglio, le canal qui traverse la ville en surface et sous terre, ou encore le coeur percé par une seringue. Tout dépend des circonstances ; tout est crédible. Milan se prête à la variété. Comme Barcelone chez Vázquez Montalbán ou González Ledesma, Stockholm chez Sjöwall-Wahlöö, sans parler de Londres ou de Paris, elle constitue le cadre idéal du roman policier. Elle appartient à ces villes dont les habitants sont des survivants (et pas seulement au mois d'août), autrement dit des victimes potentielles de la spéculation, du hooliganisme, de la prostitution, du trafic de la drogue, d'une vengeance privée.

Les Milanais ne s'en sont toutefois pas aperçus tout de suite. Intimidés par le soupçon d'être irrémédiablement provinciaux, ils n'ont longtemps conçu le roman policier ou la *detective story* qu'ailleurs¹. Ainsi, à partir des années trente, les rangs de la police parisienne furent-ils gonflés par l'arrivée du commissaire Emilio Richard, émule de Maigret comme Ezio D'Errico, son créateur, le fut de Simenon. Tandis que Tito Spagnol plantait le décor à New-York, un certain Giorgio Scerbanenco recourut dans cinq romans échelonnés entre 1941 et 1942 aux services d'Arturo Jelling, modeste et timide employé de la Direction générale de la Police de Boston - avant de passer au roman à l'eau de rose. Pendant ce temps la très célèbre série "gialla" (comme ses couvertures) lancée par Arnoldo

¹ Sur l'histoire du roman policier italien et milanais jusqu'à Scerbanenco, on lira avec profit *Storia del "giallo" italiano*, de Loris Rambelli, Milano, Garzanti, 1979, 257 pp.

Mondadori en 1929 prospérait, grâce surtout aux traductions de l'anglais et de l'américain, au point de subsumer sous sa couleur le concept de roman policier italien, devenu "roman jaune". Le coup d'arrêt imposé par le régime fasciste en 1941 ne fut qu'un triste épisode : en 1946, Mondadori repartait avec ses "gialli", bientôt imité par Garzanti (en 1953), promoteur du "hard boiled" américain ou anglais.

Toutefois, la capitale lombarde n'était pas complètement privée de représentants de l'ordre. Dès 1935, Augusto De Angelis créait l'austère commissaire De Vincenzi, lecteur fervent de Freud et de saint Paul. De Angelis, pendant plusieurs décennies est resté le meilleur auteur de romans policiers italien : le choix de Milan comme théâtre d'action n'est sans doute pas étranger à son succès, d'ailleurs mérité. Il a fallu attendre 1956 pour que le commissaire De Vincenzi ait un successeur en la personne du commissaire Daniele Leoni, moins connu toutefois que ses adjutants, les deux clochards *Tre Soldi* et Boerio, avec qui la scène se déplace pour la première fois en périphérie. Mais Giuseppe Ciabattini, l'auteur de la série *Tre Soldi*, reste une figure secondaire.

Le policier italien a bien été alimenté par Manzoni, Gadda, Levi, voire Macchiavelli, mais à ces patronymes illustres correspondent des prénoms qui le sont un peu moins : Carlo, Gaetano, Paolo et Lorianò.

On en serait donc resté à ce niveau somme toute confidentiel sans le grand retour de Scerbanenco. Le roman à l'eau de rose et le courrier du coeur signé Adrian dans *Annabella* et Valentino dans *Grazia* permirent à ce Romain d'origine ukrainienne et Milanais d'adoption de se faire une idée des abîmes de l'âme humaine et d'en arriver à un degré de lassitude qui le ramena inéluctablement à ses premières amours policières - mais à Milan et avec un personnage appelé à devenir célèbre : Duca Lamberti. En 1966, Scerbanenco ouvre le cycle Lamberti, qui se referme dès 1969, avec le décès prématuré de l'auteur. Néanmoins, *Venere privata* (1966), *Traditori di tutti* (1966), *I ragazzi del massacro* (1968) e *I milanesi ammazzano al sabato* (1969), plus quelques nouvelles, suffiront à faire de Scerbanenco un exemple à suivre et surtout une garantie que l'Italie est désormais digne d'être une terre de polar. Comme dit Carlo Oliva, dont je reparlerai, Scerbanenco fut "il primo a "centrare" le potenzialità specifiche della nostra città"². La différence entre le Scerbanenco première manière et le Scerbanenco père de Duca Lamberti, en

² Carlo OLIVA, Postfazione, in *Crimine. Milano giallo-nera*, op.cit., vol.10, p.43.

définitive, reflète le profond clivage entre le Milan ankylosé du fascisme et le Milan des années soixante en proie à un développement incontrôlable souvent fauteur d'illusions, de frustrations et de perversions. Dans un article consacré à l'écrivain, Gianni Canova dépeint ainsi le théâtre des opérations : "Frenetica e atroce, la metropoli lombarda diventa nelle pagine di Scerbanenco un pullulare confuso di perversioni crudeli e di appetiti bestiali, con una fisionomia complessiva molto prossima a quella di un girone infernale³". De là à voir en Duca un Virgile qui promène le lecteur en enfer, il n'y a qu'un pas que seul le rapprochement entre Dante et Scerbanenco me retient de faire.

En 1978, le directeur de *Grazia*, cadre des éditions Arnoldo Mondadori, un Milanais d'adoption... Non, il ne s'agit pas d'un énième avatar de Scerbanenco qui aurait pris du grade, mais de Renato Olivieri, qui, à plus de cinquante ans, publie son premier roman : *Il caso Kodra*, où apparaît le vice-commissaire Giulio Ambrosio (qui ne cessera de s'élever aussi bien dans la hiérarchie de la police que dans celle du roman policier). Si Duca Lamberti est un médecin radié de l'Ordre devenu moraliste à force de philanthropie mal récompensée, le commissaire Ambrosio est un esthète qui exerce sa profession à coups de citations d'Ezra Pound, de Saul Bellow ou de Joseph Roth et de références à la peinture italienne contemporaine (il ne manque jamais de relever la présence de tableaux de Sironi ou de Rosai). Il paraît du reste qu'à la sortie de *Il caso Kodra*, le peintre albanais Ibrahim Kodra, dont le nom un rien exotique avait inspiré son ami Olivieri, aurait acheté une quarantaine d'exemplaires du livre, supposant qu'il était question d'un essai sur son oeuvre. L'écrivain l'aura cependant emporté sur le critique d'art puisque bon an mal an Ambrosio n'a plus cessé de mener son enquête. Avec Olivieri, Milan entre dans une phase de gestion de son capital : en d'autres termes, elle s'embourgeoise. Ce ne sont plus les rues et la périphérie, mais les demeures cossues des quartiers résidentiels qui attirent le crime. Ambrosio serait le nouveau Maigret des lieux : Olivieri, moins superficiel que la critique, discerne en lui l'héritier du Philo Vance de Van Dine⁴ qui fit partie de la première fournée des *gialli* Mondadori.

A partir des années quatre-vingts, Milan se tend et le policier délire, en d'autres termes il sort du sillon paralittéraire pour déborder sur la littérature traditionnelle. Giuseppe Pontiggia, Emilio Tadini, Andre De Carlo, pour n'en citer que quelques-uns, effleurent le genre mais se

3 Gianni CANOVA, "Giorgio Scerbanenco", in *Problemi*, maggio-agosto 1990, p.159.

4 Mino MONICELLI, "Un detective di buone maniere", in *Millelibri*, n°45, settembre 1991.

gardent bien d'y pénétrer de plain-pied. Leurs romans devraient faire l'objet d'une étude séparée. Mais il en est d'autres qui empiètent plus nettement la marge. Il en va ainsi de Carlo Castellaneta, l'inlassable chroniqueur de Milan, qui dans *Vita di Raffaele Gallo* (1985) a entrepris de brosser le portrait d'un camorriste napolitain avant d'écrire, dix ans plus tard, *La città e gli inganni*. Citons encore Oreste Pivetta, qui associe description sociologique et enquête velléitaire de détectives improvisés dans *Tre per due* (1994) où il est question d'un centre commercial situé dans une périphérie anonyme - si anonyme que l'on reconnaît assez facilement le Centro Commerciale Bonola dans le nord-ouest de la ville. Mais ces exemples sont limités : les romans en question ne sont pas l'oeuvre d'auteurs adonnés au genre policier, qu'il soit jaune ou noir.

En mai 1993, quelques jeunes auteurs quasiment dépourvus d'expérience accompagnés d'ânés pleins de bonne volonté se décident à faire la révolution : ils fondent la "scuola dei duri" qui a siège au Post Café (devenu Brasserie Garibaldi) du corso Garibaldi et à la Libreria del Giallo de la piazza San Nazzaro. Son programme, qui n'oublie pas le Tasse, est résumé en deux mots et quatre villes : "Venezia annega, Roma marcisce, e Milano è agli arresti domiciliari. Liberiamola come se fosse Gerusalemme⁵". Parmi ses animateurs figurent Sandro Ossola, le traducteur de Vázquez Montalbán, Carlo Oliva, lecteur de Paco Ignacio Taibo II et enseignant de lettres classiques au lycée Parini, et surtout le jeune Andrea G. Pinketts, porté aux nues par une partie de la critique et par Fernanda Pivano en particulier. Pinketts, pour l'instant, a écrit deux romans : *Il vizio dell'agnello* (1994) et *Il senso della frase* (1995) - le titre de ce dernier s'applique au demeurant assez bien à la principale qualité de l'auteur : Pinketts, de tous les écrivains cités jusqu'ici, est indéniablement celui qui maîtrise le mieux la plume (ou, plus probablement, le clavier). Il est un peu tôt, tout de même, pour préjuger de la suite. Institution à vocation pédagogique, la "scuola dei duri" a organisé en 1993 un concours de nouvelles policières milanaises débouchant en 1995 sur la publication en dix volumes "Millelire" de trente-deux d'entre elles. Il existe tout de même des alternatives à la "Scuola dei Duri" : le jeune Piero Colaprico, auteur en 1992 de *Sequestro alla milanese*, pourrait en être une s'il décidait de remettre sur le métier son ouvrage (fût-ce moins de vingt fois). Il n'est donc pas exclu que l'on

5 Andrea G. PINKETTS, *Introduzione*, in *Crimine. Milano giallo-nera*, op.cit, vol.1, p.3.

soit en train d'assister à l'éclosion de nouveaux talents : les prochaines années nous en diront sans doute davantage à ce sujet ⁶.

*

Ciels, précise le Petit Robert, "désigne une multiplicité réelle ou une multiplicité d'aspects" ; cieux, en revanche, "n'est qu'un collectif, à nuance affective, relig.". C'est donc par les ciels - et non par les cieux - que l'on pourrait entreprendre l'analyse de la perception de Milan dans le roman policier.

Les ciels constituent en effet le reflet kaléidoscopique des innombrables approches de la ville. Souvent grisâtre chez Scerbanenco, parfois révoqué en doute, ce qui se déploie par-dessus la tête des Milanais est néanmoins susceptible de s'éclairer - mais après l'orage : "Dopo il temporale il cielo di Milano, perché Milano ha un cielo, divenne di un azzurro più acceso del cielo del Plateau Rosa" (S : TT, 65)". Moins sceptique que son prédécesseur, en vrai paysagiste des lieux, Olivieri accorde davantage d'attention aux ciels, qui se parent chez lui de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel et empruntent des nuances aux meilleures palettes d'Italie. Au fond de la via Molino delle Armi, pourtant située sur la ceinture intérieure de la ville, ce qui la place sous un couvercle de gaz, le commissaire Ambrosio parvient à discerner "un chiarore rosato che [gli] diede un attimo di allegria dopo quell'ora deprimente" (O : HM, 67). Pour peu que les éléments se soient déchaînés, apparaissent les demi-teintes : après l'orage, poind "il cielo pulito color canna da zucchero" (O : FC, 234), et à la tramontane se dessinent des "cieli di cobalto" (O :

⁶ La cohésion entre les divers auteurs de romans policiers milanais, par ailleurs si différents les uns des autres, est sanctionnée par une manipulation intertextuelle qui apparaît dès l'onomastique. Vittorio Orsini, le héros de *Hotel Mozart* d'Olivieri porte le même nom qu'Ulisse Orsini, qui apparaît dans *Al servizio di chi mi vuole* (1970), roman inachevé et posthume de Scerbanenco. Les deux Orsini, en outre, partagent une même passion pour les armes et une apparence militaire. Dans *La Fine di Casanova*, Olivieri cite le lycée Parini (p.73), et cinq lignes plus loin parle du "color verde oliva" d'un arbre : Carlo Oliva est professeur au Parini. Plus explicite, Castellaneta a envoyé son second roman policier, *La città e gli inganni*, à Olivieri en l'enrichissant de la dédicace suivante : "Non ti voglio fare concorrenza". Au jeu de l'intertextualité, Pinketts est cependant imbattable. L'une des héroïnes de *Il senso della frase* endosse successivement les identités de Daniela et de Leona : le commissaire de Ciabattini s'appelait... Daniele Leoni. Pinketts semble connaître ses classiques. Il lui arrive d'être plus immédiat : Lazzaro Santandrea se sent tranquille, car sa mère connaît personnellement le commissaire Olivieri. Castellaneta, lui, se présente au détour d'une page de la nouvelle "La signorina e l'accalappianani", qui fait partie du coffret *Crimine. Milano giallo-nera* : le commissaire qui surveille les agissements de la demoiselle n'est autre que Pantaleo Castellaneta.

FC, 222). Au soir, malgré sa passion pour la peinture contemporaine, Ambrosio retourne aux classiques en contemplant le ciel "color malva, come negli affreschi del Tiepolo" (O:LR, 22).

Avec Castellaneta, le feu d'artifice s'éteint et pendant les journées de grisaille "il cielo di piombo non differisce dal colore dei tetti" (231). Chez Pivetta, les choses empirent : "Non vedi il cielo azzurro, non vedi il cielo buio della notte. Il nostro giorno è illuminato dall'elettricità" (21) - voilà ce que constate Cecilia, assise à sa caisse, et toutes les caissières du monde, sans doute, diraient la même chose. Mais de la fenêtre de son studio, elle ne le voit guère davantage : "Il cielo non lo vedeva. Non che ne valesse la pena. Ma così tanto per curiosità, per immaginarsi distanze siderali" (74). Plus chanceux et surtout plus disponible, le retraité Angelo, autre protagoniste du roman, distingue le ciel, lui, mais il est "grigio canna di fucile" (109).

Ces ciels varient en fonction de la personnalité des enquêteurs qui sillonnent les rues de Milan. Mais il semble bien qu'ils vont en se dégradant. Pinketts tranche le noeud gordien du pessimisme en les rendant multicolores ainsi que l'endroit qu'ils plombent et surplombent. Cela ne signifie pas qu'ils gagnent en allégresse, mais simplement que le terne se met à cohabiter avec l'éclatant. La polychromie complique la perception de la ville, qui n'en devient que plus insaisissable et inquiétante : "Milano non è grigia. E' di tutti i colori. Tra i quali, di sicuro, c'è anche il grigio. Ma Milano non è solo grigia, vista dall'alto è anche gialla, come i taxi che avremmo sguinzagliato. E' nera, come la pelle dei "vu' cumprà" mimetizzati, la notte, con la città che li scansa di giorno. E' rossa, come un vino d'Oltrepò e il sangue di chi scanna per una bottiglia, coi cocci di un'altra bottiglia" (144).

*

Milan change au rythme des saisons et du coloris de ses ciels. Milan change aussi au ras du bitume. Mais ces transformations ne vont pas de soi. Elles créent des tiraillements où entre en jeu l'avidité des uns et le conservatisme des autres.

Le Milanais tel que nous le présente Scerbanenco est un être volontiers placide qui axe son existence autour du travail, même si ce travail ne lui ouvre pas de perspectives mirobolantes : la jeune

enseignante de *I ragazzi del massacro* accepte d'affronter des élèves encore plus difficiles qu'elle ne pensait malgré un salaire très bas ; l'ex-chauffeur routier de la société Gondrand ne quitte son bureau sous aucun prétexte et tue les assassins de sa fille un samedi, d'où le titre : *I milanesi ammazzano al sabato*, et d'où le commentaire du vengeur contrit : "Se non fosse stato sabato non l'avrei fatto, tutto questo disastro [...] perché io a bottega, se non sono morto, ci vado sempre" (S : MAS, 176). Et Lamberti de surenchérir : "Un vecchio milanese lavora sempre, ogni giorno, durante tutta la settimana, anche se corta. Se commette qualche cosa che non va, la commette al sabato" (S : MAS, 176). Même tenté par le vice ou l'illégalité, le Milanais reste marqué par ses tâches professionnelles. Dans *Traditori di tutti*, Lamberti éconduit la gérante d'une parfumerie qui lui demande de pratiquer un avortement (nous sommes en 1966). L'oeil exercé du médecin-détective note : "Età ventinove, ne dimostrava qualcuno di più, come molte milanesi lavoratrici, lavora e lavora, e poi gli viene quella faccia lì" (S : TT, 91). Dans *I Milanesi ammazzano al sabato*, le respectable client d'un lupanar, interrogé par Lamberti, "era il longobardo che prima d'impegnarsi riflette bene" (S : MAS, 100). Pour Scerbanenco, le Milanais type, justement, est un Longobard, terme qui fleure bon la germanité originelle des Lombards et donc, a fortiori, le caractère honnête (envers et contre tout) et industriel que les Italiens ne manquent pas de prêter à leurs voisins septentrionaux. A défaut d'être Longobard, il sera Ambrosien, et accessoirement touché par l'aura de sainteté d'Ambroise, le patron de la ville. Ainsi Milan est-il parcouru par d' "efficienti ambrosiani" (S : VP, 142) et par de "buoni, bravi longobardi della Longobardia buona e brava" (S : TT, 13). Et en province, ces mêmes valeurs sont encore plus profondément enracinées, au point de se muer en ingénuité. Si le coiffeur milanais connaît la vie, il n'en va pas de même pour son aide, "un giovanotto comasco che non aveva visto niente" (S : VP, 49). Quant aux jeunes filles d'Inverigo, en Brianza, elles cèdent presque trop facilement au charme milanais de Lamberti (à qui Scerbanenco prête toutefois des origines romagnoles).

Le Lombard, pour tuer, doit être un psychopate - comme le sicaire bergamasque de *Traditori di tutti* ou la mère de l'un des élèves de *I ragazzi del massacro*, que l'auteur compare à Ilse Koch, "la iena di Buchenwald" (S : RM, 223), ou alors il faut qu'il soit poussé dans ses derniers retranchements, voire au-delà : tel est le cas d'Amanzio Berzaghi, dans *I milanesi ammazzano al sabato*, qui "benché vecchio, ferito,

dolorante tutto, si scatendò, non più uomo, ma semplice furia della natura" (S : MAS, 164).

Au Milanais calme et travailleur, violent par exception, correspond un Milan frénétique, dont Scerbanenco déjà déplore les mauvaises habitudes avec un ton toujours sarcastique. Alors qu'Amanzio Berzaghi séjourne dans son bureau en suivant la cadence du métronome de son idiosyncrasie ambrosienne, la ville apparaît comme une "grande metropoli dove non vi sono provinciali limiti di orario o conformistiche divisioni tra notte e giorno" (S : VP, 58). Amanzio Berzaghi a beau se rendre à pied à son lieu de travail, Milan est submergé par un flot ininterrompu de véhicules : "Mezzogiorno non è l'ora per attraversare Milano in auto, forse non esiste neppure un'ora, chi può si rifiuta di attraversarla" (S : TT, 70). Enfin, malgré la présence d'Amanzio Berzaghi, le narrateur de Scerbanenco se voit contraint de préciser : "La civiltà di massa ha questo pregio, che ciascuno può annegare liberamente senza che gli altri diano fastidio nel tentativo di salvarlo" (S : MAS, 170). Et en Milan la civilisation de masse trouve un de ses fleurons. La preuve ? C'est Scerbanenco qui l'avance : on s'y noie aussi bien dans le Naviglio que dans sa baignoire - en toute quiétude.

Il y a donc un apparent hiatus entre Milan et le Milanais. Mais ce clivage, justement, n'est qu'apparent : ce qui lie Milan à un certain nombre de Milanais, c'est l'argent. Le commissaire Ambrosio, plus fin lettré que son homologue Lamberti, recourt à Saul Bellow pour expliciter la teneur du rapport : "L'istinto di far denaro è un istinto aggressivo. E' qui il punto. La gente va in Borsa per uccidere. Dicono : "Farò un macello" " (O : MF, 137).

Il n'est donc pas nécessaire de pointer le doigt sur l'Autre comme le font bien des Milanais, voire - (à peine) plus discrètement - Scerbanenco. Au cours des années soixante, l'Autre vient du Sud, du sud de l'Italie. Dans *Venere privata*, la victime, Alberta Radelli, est une jeune Napolitaine qui accepte de se prostituer pour arrondir ses fins de mois. Ses meurtriers sont des mafieux appartenant à un réseau de traite des blanches. Lamberti intervient à la demande d'un commenda' (chevalier d'industrie milanais) dont le fils s'impute à tort la responsabilité de ce crime, maquillé en suicide⁷. Dans *I ragazzi del massacro*, si l'instigatrice

7 Scerbanenco a beau éviter d'établir un parallèle entre le meurtre déguisé en suicide d'Alberta Radelli à Cascina Luasca et l'accident d'avion, sans doute provoqué, qui, en 1962, et toujours à

du viol collectif est lombarde, les auteurs sont pour la plupart des enfants d'immigrés du Sud. Enfin, dans *I milanesi ammazzano al sabato*, l'enlèvement de la fille d'Amanzio Berzaghi a été organisé par un proxénète méridional. Lorsque Lamberti se rend à la Stazione Centrale, il aperçoit "un meridionale [...] il labbro ornato da due baffi che, nella di lui mente, dovevano essere irresistibili per le donne, ma lungo il marciapiede dove stazionava il settebello passeggiavano due carabinieri e il piccolo conquistatore non doveva gradirne neppure la vista" (S : TT, 16-17). Pour ceux qui hésiteraient encore avant d'identifier l'Autre, Scerbanenco ajoute le portrait suivant : "Il viso era olivastro, l'occhio nerissimo, di un nero, appunto, che dava la stessa impressione delle scarpe nere quando sono lucide" (S : MAS, 53).

Traditori di tutti propose une variante : les victimes sont un Italo-Breton (!), agent double durant la Seconde Guerre mondiale, et passablement sadique, ainsi que sa maîtresse, lombarde, elle, et l'assassin une Américaine venue venger la mort de son père - et assez honnête pour se rendre à la police bien qu'elle soit hors de portée sur l'autre rive de l'Atlantique.

Chez Olivieri, on évolue entre Milanais, renforcés par quelque Italo-Américain, Italo-Somalienne ou Italo-Slovène. Le Sud, en général, est élué. Et lorsqu'Ambrosio rencontre une laitière qu'il croit originaire du Mezzogiorno, il finit par donner dans l'auto-ironie : "Più meridionale di così si muore, pensò Ambrosio, e le chiede dov'era nata : "A Canzo". "Da genitori meridionali", insistò il vice commissario. - No, loro erano di Magreglio, che è a due passi", specificò la vecchia (Sono vittima delle apparenze, d'ora in avanti prudenza con le deduzioni, si impone Ambrosio onest'uomo)" (O : CK, 77). Canzo, précisons-le, se trouve à deux pas de la frontière suisse.

Castellaneta, dans *Vita di Raffaele Gallo*, cède la vedette à un camorriste napolitain. Et que croyez-vous qu'il arriva ? Le camorriste, qui réside depuis trop longtemps à Milan, s'adapte aux us et coutumes de la ville, se met à rêver d'un travail (assez) honnête et de mariage. En porte-à-faux avec le code en vigueur dans sa caste, il est éliminé devant l'aéroport de Linate.

*

Cascina Luasca, a coûté la vie à Enrico Mattei, président démocrate-chrétien de l'Eni, il y a fort à parier que le romancier avait à l'esprit un éventuel rapprochement.

Les nouveautés ethno-sociologiques apportées par les années soixante entraînent d'intéressants bouleversements d'ordre urbanistique. Milan déborde et l'espace devient hétérogène. Avant le boom économique le Milanais était rat des villes ou rat des champs, et comme on sait : à bon chat bon rat. Les affaires du roman policier, forcément, ne prospéraient guère. Mais au cours des années soixante la ville et les champs ne se distinguent plus vraiment. Des marges s'esquissent. Des raccords s'opèrent progressivement. Ainsi via Egidio Folli, pour Scerbanenco se trouve-t-elle encore "all'estremo limite della città" (S :V P, 178). L'immeuble où les proxénètes mafieux exercent leur activité "era l'unica costruzione fra tutti quei campi, una torre grigio celeste a dodici piani, gigantesca e avveniristica, così isolata, e che pure rammentava i monumentali tempi aztechi che sorgono ogni tanto in selvaggi deserti" (S : VP, 183). La marge de la ville, avant même qu'elle prenne consistance, semble déjà contaminée. Entre Milan et Lodi, au sud, qu'il y ait du brouillard ou non le spectacle sera toujours aussi désolant : "Erano sulla provinciale da Milano a Lodi. Anche senza nebbia, il grigiore, sempre più rabbuiantosi, era tale che sembrava la nebbia vi fosse" (S : MAS, 127). Ailleurs la marge est réellement vide. Et Lamberti redoute ce vide : il risque d'abriter le crime, ou plutôt le criminel, qui se cachera probablement "in un posto che non doveva essere molto lontano da Milano, ma che non doveva essere neppure in un paese vicino a Milano, perché i piccoli paesi sono pericolosi per nascondersi" (S : RM, 199). La marge, en effet, n'est pas vide au point de n'être pas parsemée de baraques de l'ENEL (l'EDF du cru). Et c'est dans l'une de celles-ci que se terre l'Erinye isolée de *I ragazzi del massacro* : "A pochi chilometri da Milano, in una zona pullulante di paesi, paesini e frazioni, là non c'era nessuno, non c'era niente, né cose, né strade" (S : RM, 200).

Le vide se comble peu à peu. Si Olivieri préfère rester à Milan, d'autres en sortent un peu ou visitent ses bordures. Et maintenant elles sont plus pleines. Castellaneta, par le truchement de Raffaele Gallo, voit encore à et en Trezzano sul Naviglio (proche banlieue) "quegli immobili quadrati coi negozi sotto i portici [...] non più campagna e non ancora città, troppo fredde, troppo artificiale, i campi di zolle grasse e la cascine sempre più respinte, allontanate dalle nuove costruzioni in vetro e cemento" (181). La jeune génération, elle, considère comme acquise l'existence de ses périphéries plus ou moins proches. Colaprico imagine la criminalité de banlieue sévissant à Bagio, via degli Angioli (tout un programme!) et Pinketts celle de Quinto Romano : "Case popolari. D'estate quasi allegre, d'autunno un'isola cimiteriale. D'estate i palazzoni

potevano spacciarsi per palazzine. D'autunno, gli spacciatori spacciavano nei palazzoni" (96).

L'extension de Milan accroît l'aire du crime, mais en général les auteurs évitent la banlieue : l'espace récemment créé n'a pas de valence mythique. L'une des constantes du roman policier réside dans le recours à l'oxymoron associant le *gravis* du lieu et le *mediocrus* du délit. Si le *mediocrus* s'étend au lieu, le contraste s'atténue. On imagine mal Hercule Poirot enquêtant hors du milieu bourgeois. La banlieue, a priori, est réservée au *hard boiled*. Seul Scerbanenco s'y aventure de temps à autre. Le cas d'Oreste Pivetta, dont il sera question plus loin, est spécifique.

*

Si le Milan du crime, assez statique, est ceint intra-muros, le déploiement parfois régressif de la ville n'échappe pas aux romanciers. L'opposition entre stase et évolution affecte tout particulièrement Olivieri et son héros, le commissaire Ambrosio. Milan prend à ses yeux, et donc à ceux du lecteur, une dimension mnémonique plus qu'onirique : Ambrosio est en quelque sorte une archive vivante de sa ville. Dès sa première enquête, dans *Il caso Kodra*, il se laisse emporter par le flux du souvenir. Et cette dynamique de la réminiscence topographique ne cessera de le guider plus tard. Dans *Maledetto ferragosto*, arpentant les rues désertées par les aoûtiers, qui lui rappellent "un quadro metafisico di De Chirico", il comprend pourquoi il n'abandonne jamais les lieux : "Se avesse potuto girare per ore, ogni strada o piazza gli avrebbe suggerito un momento della sua vita. Una specie di topografia di sentimenti, ecco perché non viaggiava mai" (O : MF, 33). La mémoire d'Ambrosio est parcourue par un thème récurrent : le contraste entre le Milan des petits jardins ouvriers et le Milan actuel. En se promenant dans le quartier aujourd'hui fort pollué de piazzale Loreto - via Porpora, "ricordava quella zona piena di case basse con giardini interni e orti, pensioni, piccoli alberghi, portoncini di gusto liberty, botteghe" (O : CK, 9). Dans *Largo Richini*, la piazza Fratelli Bandiera lui inspire les mêmes sentiments : "Un tempo - e Ambrosio lo ricordava - quelle erano le casette dei ferrovieri, mentre adesso, rimese a nuovo, piacevano a borghesi benestanti, a signore del prêt-à-porter, a giovani architetti progressisti ; così va il mondo" (O : LR, 164). Heureusement, il reste quelques havres de paix intacts. Ambrosio cite en guise d'exemple la piazza Sant'Erasmus, "uno dei posti più

seducenti della città e, a dire il vero, gli sarebbe piaciuto abitare lì, nella stessa casa di Giorgio Strehler, uomo di gusto indubbio" (O : LR, 184). Précisons que le commissaire habite via Solferino, ce qui aura suscité l'envie de plus d'un de ses concitoyens.

Le personnage d'Ambrosio expérimente d'ailleurs sur lui-même la tension entre stase et évolution. La temporalité des romans d'Olivieri est en effet double. Il y a d'une part le commissaire qui, bien qu'il prenne du grade en vingt ans de carrière policière et littéraire, conserve inéluctablement le même âge : la cinquantaine (O : HM, 112), et le même type de rapports avec sa compagne Emanuela Quadri - la peintre décidément -, que toutefois Olivieri envoie de plus en plus souvent seule en vacances, peut-être pour dissimuler des rides qui n'arrivent pas, bien que le commissaire l'ait connue "tanti anni prima" (O : HM, 162). Il y a d'autre part des éléments qui font comprendre au lecteur que le temps passe malgré tout : des renvois internes (référence à *Madame Strauss* dans *La Fine di Casanova*) ou encore l'évolution du décor. Le hangar où l'indélicat Cesnik entreposait des marchandises, dans *Il caso Kodra*, "forse adesso non c'era più", nous dit-on dans *Hotel Mozart*, publié quatorze ans plus tard.

*

A ce jeu, qui calque d'assez près les règles de la valse-hésitation, Milan aurait fini par échapper à l'attention des auteurs de policiers. Quelque événement qui alimentât son actualité s'imposait. Il ne tarda pas à se produire. Au printemps 1992, après que Mario Chiesa, directeur d'un hospice public, eut ouvert le ban en dénonçant une première série de politiciens véreux, Milan plongea dans les affres de Tangentopoli. Et il n'en est toujours pas sorti.

Avant 1992, la politique et les politiciens avaient leur place dans le policier milanais, mais une place somme toute modeste. Scerbanenco ne se réfère jamais clairement aux hautes sphères du pouvoir dans ses romans. Olivieri l'effleure à peine. Son commissaire persiflera bien le maire en demandant à sa future compagne : "Vede quel signore tondo, vestito di blu, che sembra appena uscito da un romanzo di Dickens ? Indovini chi è". Emanuela Quadri se prête au jeu en proposant tour à tour un arbitre, un terroriste arabe, un réalisateur, un acteur dramatique, comique, de variété. Et son interlocuteur de répondre : "Quasi fuoco : è

il sindaco di Milano” (O : CK, 61-62). Mais Ambrosio fera preuve de davantage d'égards dans ses enquêtes ultérieures. En 1985, chez Castellaneta, Raffaele Gallo, contrairement aux camorristes napolitains traditionnels prévoit l'immanquable collusion entre la pègre et les instances dirigeantes milanaises : “Sfuggiva a costoro la novità più importante di questi anni : cioè che la criminalità non poteva più prosperare senza l'aiuto della politica, anche tornando ai metodi più violenti” (85).

Mais le roman qui constate véritablement la cohabitation entre politiciens et criminels de droit commun est *Sequestro alla milanese* de Piero Colaprico. Publié en juin 1992, c'est-à-dire trois mois après les premiers balbutiements de l'opération *Mani pulite*, il retrace l'enlèvement du fils d'un assesseur en vogue par un mafieux de quartier que la rançon attire et un autre assesseur prêt à hériter du succès politique de son rival. Ambitieux mais assez mal ficelé, le roman de Colaprico transmet une vision extrêmement noire de la ville : “Milano avrebbe fatto un altro passo verso... Verso dove ? Peggio di così, può andare ?” (102). A propos du monde politique, Colaprico lance un avertissement qui a quelque chose de prophétique, en ce printemps 1992 (d'autant plus que le livre a dû être écrit avant le début officiel du scandale Tangentopoli) : “Malesci e Capasso [les deux assesseurs] possono giocare solo nella serie B del genere umano e invece si credono i campioni del mondo. Li ho visti bene, li ho ascoltati : vivono in un castello incantato, dove tutti si aiutano, dove non passano treni di seconda classe e tram con il loro carico di risentimento popolare, e loro, dai piani più alti, credono di avere una bacchetta magica in grado di risolvere tanti problemi. Non si accorgono che il mondo sta girando più velocemente di loro” (145).

La vindicte populaire atteindra des sommets... satiriques dans *Chi ha ammazzato Formentini ?*, l'une des nouvelles réunies dans *Crimine. Milano giallo-nera*. Orazio Brigante imagine l'assassinat de Marco Formentini, maire *leghista* de la ville depuis 1993. L'auteur d'un crime est par définition unique, mais les candidats peuvent être nombreux : il y aura un des “autonomes” du Centre Social Leoncavallo (cible privilégiée du conseil municipal), Umberto Bossi, le leader de la *Lega*, Nando Dalla Chiesa, l'adversaire politique de Formentini, la femme de chambre, l'épouse du maire, mais le premier coup aura été porté par l'inspecteur qui mène l'enquête. Comme en outre le cadavre de la victime révèle les traces d'une tentative de suicide, Brigante sera allé jusqu'au bout dans son adaptation bouffonne du *Crime de l'Orient-express*. Il conclura : “La

città ora gli sembrava molto meno vittima. Era stata lei ad assassinare il suo Sindaco. Tutta quanta” (vol.2, 28).

Dans le même coffret de nouvelles, Pinketts retrace l'ascension et la chute du sénateur à vie Achille, qui est redevable de sa carrière à sa secrétaire, la naine Nina. Là encore le couperet tombe rapidement : “La delinquenza è una forma infantile di criminalità. Gli adulti preferiscono la politica” (vol.8, 9).

*

Le roman policier, malgré tout, ne saurait se nourrir exclusivement de politique - les exemples cités ci-dessus sont d'ailleurs tiré d'une oeuvre passablement bâclée et de deux nouvelles. Ce n'est donc pas tant l'aspect politique de Tangentopoli qui a retenu l'attention des jeunes auteurs milanais et assimilés que le climat qui l'entoure. Ainsi que le dit Pinketts, porte-parole de sa génération, dans l'introduction au coffret de nouvelles dont il vient d'être question : “Milano stava affrontando in pieno gli effetti di Tangentopoli. La nebbia si era diradata rendendo visibili le magagne di anni di corruzione. Spogliata degli abiti firmati dagli stilisti ; spogliata dalle amministrazioni levantine. Milano, in quanto “nuda”, non poteva più essere capitale “morale”. Gli scrittori in fondo sono tutti un po' cochon e la città, nuda, si proponeva agli occhi voyeuristici dell'opinione pubblica” (vol.1, 3).

En somme, paraphrasant le titre d'un roman de Marco Parma adapté avec succès au cinéma, on s'exclamera : “sotto il vestito niente”. Milan se pare de teintes lugubres, vaguement baudelairiennes. La Mort est invitée au bal, mais elle ne se cache plus sous de beaux atours. Des grincements se font entendre, et la gangrène gagne la perception de la ville. On s'aperçoit que le pas se fait plus lent et que le souffle manque. La valse a été remplacée par la house music et, dans *Il senso della frase*, c'est une discothèque de la via Carducci qui abrite les amères méditations du héros de Pinketts sur les années quatre-vingts : “Non era una commemorazione, ma la respirazione bocca a bocca a dieci anni che avevano finito l'ossigeno prima che potessimo rendercene conto” (207).

Le ciel n'est plus bleu ou gris, ou rose ; il est d'un gris étale : ce qui change c'est son degré de pollution. Dans *Tre per due* de Pivetta, le narrateur, focalisé sur Angelo, confie : “Il grigio gli sembrò più grigio. Lo

avevano detto le previsioni dell'inquinamento" (140). Du coup : "Meglio stare fermi, meglio non respirare. Ridurre al minimo i consumi atmosferici. L'aria è gratis, ma fa male" (35). L'apnée, en effet, suppose l'immobilité. Or l'immobilité, on le sait, est l'indice d'un pourrissement. Moralement, les villes se faisaient par le centre ; mais c'est dans leurs périphéries que l'on entrevoit, puis voit, les dégâts. Pivetta aborde Milan par la bande, et l'on sent qu'il ne progressera pas jusqu'au coeur de la ville. Car incontinent le constat est effrayant : "E' un deserto. Non ci passa nessuno per la paura dei drogati, ma non ci passano neppure i drogati per la paura dei topi, che sono grandi e voraci" (114). Ce n'est plus un commissaire ou un détective qui enquête mais deux habitants de la zone : une caissière et un retraité oisif. D'ailleurs, ils n'enquêtent pas vraiment, mais furètent et avec une conviction vacillante. *Tre per due*, à l'image de la ville, sanctionne la décomposition du texte. Les slogans apposés sur les murs s'étiolent : "Lesse "viva". "Viva" e basta. Così dedusse che anche l'autore non se la passava bene. Non sapeva come concludere, forse non ne aveva avuto il coraggio" (129). Et l'enquête en fait autant. Si la réclame "tre per due" est en général un appât qui sert à rameuter les consommateurs hésitants, chez Pivetta elle résume l'irrésolution de l'auteur devant la mort en banlieue. Le lecteur ne saura jamais si la victime s'est suicidée (version de la police) ou, si elle a été tuée, qu'elle aura été le coupable (versions divergentes de la caissière Cecilia et du retraité Angelo).

Et le pire, à en croire Piero Colaprico, c'est que la réalité pourrait réserver des surprises encore plus sordides : "Purtroppo la realtà sta comunque superando ogni modesta fantasia" (4).

Alors Pinketts vint et ramassa le gant. Dans *Il vizio dell'agnello*, puis dans *Il senso della frase*, l'imagination ose prétendre retourner au pouvoir dans le roman policier milanais. On quitte Bagio et la banlieue anonyme et innommée pour revenir au pied du Dôme et de sa Madonnina. On y croise des demoiselles qui dépouillent de chères disparues de leurs mensonges, d'autres qui usurpent des identités en éliminant leurs détentrices originelles, de sympathiques "pornostars" ou encore des tératophiles culminant à plus de deux mètres. De normale il n'y a sans doute que la jeune fille originaire du Haut-Adige accompagnant dans ses déambulations *pedibus calcantis* Lazzaro Santandrea, le détective amateur héros de *Il senso della frase*. Les personnages sont hauts en couleur et parfois, comme nous sommes à la veille de Noël, traversent les rues tout de rouge vêtus. Le décor, bien entendu, est à l'avenant. Quoi que cachent

les masques, on est ébloui par le carnaval que Pinketts organise en plein mois de décembre. Milan est entraîné dans un tourbillon qui exige de sa part un surcroît d'efforts. L'uniformité la guette à tous les angles. Ce n'est plus seulement la périphérie, mais le cœur de la ville qui est menacé. Ainsi la via Gustavo Modena, pourtant assez centrale, se voit-elle affliger de "quella case che ti sembra di avere già visto, con quei citofoni che ti sembra di avere già suonato" (50). Les agresseurs, pour se mettre à l'unisson du "détective", empruntent planches à roulettes et genouillères et montent de sinistres ballets largo Corsia dei Servi.

Mais Pinketts n'est pas seulement un feu follet qui danse avec élégance sur les charognes de l'ancienne capitale morale de la Botte, usée par le haut comme par le bas. Il est l'un des rares à ne pas oublier le attentats qui ont secoué Milan, et, au passage de la piazza Fontana, Lazzaro Santandrea confesse : "Non mi ravicinavo mai troppo alla Banca dell'Agricoltura nel timore che esplodesse di nuovo" (151). Pinketts fait également allusion aux "giovanni mamme" (62) - pas si jeunes que cela - et à la dénatalité qui frappe de plein fouet la ville. Enfin il scrute avec sympathie le nouveau visage de l'Autre, qui aurait presque fait oublier l'Autre précédent, n'étaient les Mastiffs du Nord et les meurtriers pogroms anti-méridionaux qu'ils improvisent dans les pages de *Il senso della frase*. L'Autre, aujourd'hui, est le *vu' cumpra*, autrement dit le vendeur ambulante sénégalais qui présente ses bibelots au badaud ambrosien. Le contact est parfois rude et Pinketts le souligne : "Ogni loro pranzo con un panino e troppe bottiglie di birra pareva un'edizione aggiornata dell'Ultima Cena" (62). Signe des temps, le roman policier milanais est devenu tolérant⁸, mais le Milanais, lui, est resté tel qu'en lui-même.

*

L'extraordinaire complexité qui caractérise la perception de Milan se manifeste aussi dans la dissémination des lieux du crime. De Scerbanenco à Pinketts, aucun site n'est visité plus d'une fois ou deux par des malfaiteurs professionnels ou occasionnels. Seul peut-être le Naviglio

8 Deux nouvelles du coffret *Crimine. Milano giallo-nera* dénoncent des épisodes racistes. Dans *Ricambi* (vol.7) de Sandro Ossola, un haut fonctionnaire du Burkina Faso est enlevé par des trafiquants d'organes qui lui prélèvent un rein. Dans *Svegli alle tre di notte* (vol.7) de Davide Pinardi, c'est un innocent ouvrier nigérian qui est acculé à la noyade par d'impitoyables poursuivants : la police et la foule des passants.

déroge à la règle. Encore faut-il préciser que ce canal traverse une partie non négligeable de la ville. Sondé sur les endroits les plus noirs de Milan, Castellaneta répond : "Non ci sono dei veri e propri luoghi malavitosi [...] Oggi il crimine può avvenire dovunque : in un parco, all'uscita dello stadio ma, soprattutto, all'interno : in un bagno, in ascensore. Il Naviglio è un classico dell'omicidio romantico di stile ottocentesco"⁹.

Milan se dilue dans un espace trop saturé, qui devient le cadre idéal de toutes les variantes du roman policier.

Au contact de la mort, il semble gagné par un sentiment de précarité qui embrasse les lieux. Le lecteur lui-même est parfois pris à partie. Arrivé au sommet de la Torre del Parco, "commovente torre Eiffel milanese" (S : VP, 153), Duca Lamberti, guère rassuré, avance : "Forse la torre era solida" (S : VP, 157). Le doute était permis : quelque temps plus tard, frappé par la foudre, la tour s'incendia - mais ni Scerbanenco ni son héros ne l'aura su. Lamberti a néanmoins observé à plus d'une reprise combien la ville était mouvante et les points de repères instables. Son adjoint s'écriera d'ailleurs, en cherchant une via Colchitor qui n'existe pas : "Qui è tutto fasullo" (S : MAS, 106). Et ce n'est pas la fréquentation des bars de Milan qui dessillera les yeux des clients trop pressés. Comme le dit le narrateur de *Vita di Raffaele Gallo* : "Al mattino cappuccio e brioche per gli impiegati e poi la sera il liquorino per i balordi, l'intera città era così, divisa in due anime tra attività regolari e saltuarie violazioni, ma doppia faccia dovunque" (129).

Au contact de la mort, le visage postmoderne de la ville se dévoile avec davantage de précision. Lamberti, en remontant la chaussée qui jouxte le Naviglio, dépasse un "schizofrenico ponte tra il veneziano e il Giulio Verne" (S : TT, 12). Et la gare est comparée à un "tempio babilonese" (S : TT, 16). Mais c'est à Pinketts que revient la palme de la plus belle métaphore postmoderne sur Milan. En 1153, un Nuye se posa sur le toit du palais de l'empereur du Japon. On lui attribua un pouvoir maléfique. Alors Yorisama, poète et archer, s'approcha et le transperça d'une flèche. Lorsqu'il vit le cadavre, il s'aperçut que le "Nuye aveva la testa di scimmia, le zampe di tigre, il corpo di tasso, la coda di serpente e una seconda testa abbozzata all'estremità" (186). Sur le chemin du retour, en pleine nuit, Lazzaro Santandrea, à qui Olegario, héros négatif de *Il senso della frase*, avait peu auparavant narré cette histoire, opère la jonction

⁹ Carlo CASTELLANETA, propos recueillis par Pierluigi Panza, in *Il Corriere della Sera*, supplément *Vivimilano*, 8-14 novembre 1995, p.5.

entre mythe et réalité. Milan se métamorphose en Nuye, symbole gémellaire - ou, une fois encore, baudelairien (sans rien vouloir retirer à Stendhal) - de Teratos et de Poïésis : "L'avevo seminato quel porco! E poi perché porco? Quella scimmia, quel tasso, quella tigre, quel serpente bicefalo. Seminato? Macché. Un Nuye non è un pollo" (189).

Par le biais de Pinketts et de ses acolytes, qu'ils soient réels ou fictifs, on se rend compte que c'est peut-être le roman policier qui permet de mieux percevoir une ville qui occupe depuis toujours une position médiane entre le Beau et le Monstrueux, au-delà des raccourcis, au-delà de simplifications qui s'avèreraient vite abusives.

Bertrand WESTPHAL

BIBLIOGRAPHIE

- AQUILINO et al., *Crimine. Milano giallo-nera*, 10 vol., Viterbo, Stampa Alternativa, coll. "Millelire", 1995, 528 pp.
- CASTELLANETA Carlo, *Vita di Raffaele Gallo*, Milano, Rizzoli, 1985, 249 pp.
- COLAPRICO Piero, *Sequestro alla milanese*, Milano, Baldini & Castoldi, 1992, 147 pp.
- OLIVIERI Renato, *Il caso Kodra* (O : CK), Milano, Rusconi, 1978, 215 pp.
- OLIVIERI Renato, *Maledetto Ferragosto* (O : MF), Milano, Rizzoli, 1980, 179 pp.
- OLIVIERI Renato, *Largo Richini* (O : LR), Milano, Rizzoli, 1987, 200 pp.
- OLIVIERI Renato, *Hotel Mozart*, (O : HM), Milano, A.Mondadori, 1990, 235 pp.
- OLIVIERI Renato, *La fine di Casanova* (O : FC), Milano, A : Mondadori, 1994, 273 pp.
- PINKETTS, Andrea G., *Il senso della frase*, Milano, Feltrinelli, 1995, 245 pp.

- PIVETTA Oreste, *Tre per due*, Roma, Donzelli, 1994, 141 pp.
- SCERBANENCO Giorgio, *Venere privata* (S : VP), Milano, Garzanti, 1990 (1966), 252 pp.
- SCERBANENCO Giorgio, *Traditori di tutti* (S : TT), Milano, Garzanti, 1990 (1966), 231 pp.
- SCERBANENCO Giorgio, *I ragazzi del massacro* (S : RM), Milano, Garzanti, 1968, 231 pp.
- SCERBANENCO Giorgio, *I milanesi ammazzano al sabato* (S : MAS), Milano, Garzanti, 1969.