

OTTIERO OTTIERI OU L'HOLOCAUSTE D'UN ÉCRIVAIN
(LA QUESTION DE « L'IMAGE DE SOI », ABORDÉE À
TRAVERS L'ANALYSE CRITIQUE DE *IL CAMPO DI
CONCENTRAZIONE*)

A l'issue d'un entretien avec Ottiero Ottieri, Ferdinando Camon trace de l'écrivain un portrait élogieux à certains égards¹. Ses impressions, qui servent de présentation de l'auteur et précèdent le dialogue proprement dit, se fondent à la fois sur le caractère particulièrement subjectif des réponses fournies - Ottieri fait constamment référence à sa nature et à son expérience, à ses « mérites » et à ses « fautes » - et sur l'attitude de l'homme qui se tient face à lui : l'image que propose Camon au lecteur reflète donc celle que lui fournit Ottieri.

De son côté, Ottieri s'appuie sur ses oeuvres pour étayer l'image qu'il présente de lui-même. Elles font partie intégrante de ce que l'on pourrait appeler une « démonstration ». S'il s'avère que les deux images de l'écrivain - celle proposée par Camon aux lecteurs et celle offerte par Ottieri à Camon (et aux lecteurs aussi) - sont conformes l'une à l'autre, il est cependant un point sur lequel le critique et l'auteur divergent : il concerne l'oeuvre elle-même.

¹ Nous nous référons à F. Camon, *Il mestiere di scrittore*, Milano, Garzanti, 1973.

Quatre ans plus tard, en 1972, Ottieri se dit sans intermédiaire aux lecteurs. *Il campo di concentrazione* est le troisième « journal »² qu'il publie mais, cette fois-ci, le narrateur s'identifie ouvertement avec l'auteur. Jusque là, Ottieri a posé dans ses oeuvres une image de lui-même qu'il a plus ou moins camouflée, volontairement ou sous la pression des éditeurs. Désormais l'écrivain l'expose sans voiles tout en invitant le lecteur, au moyen d'éléments intertextuels ou paratextuels, à la retrouver dans ses oeuvres prétendument fictives.

A travers l'analyse critique du *Campo di concentrazione*³, nous nous proposons de définir les différentes facettes de cette image afin d'en souligner la part de conformité avec celles qui ont précédé, et ce, dans le souci de dégager non seulement les traits caractéristiques d'une pratique littéraire mais aussi la stratégie adoptée par un écrivain pour attacher le lecteur au fil de son discours - ou de ses récits - et à sa personnalité.

Un entretien significatif : l'image reflétée, fabriquée, projetée ou détournée d'un homme-écrivain.

Dans son préambule sur Ottieri, F. Camon dépeint un individu doux et naturel, franc et désarmé, fragile et déchiré. La posture choisie, le ton de sa voix, les confessions qu'il lui fait témoignent du fait que Ottieri soit dénué de toute prétention, de la volonté de donner une image héroïque de soi : il ne joue pas de rôle, ne cherche pas à s'ériger en mythe ou à abattre un mythe pour en construire un autre. Ce que Camon perçoit et apprécie, c'est l'adéquation de l'écrivain et de l'homme, autrement dit la nature profondément humaine de l'écrivain. Il ressort de sa présentation que Ottieri est l'écrivain « le moins mythique » qui soit.

Camon rend hommage au « pionnier de la letteratura industriale », à celui qui, le premier, a su cerner les problèmes d'une société et les dénoncer avec la plus grande intensité. Mais il fait aussi état d'une méprise, imputable à la critique littéraire, qui consiste à avoir fabriqué à partir de cette première image celle d'un homme tendanciellement subversif, susceptible d'être gagné aux idées politiques sinon révolutionnaires du moins extrémistes, alors qu'en réalité Ottieri se révèle et s'avoue profondément différent dans la mesure où il se dit marqué par

2 Comme nous le verrons plus loin, aucun des trois n'est à proprement parler un « journal », même si la matrice est bien constituée par des notes prises par Ottieri au jour le jour.

3 Les citations sont tirées de O. Ottieri, *Il campo di concentrazione*, Marsilio Editori, Venezia, 1984, 313p.

la formation culturelle qu'il a reçue (classique) et son origine sociale (nobiliaire, bourgeoise et rurale).

L'image de l'écrivain « engagé » fournie par les premières oeuvres (*Tempi stretti*, *Donnarumma all'assalto*) serait démentie par les oeuvres suivantes, progressivement par *Impagliatore di sedie* et *L'irrealtà quotidiana* et définitivement par *I divini mondani*. Bien que, manifestement, Camon montre plus d'intérêt et accorde plus de valeur aux romans de la première phase plutôt qu'aux essais de la seconde, il salue celui qui a le courage de lever le masque et de montrer sa véritable nature : son « être », combattu par le « devoir être », dont il n'a jamais pu se défaire et que, douloureusement, il accepte désormais.

Ottieri, quant à lui, émet un jugement dévalorisant sur lui-même en admettant la part culturellement et politiquement conservatrice qui demeure en lui : il donne de lui l'image d'un écrivain qui s'est trompé de métier car il ne se reconnaît ni « poète », ni « poète-romancier » mais tout au plus un professeur universitaire raté, celle d'un homme qui a préféré le « compromis » de la « voie industrielle » plutôt que l'activité syndicale, ou encore celle d'un humaniste incapable de comprendre la nouvelle ère technologique et cybernétique.

Toutefois, l'évocation de ses mérites vient atténuer la liste de ses fautes car il se défend aussi d'avoir choisi la solution la plus simple en préférant le contact professionnel avec les ouvriers et souligne lui-même le courage dont il fait preuve en voulant être sincère. Il n'hésite pas non plus à porter des jugements tranchants sur ses contemporains, par exemple sur Ionesco ou Marcuse, et leur vision de la civilisation moderne dont il dénonce la « superficialité ». Fort de son expérience personnelle, Ottieri se pose comme le détenteur d'une vérité sur la réalité ; le ton de la confession cède alors la place à celui de l'assertion, la référence autobiographique à l'expression d'énoncés généraux, la modestie à l'autorité doctorale.

Contrairement à F. Camon, qu'il n'est pas parvenu à convaincre, Ottieri tend⁴ à démontrer la cohérence intime qu'il reconnaît à son oeuvre et qu'il indique dans la permanence d'une « thématique psychologique », dans l'intérêt personnel qu'il a toujours éprouvé pour les manifestations pathologiques et qui expliquerait la présence récurrente

4 Malgré-lui, semble-t-il, puisqu'il débute l'entretien en réservant un sort particulier à *Tempi stretti* et *Donnarumma all'assalto* (il ne fait pas référence à la pièce de théâtre *I venditori di Milano*), qu'il range lui aussi dans la « letteratura industriale », oeuvres d'inspiration plus sociologique et politique que psychologique. Il explique cette hétérogénéité par le fait qu'il écrit « avec la vie », c'est-à-dire au gré de ses expériences. Cependant, il ne cesse d'établir par la suite des « ponts » et des « rapports de dérivation » entre ses oeuvres, comme l'indique lui-même F. Camon.

de personnages névrosés (*Memorie dell'incoscienza, Tempi stretti*) ou « sub-normaux » (*Donnarumma all'assalto*), en proie au vide de l'existence (*I divini mondani*) ou au sentiment d'irréalité (*L'irrealità quotidiana*) comme son intérêt actuel pour la folie et le délire. Elle aurait son fondement dans son être le plus profond, c'est-à-dire dans ses « peurs » et son « aliénation » mentale et caractérielle, sa propension à se projeter dans autrui et à chercher dans les autres ses propres traits ; ainsi, par exemple, le personnage de l'ouvrier tel qu'il apparaît dans *Tempi stretti* ne serait, à l'en croire, que la projection de sa névrose dans la mesure où l'écrivain ne se serait intéressé à lui que parce qu'il se reconnaissait en lui.

Sur cette image projetée que contiendrait son oeuvre, Ottieri confirme ici ce qu'il a déjà laissé entendre environ dix ans plus tôt et qu'il répétera ailleurs. La « projection », en effet, était déjà révélée dans ce *Diario* rédigé entre 48 et 58, sous la forme d'un danger dont il tentait de se garder⁵. Elle s'est effectuée sur Lucio Davoli, personnage de *L'irrealità quotidiana*, comme l'affirme Ottieri dans *Il campo di concentrazione*⁶ mais aussi sur les ouvriers de *Donnarumma all'assalto*⁷. En somme, « la plupart de mes personnages, sinon tous, c'est moi ! » semble vouloir dire Ottieri. N'est-il pas significatif que son parcours littéraire ait été ponctué de mémoires fictifs (*Memorie dell'incoscienza*), de journaux plus ou moins romancés (*Donnarumma all'assalto, La linea gotica*) avant d'aboutir en 1972 à ce journal qui dit son nom qu'est *Il campo di concentrazione* ? A l'époque de la parution de ce livre, il n'est plus de doute sur le genre dans lequel doit être rangé *La linea gotica*. Susceptible d'être entretenus par la publication précédente de *Donnarumma all'assalto*, qui présentait lui-aussi la forme d'un journal mais concourait au Prix Viareggio sous la mention de « roman », par les zones d'ombre maintenues, à l'intérieur du livre, sur l'identité du « scripteur », ainsi que par les variations de son titre⁸, qui

5 O. Ottieri, *La linea gotica*, Bompiani, Milan, 1963, p.170 et 184.

6 Lucio Davoli est le seul mondain qu'il connaisse suffisamment bien pour s'identifier à lui et le faire vivre en tant que protagoniste. Cfr. O. Ottieri, *Il campo di concentrazione*, op. cit., p. 255.

7 Cfr l'entretien avec O. Ottieri, daté du 16 juillet 1973, in E. Golino, *Letteratura e classi sociali*, Laterza, Roma-Bari, 1976, notamment p.143.

8 Le titre originare était *Diario 1948-1958*, certainement choisi par Ottieri et cité dans une enquête menée en 1960 (présentée in A.A.V.V., *La generazione degli anni difficili*, Laterza, Bari, 1962, p.295) qui en annonçait la prochaine publication. Puis ce fut *Taccuino industriale*, à l'occasion d'une publication partielle ; ce titre fut sans doute choisi par Vittorini dans la mesure où il devait alimenter le débat qu'il voulait ouvrir sur le thème de « Littérature et industrie » (« Il Menabo'4 », Einaudi, Turin, 1961). Peu avant sa publication par Bompiani, Ottieri fera publiquement état de pressions exercées par l'éditeur pour que le journal prît davantage l'allure d'un récit et de son refus personnel de se prêter à une telle opération. (in A. Barbato, « Le ambizioni minori » in « L'Espresso », n°24, 17 giugno 1962, p.11). A la lecture de *La linea gotica* et de sa confrontation notamment avec *Taccuino industriale*, il ressort que Ottieri ne s'est pas plié aux exigences de son éditeur. Du moins, le titre définitif, accompagné du sous-titre « Taccuino

tendait tantôt à indiquer sa nature autobiographique, tantôt à la gommer, les doutes sont en 1973 définitivement levés : *La linea gotica* n'est pas un journal fictif⁹. Dans cette optique, *Il campo di concentrazione* témoignerait donc d'un abandon de Ottieri à sa véritable vocation : celle de l'autobiographie.

Si F. Camon a pressenti avec justesse l'inclination de Ottieri à ne plus se pencher que sur lui-même, le troisième « journal » de Ottieri ne présente pas de solution à la problématique, - ni de remède à la déchirure -, de l'être et du devoir être : elle l'enrichit plutôt en lui adjoignant un troisième terme que l'on pourrait désigner par le « paraître ». L'image que Ottieri a toujours voulu donner de lui-même cesse d'être projetée ou détournée : elle reflète « en direct » les moyens utilisés par un écrivain pour plaire en même temps qu'elle rappelle, si besoin était, la véritable nature du livre, fût-il l'objet de la plus grande fascination : qu'il s'agit d'un bien symbolique, lancé sur un marché et voué à la consommation.

Il campo di concentrazione : un « journal » métaphorique

Comment « le journal d'une dépression » peut-il séduire ? Ne risque-t-il pas, non pas tant pour la noirceur du sujet que pour les dénigrement qu'il renferme et dont il est l'objet, d'entraîner le lecteur vers la même dépréciation à laquelle fut soumis très tôt *Tempi stretti*, roman que l'éditeur présenta comme un « document » et que l'auteur jugea lui-

1948-1958 », apparaît-il comme le compromis le plus évident auquel les deux hommes aient abouti.

⁹ Ottieri ne remet nullement en question la définition qu'en donne Enzo Golino, selon laquelle le livre renfermerait les méditations et les réflexions de Ottieri sur ses expériences culturelles et son travail en entreprise (Cfr in E. Golino, *Letteratura e classi sociali*, op. cit., p.143). Toutefois, malgré quelques révisions apportées par Ottieri, -notamment la substitution ponctuelle de la troisième personne par une première personne, pour la publication de 1962 -, le livre se présente parfois sous forme de micro-récits (qui contiennent in nuce *Tempi stretti*, entre autres) ; cet écart par rapport aux règles traditionnelles, mais il y en a d'autres, suffit pour qu'il ne soit pas considéré comme un « vrai » journal. Quant à *Donnarumma all'assalto*, c'est au cours de l'entretien avec F. Camon qu'Ottieri insistait sur son inspiration autobiographique : le « roman » n'est que la « mise au propre des notes qu'(il) pren(ait) jour après jour » (« la messa in bella copia degli appunti che io venivo stendendo giorno per giorno » in *Il mestiere di scrittore*, op. cit., p.147). En d'autres termes, après la publication du *Campo di concentrazione*, en 1973 et 1976, il est rappelé, ou révélé, aux lecteurs que deux de ses oeuvres sont issues du journal qu'il tenait dans l'après-guerre : la première offre la version stylisée de la période mai-novembre 1955, la seconde, amputée justement de cette « tranche » et peu remaniée, correspond à la décennie 48-58.

même un livre « terne », « naturaliste » et « écrit comme un pied »¹⁰ ? Non, car l'auteur use de multiples expédients, - parmi lesquels ces dénigrement-mêmes -, qui étonnent et déconcertent le lecteur, titillent sa curiosité intellectuelle, satisfont son « voyeurisme » naturel, éveillent ses émotions et répondent aussi à ses aspirations ludiques.

Le texte, en effet, se place, dans tous ses aspects, sous la métaphore du trou, savamment filée et dissimulée et qui sert de piège tendu pour que le lecteur ne puisse manquer d'y tomber. Ottieri sait laisser dans la structure du « journal », dans le tissu textuel et le « puzzle » de ses pensées les vides énigmatiques qui intriqueront à coup sûr celui qui par ailleurs sera incité à trouver les pièces manquantes dans le texte ou hors de lui, à renouer les fils brisés, à restituer un ordre logique, une explication pleine et rationnelle au discours et à l'homme.

L'oeuvre présente une structure ouverte et un langage troué de silences ; elle ne s'ouvre et ne se clôt sur rien : le narrateur prend et laisse la parole de façon abrupte, sans laisser, au début, d'échappée sur son passé ni, à la fin, sur son futur. A peine plonge-t-il dans la lecture que le lecteur se trouve brutalement dans une clinique psychiatrique, au coeur de la souffrance d'un névrosé, sans avoir franchi de portes, sans posséder de clés : il est placé, comme le patient, dans un univers fermé, qui lui est étranger à bien des égards, - par le lieu, vaguement situé en Suisse, par le sujet, à savoir la cure psychanalytique junghienne, par un langage hermétique -, embarqué pour un « voyage dans l'inconnu »¹¹ aux côtés d'un individu qui se sent « straniero » et « estraneo »¹² parmi les maniaques, les schizophrènes, les psychotiques et les névrosés, qui vit sa dépression dans son sens littéral et étymologique, comme « un abaissement au niveau de la poitrine, son enfoncement », « une vallée »¹³, une succession de « chutes » et « rechutes » auxquelles le travail d'analyse, cet autre « trou » bien caché¹⁴, devrait finir par le soustraire, mais auquel il se soumet sans savoir s'il n'y croit pas ou s'il ne veut pas y croire : si sa

10 « Le seul livre où j'ai essayé d'atteindre une forme romancée précise, est sorti plutôt gris et velléitaire » (« il mio solo libro dove ho cercato di raggiungere una forma romanzesca precisa, m'è venuto grigio e un po' velleitario ») : ainsi Ottieri définit-il *Tempi stretti* en juin 1962 (in A. Barbato, « Le ambizioni minori », op. cit., p.11). La critique est encore plus incisive en 1968 dans l'entretien avec F. Camon (op. cit., p.146).

11 O. Ottieri, *Il campo di concentrazione*, op. cit., p.226.

12 Ibid. p.22.

13 Ibid. respectivement p.194 et 195 (« l'abbassamento del livello del petto, una sua rientranza », « una valle »).

14 Ottieri le définit « un trou qui est fait dans les profondeurs, trou qui est continuellement recouvert de déchets - que sont les symptômes ». (« Un buco che si fa nel profondo, buco che viene continuamente ricoperto da detriti - che sono i sintomi ». Ibid. p.21).

désintégration mentale n'est pas une auto-destruction qui s'oppose à la complétude, et à la plénitude, et résiste à l'analyste tout entier occupé à « construire en (lui) une personnalité intègre et libre »¹⁵.

Il n'est pour le sauver de la chute, - comparée au naufrage, au dévissage d'un rochassier, à l'accident de travail d'un ouvrier qui dégringole d'un toit¹⁶ -, que l'écriture, seule « prise » qui lui permette de ne pas sombrer dans une vie qui lui répugne. Une écriture cernée et percée de silences : blancheur des pages de garde, blancs typographiques qui suspendent le flux des mots, points de suspension ou d'interrogation sur lesquelles les phrases échouent, parenthèses qui relèguent dans l'ombre dates et événements, ellipses, asyndètes, désarticulation sémantique et syntaxique des propositions et des paragraphes. Discours incompréhensible parfois parce qu'il ne s'explique pas¹⁷. Verbiage creux qui tourne et se répète, qui s'interroge, ou qui ment puisque l'analysé reconnaît lui-même que l'écriture sert de « refoulement », de « drogue », de « digue »¹⁸ qui le protège de la confrontation avec les choses, parce qu'il suggère qu'elle exprime autant « une maladie de la volonté » qu'« une volonté de maladie »¹⁹, parce qu'elle égare le lecteur.

Ottieri, en effet, conduit ce dernier dans le labyrinthe de ses pensées et l'abandonne au milieu d'un jeu de miroirs qui lui renvoient des images multiples, dissemblables, parfois contraires et contradictoires : celles que le narrateur offre de lui-même (l'homme laid, au ventre proéminent qui ne parvient pas à se regarder dans une glace sans éprouver de répulsion, ou le petit enfant, garçon, adolescent qu'il est resté, le chevalier servant asexué, l'écrivain sans imagination, les personnages littéraires ou mythiques dans lesquels plus ou moins il se reconnaît²⁰), celles que, à ses dires, forment et lui renvoient l'analyste ou le psychiatre chargé de le soigner (image du « curieux petit enfant gris » incapable de devenir un homme, du « moine » et du « play-boy », du « géant de l'intellect » et du « nain du sentiment », du « petit christ » qui se prend pour le martyr du monde), celles auxquelles, à ses yeux, les autres voudraient le conformer

15 « costruire in me una personalità integra e libera », Ibid. p. 16. Ottieri, « gonflé d'angoisse » tente aussi de l'évacuer physiologiquement (ibid. p. 211). Les références du texte à l'analité (ou à « la salle de bain », objet de phobie) contribuent, de façon prosaïque, à renforcer la métaphore du trou.

16 Ibid. p.21.

17 On note en particulier ces passages, plus ou moins longs, en langue étrangère pour lesquels le lecteur ne trouvera pas de traduction.

18 Ibid. respectivement p. 176, 190 et 248.

19 Ibid. p.23

20 Ils sont rares : Robinson Crusoë et Sisyphe.

(homme mûr qui dirige sa vie et accepte la solitude, stylite, écrivain imaginaire, héros de western).

Rendant compte d'une analyse qui est aussi une auto-analyse où s'entrecroisent et divergent le diagnostic des médecins et le sien propre, l'analysé s'interroge sans cesse sur l'image qu'il donne et celle que les autres perçoivent, en même temps que celle qu'il a des autres, de l'analyste en particulier sur lequel il redoute de projeter quelque chose de lui-même.

Si l'on remarque de surcroît la propension de Ottieri à cultiver le paradoxe et à multiplier les contradictions, sur le mode de l'opposition antinomique, oxymorique ou encore la juxtaposition de l'affirmation et de la négation qui s'annulent, du « oui » et du « non » qui s'excluent²¹, on comprend qu'il fasse perdre au lecteur le sens de l'orientation. L'écriture le dérouté et le laisse démuné face à un « protagoniste » inexistant : fantôme dérisoire, juché sur son lit, dénué de volonté, Don Juan frappé d'impuissance, combattu par une guerre intérieure sans adversaire²², pour qui les tâches élémentaires imposées par le règlement de la clinique sont des actes « héroïques »²³, qui ne connaît de révolution que « solipsiste »²⁴, que la douleur réduit parfois au silence, souvent « agi » par ses pensées, fixes ou kaléidoscopiques, qui vit sans vivre, dans un temps et un espace dilatés, et ne se définit que par la vacuité mentale et la profondeur de ses tourments.

Les règles du « journal » sont bouleversées car les repères traditionnels sont supprimés : l'espace objectif et le temps chronologique s'abîment dans l'appréhension subjective d'une identité diffractée. Dans le confinement d'une île²⁵ coupée de son monde - et du beau monde -, confronté aux heures creuses d'une existence désœuvrée, le « je » n'est plus qu'un point, - d'interrogation -, posé sur le vide. Il ne ressort de cet

21 Citons pour exemples quelques propositions relatives au sujet : « Je sais tout et je ne sais rien » (« So tutto e non so niente »), à ses actions : « Je dois écrire ce journal » (« Devo scrivere questo diario ») « Je ne dois pas écrire ce journal » (« Non devo scrivere questo diario »), à sa dépression : « Orgueilleuse et humble, elle se fait victorieuse et veut être vaincue » (« orgogliosa e umile, si fa vittoriosa e vuole essere vinta ») Ibid. respectivement p. 153, 194, 112. Le lecteur est placé dans une situation analogue au narrateur, c'est-à-dire face à une alternative, incapable de choisir (ou d'accorder du crédit à une proposition plutôt qu'à celle qui la contredit parce qu'il « n'a pas le choix »).

22 Sur les « deux armées de la douleur » qui envahissent Ottieri et l'absence du front adverse, Cfr respectivement p. 123 et 189.

23 Ibid. p. 124.

24 Ibid. p. 123.

25 C'est l'île de Robinson Crusoë, île-refuge de la douleur, mais aussi le point isolé qu'Ottieri ne parvient pas à situer dans sa géographie intérieure, vis-à-vis notamment de cet ancrage vital et illusoire qu'est pour lui l'Italie et Milan. (Cfr O. Ottieri, *Il campo di concentrazione*, op. cit., p.124).

« autoportrait » que la ligne courbe d'un anneau refermé sur lui-même, le fil tenu d'un « o » métaphorique, « trou étroit d'où siffle un hurlement de douleur muet »²⁶, et de ce fragment autobiographique le tracé circulaire d'une écriture du néant. C'est l'écriture d'un homme qui ne sait pas quoi dire²⁷, et qui craint d'arrêter d'écrire, un homme en sursis menacé d'agraphie²⁸, une écriture qui se dévide sur l'amnésie du passé proche et la nostalgie, l'ignorance et la peur du futur, la douleur d'un présent morne et mort que vient traverser de temps à autre un sentiment d'irréalité, - qui déréalise celui qui l'éprouve ou ce qui l'entoure -, et dans lequel le sujet se perd en conjectures, dans des hypothèses, des suppositions, des soupçons sur des actions qu'il n'a pas commises, des lieux où il ne s'est pas rendu, des personnes entrevues, évitées ou désirées, où il se débat dans l'incertitude et se conforte dans l'illusion ; une écriture qui doit servir à combler le vide de l'ennui mais qui reste toujours placée sous le signe du « manque » : manque de matière

26 (« Stretto buco da cui fischia un urlo di dolore muto », Ibid. p. 151). On perçoit la valeur métaphorique de cette lettre par la profusion d'images qu'apparente leur forme. Elles sont explicites, comme celle du serpent qui se mord la queue ou implicites, comme celle de l'astre, lunaire ou solaire, chargée de représenter l'indécision : alors qu'il s'interroge sur ce qu'il se serait passé s'il s'était rendu en Italie, Ottieri affirme que l'énigme « durera tant que je préférerai le crépuscule à la nuit du "non" et au jour du "oui" » (« perdurerà fin che io preferiro' il crepuscolo alla notte del no e al giorno del sì' ». Ibid. p. 181). On note aussi le jeu de l'auteur sur cette lettre dans l'utilisation de la majuscule (« clinique d'O. » ou « Occasion »), qui n'est pas sans rappeler les initiales de son nom avec, pour effet, d'établir un rapport encore plus intime entre lui et les mots. Le « O » est encore la matrice métaphorique qui engendre, par opposition, les images placées sous le signe de la verticalité : celle de la fleur qui naît de la terre, par exemple, ou du bonheur qui sort du vase, cette dernière, employée par les médecins, faisant écho à l'autre émise par Ottieri (Ibid. p. 177 et p. 179), toutes deux renvoyant à celui qui ne sait pas tenir debout. Toutes les images du livre forment de la sorte un réseau de correspondance qui enserme et ne reflète que le sujet. On pourra compléter cette analyse par celle qu'a conduite Tatiana Puccianti, dans une perspective blanchottienne, dans sa thèse sur Ottieri : *Présences de la psychanalyse dans la littérature italienne contemporaine : Giuseppe Berto, Ottiero Ottieri*, Université de Paris VIII Vincennes Saint-Denis, Janvier 1994, pp. 194-533.

A propos de la métaphore du « trou », on pourrait dire que Ottieri construit une symbolique personnelle en exploitant et réactivant des codes conventionnels établis à partir des « archétypes », selon des suggestions jungiennes.

27 Ottieri revient de façon récurrente sur ce motif : « j'écris pour dire que je ne sais pas quoi écrire, je fais quelque chose ne sachant pas quoi faire » (« Scrivo per dire che non so che cosa scrivere, faccio qualcosa per non saper che cosa fare ») ou, de façon plus lapidaire : « J'écris du néant » (« Scrivo del nulla ») Ibid. respectivement p. 128 et p. 193). Tout comme le narrateur se tourne vers lui-même, l'écriture tourne et se retourne vers elle : écriture spéculaire qui, à l'image de son auteur, a la forme d'une boucle bouclée : la phrase avance à coup de conjonctions de subordination pour retomber sur le premier mot ou bien se referme immédiatement, et explicitement, sur son néant.

28 Cfr Ibid. p. 37.

narrative, de projet littéraire, d'alternative²⁹, absence d'espoir dans une écriture du bonheur³⁰.

Ce « journal d'une dépression » s'offre apparemment comme un livre sans sujet, - aux deux sens du terme -, sans début ni fin, sans queue ni tête mais aussi sans style³¹. En fait, par une écriture sans éclat, - qui évoque un personnage gris et une existence terne, qui ressasse les mêmes thèmes et puise les images les plus usitées dans le répertoire de la banalité -, qui se déprécie elle-même, parce qu'elle n'invente pas, et se réduit, par son absence de littéarité, à l'écriture épistolaire ou graphomaniacale ou, par son caractère parlé, au délire autiste, qui fuit la lecture et la culture, Ottieri présente de lui-même l'image d'un écrivain qui « n'écrit pas avec le métier mais avec la vie » : il confirme en littérature celle qu'il a « lancée » et divulguée ailleurs, notamment lors de son entretien avec F. Camon, par laquelle il se distingue et se valorise sous les dehors de l'humilité, grâce à cette humilité même.

« Écrire avec la vie »

En effet, au-delà de tous les jugements dépréciatifs qu'il renferme, le livre se montre, -et le titre en est déjà un signe³² -, comme une oeuvre grave et marquante. Tout d'abord, elle serre au plus près la vie ou plutôt la mort dans la vie, son mystère tragique : elle se concentre sur le flux des pensées et de la douleur, l'enregistre et le restitue avec un léger décalage seulement³³ : pas de description, de re-présentation, de fantaisie, pas de filtre, mais un écho, un document précieux, essentiel puisque, presque, authentique.

29 « J'écris par désespoir, car je n'ai pas d'autre alternative de vie » (« Scrivo per disperazione, perché non ho altra alternativa di vita »). Ibid. p. 259.

30 « J'écris toujours sans espérer que la "littérature" me rende heureux » (« Scrivo sempre senza la speranza che la "letteratura" mi renda felice »). Ibid. p. 258. On remarque là encore que l'image de l'écrivain et de son écriture reflète celle de l'homme et de sa chair, un homme désespéré de pouvoir jamais guérir, malade d'être privé de sexe et de coeur.

31 « Je m'aperçois que j'écris comme si je parlais, j'écris sans style ». (« Mi accorgo che scrivo come se parlassi, scrivo senza stile ») Ibid. p. 38) Cfr aussi sur le caractère non littéraire, non créatif, du texte p. 51.

32 Le titre italien, par son allusion aux camps de concentration historiques -, que perd la traduction française, trop univoque -, exprime et annonce le caractère dramatique du contenu de l'oeuvre en même temps qu'elle en indique le côté tout intellectuel, cérébral, et imagé.

33 Cfr. Ibid. p. 51

Authentique encore, *Il campo di concentrazione* l'est parce qu'un homme s'y livre, nu, sans artifice et sans rhétorique : sa confession apparaît droite et sincère, intime³⁴.

Un homme qui est aussi écrivain, qui vit par procuration dans l'écriture car elle l'arrache à la vie futile et insignifiante de la mondanité, qui trouve en elle sa chair³⁵, le point d'appui qui lui permet de se tenir droit, la ligne de crête, - crête de la vague, de la montagne ou du faite d'un toit -, d'où il discerne la vie et la mort, la conscience et l'inconscience, la normalité et l'anormalité, la raison et la folie, l'endroit et l'envers, tout ce que la vie offre et qui la rend difficile à saisir.

Mais l'espace scriptural est encore, comble du paradoxe, le lieu où le condamné purge sa peine, le pénitencier où le pêcheur narcissique se châtie. Il écrit avec la vie parce qu'il écrit avec son sang. Proie du vampire qui se nourrit de sa souffrance, Ottieri se fait victime de l'écriture : la prise qui devrait le sauver de sa chute est « pourrie »³⁶. Il est l'écrivain maudit, enchaîné aux mots qui le vouent à un destin tragique : le suicide ou l'angoisse perpétuelle de ne jamais parvenir à écrire un « vrai roman »³⁷.

De ce « camp de la mort » qu'il occupe et où il touche le fond de la vie, Ottieri tend en réalité, au lecteur attentif, deux visages : celui de la désespérance et de l'espoir jamais perdu, de l'écrivain raté et de l'écrivain méconnu. S'il est vrai que le livre, par sa marginalité, atteste du renoncement de Ottieri au mythe du succès³⁸, il n'en reste pas moins évident que l'écrivain reste hanté par le souci de la reconnaissance littéraire, par le désir d'atteindre la consécration³⁹. Celui qui s'avère incapable d'établir des relations avec les autres, si ce n'est sur le mode du fantasme, ne cesse de chercher à communiquer avec des lecteurs en les attirant par un « mystère » et en les retenant par l'indication de quelques

34 Le fait de dédicacer le livre à son épouse signale au lecteur ce caractère intime.

35 L'expression « alphabet de chair » qu'utilise Tatiana Puccianti dans sa thèse sur Ottieri nous semble, à cet égard, bien convenir.

36 O. Ottieri, *Il campo di concentrazione*, op. cit., p.21

37 Nous reprenons ici et interprétons les termes employés par Ottieri lui-même dans les phrases suivantes : « L'espèce de littérature que je suis en train de faire. (...) semble même tarir. Il ne resterait alors que le suicide ou le vrai roman » (« La specie di letteratura che sto facendo (...) forse si sta esaurendo : allora non resterebbero che il suicidio o il vero romanzo » Ibid. p.186).

38 Aux dires d'Ottieri, sa dépression ne serait pas étrangère à ce renoncement.

39 On pourrait dire, en restant fidèle au registre religieux dans lequel l'auteur ne manque pas de puiser, qu'Ottieri fait de l'écriture un viatique, le secours indispensable qu'il reçoit dans l'attente d'une extrême « Onction ».

pistes interprétatives, à la fois sur sa personnalité et sur les causes de sa névrose dépressive⁴⁰.

Sa souffrance est, aussi, celle de l'écrivain mineur qui a été jugé comme tel sa vie durant et qui redoute de ne pouvoir jamais atteindre la stature des « maîtres ». S'il est ainsi lié à l'écriture, aliéné en elle, c'est parce que l'idée que d'autres soient à pied d'oeuvre lui est insupportable. Il perd son temps s'il ne noircit pas de pages blanches⁴¹ et l'écriture ne le soulage que s'il a le sentiment d'écrire un livre⁴².

Son inquiétude ne concerne pas seulement sa productivité mais aussi la qualité de sa production. Parmi les « grands », Gramsci et Pavese figurent explicitement parce qu'ils ont su faire oeuvre sociale et culturelle⁴³. *Il campo di concentrazione* ne porte-t-il pas la trace de ces modèles ? Au delà du nom de leurs auteurs, ne porte-t-il pas l'écho de leurs oeuvres ? En souvenir des *Lettres de prison* et du *Métier de vivre*, le livre aurait pu s'intituler *Le baigne de la psyché*⁴⁴ ou *De la douleur d'écrire*.

Malgré ses dénis, Ottieri rêve de se mesurer aux « grands ». Son « espèce de littérature » témoigne, comme toute son oeuvre, du désir, refoulé, au sens où il le réprime et le condamne, d'en être l'épigone ou d'être l'émule de ses contemporains.

40 C'est, à notre sens, l'effet produit par Ottieri quand il expose la spécificité des méthodes, junghiennes, employées par les médecins de la clinique et son point de vue quelque peu divergent. En ce qui concerne les causes lointaines de sa névrose, Ottieri indique assez clairement que l'analyste les reconnaît dans sa « Grande Fixation » à l'Archétype Maternel et ses rapports conflictuels avec un père dominateur, qui seraient à l'origine de son attitude d'« esclave » vis-à-vis des femmes et de « suiveur » vis-à-vis des hommes, c'est-à-dire de son incapacité à être le « maître », le « directeur », le « chef » de lui-même. Plus obscures, comme nous l'avons vu, - et donc plus difficiles à reconstituer -, restent les causes de la dépression et les traits d'une personnalité où l'homme et l'écrivain sont intimement liés. A propos des causes de la dépression, Ottieri semble dissuader lui-même le lecteur de les chercher, tardivement cependant (Ibid. p. 194).

41 « Malheur à moi si je pense aux grands qui ont produit des dizaines de livres » (« Guai se penso ai grandi che hanno prodotto decine di libri », Ibid. p. 257).

42 « Il se peut que ce que je suis en train d'écrire soit un livre » (« Forse è un libro questo che sto scrivendo » Ibid. p.255). A notre avis, cette phrase exprime, sous la forme d'une supposition, le désir et le besoin qu'il s'agisse réellement d'un livre (d'où l'antéposition du « livre » par rapport à l'acte d'écriture qui est pourtant le véritable sujet de la phrase).

43 Cfr p. 16, à propos de Gramsci. Ottieri cite le « journal » de Pavese p. 212, sans faire de commentaire ; mais il est une référence récurrente dans nombre de ses oeuvres (*La linea Gotica*, *Contessa*, par exemple).

44 « Le baigne de la psyché » est la traduction d'une formule forgée par Ottieri lui-même : « l'ergastolo della psiche », Ibid. p. 120.

Des images de soi positives

Gêné par sa tendance à n'écrire que de lui ou, à la limite, à se projeter dans autrui, Ottieri retourne ce qu'il considère un défaut, au sens étymologique et moral du terme, en qualité, en don : il compense sa stérilité créatrice en voulant s'arroger le pouvoir de dire l'indicible.

Les images dégradantes qu'il présente de lui-même sont toujours compensées par des images valorisantes. Ainsi, revendique-t-il, dans *Il campo di concentrazione*, une certaine primauté quand il précise, avec fierté, qu'il figure « parmi les premiers en Italie » à s'être intéressé à l'inconscient, quand il se définit comme le fondateur de la « littérature industrielle » et qu'il affirme avoir lancé des modes⁴⁵ ; alors que par ailleurs il ne dit pas savoir inventer, - des personnages ou des histoires -, et donc écrire de vrais romans⁴⁶, il note qu'avec *Il pensiero perverso* il a « ouvert la voie d'une mode possible », à quoi il fait suivre une formule beaucoup plus péremptoire : « Je ne suis pas les modes, je les invente »⁴⁷. De la même façon, c'est-à-dire en soulignant sans trop appuyer, il fait remarquer au lecteur sa qualité d'innovateur quand il affirme entre parenthèses avoir « inventé » le « paysage industriel »⁴⁸.

On pourrait croire que Ottieri ne fait que citer des jugements critiques favorables à son oeuvre⁴⁹. Il s'avère en effet que ces images valorisantes apparaissent dans les comptes rendus de *Donnarumma all'assalto* et de *La linea gotica*, publiés respectivement par Geno Pampaloni et Giorgio Pullini, en 1960 et 1963. Le premier, se référant au premier livre écrit par Ottieri sur le thème de l'usine, jugeait *Tempi stretti* un « beau roman » et voyait dans la représentation de Milan « un des plus beaux paysages de la littérature du Triangle industriel »⁵⁰ ; d'après le second⁵¹, Ottieri échappait aux travers de « la littérature de l'industrie » car c'était lui qui en avait « introduit » le genre en 1957 et son intérêt persistant pour l'usine ne s'expliquait pas par le succès d'un thème qui, depuis, était devenu à la mode : il fallait lire *La linea gotica* parce que ce n'était un livre ni ennuyeux ni conformiste mais bien plutôt le portrait lucide d'un homme désireux de faire part d'une tentative morale, politique et culturelle, formatrice pour lui-même et éclairante

45 Ibid. p. 105 et p. 47 respectivement.

46 Ibid. p.255.

47 (« Ho aperto la strada di una possibile moda », « Non seguo le mode, le invento ») ibid. p.47.

48 Ibid. p. 104.

49 Ce qui justifierait d'ailleurs les guillemets qu'il emploie p.47 et p. 104.

50 (« Uno dei più bei paesaggi della letteratura del triangolo industriale » Cfr. G. Pampaloni, « Riforme e romanzi » in « Comunità », n°85, Déc. 1960, p. 86 et 87.

51 G. Pullini, compte rendu de *La linea gotica* in « Comunità », n° 108, 1963, p. 96.

pour le lecteur, ou encore l'histoire d'un double itinéraire, celui d'un homme et d'un écrivain qui, dans le cadre d'une expérience industrielle, tentent une aventure impossible⁵² : devenir socialiste tout en restant un intellectuel bourgeois, combler, d'autre part, le fossé entre la littérature, restée trop abstraite et en retard sur son temps, et la vie moderne ; autrement dit : concilier l'être et le devoir d'être.

En réalité, ces comptes rendus, et plus particulièrement celui de G. Pullini, ne font que fixer l'image qu'Ottieri élabore de lui-même dès la fin des années 40 dans son premier journal. L'industrie est la « terre vierge » où il s'aventure physiquement (de par l'activité professionnelle qu'il y mène) et symboliquement (de par son projet d'en traiter le thème en littérature), mû par des préoccupations d'ordre moral. Il note en 1954, à l'époque où il rédige *Tempi stretti*, ce qui le sépare radicalement des autres : en se limitant à n'y faire, dans le meilleur des cas, que de brèves incursions, écrivains, cinéastes ou sociologues se sont condamnés à ne pas « savoir » tandis que lui s'est donné les moyens de comprendre cet univers clos⁵³. Ayant paru après *Tempi stretti*, *Donnarumma all'assalto* et *I venditori di Milano*, *La linea gotica* était un bon moyen pour Ottieri de redorer son blason : puisqu'il se désignait somme toute comme un homme et un auteur d'exception, l'Explorateur et le Promoteur d'une littérature de l'Inconnu. Il invitait en quelque sorte à une relecture de ses oeuvres, sans doute avec l'espoir d'amplifier l'écho qu'elles n'avaient pas eu ou de contrer l'image « niveleuse » - de sociologue dilettante et non d'écrivain talentueux - à laquelle, en général, l'avait réduit la critique littéraire⁵⁴. En 1972, *Il campo di concentrazione* ne fait que renforcer cette image, qu'en l'espace de dix ans Ottieri lui-même, par ses oeuvres et ses déclarations, et certains critiques ont déjà contribué à consolider ; cette fois, l'Inconnu n'est pas tant l'espace « concentrationnaire » d'un asile psychiatrique que le « bagne de la psyché ».

Le livre perpétue l'image, indissociable, de l'Écrivain de l'Impossible. En effet, de la même façon qu'il a voulu parler de l'industrie depuis le « coeur » de l'industrie, en choisissant « l'industrie la plus industrielle qui

52 De sorte que Ottieri peut-être défini un « aventurier malchanceux » (« venturiero senza ventura ») Ibid. p. 97.

53 O. Ottieri, *La linea gotica*, op. cit., pp. 167-168.

54 Ce n'est pas un hasard si le même Pullini concluait son article en affirmant que le « carnet de route » présente « un intérêt rétrospectif pour l'analyse de ses récits et constitue l'introduction idéale » aux trois oeuvres de Ottieri sur l'industrie. (« Un interesse retrospettivo per lo studio della sua narrativa ed è l'ideale introduzione a (...) »), in G. Pullini, *La linea gotica* (compte rendu) in « Comunità », op. cit., p.98.

fût »⁵⁵, tout en étant convaincu et en ayant montré qu'elle était « inexpressive »⁵⁶, Ottieri veut parler d'une dépression depuis le cœur de la dépression⁵⁷ tout en affirmant que la souffrance rend muet⁵⁸. Alors qu'il est ravagé par la maladie, il est l'intelligence tendue à l'explication de son « moi », la raison en alerte qui scrute sa folie, la conscience qui guette l'inconscience, ou l'inconscient. Il se pose, en un mot, comme le « rationalisateur » de sa propre « irrationalité »⁵⁹.

C'est bien un combat qu'il mène : homme et écrivain bicéphales, Ottieri est à la fois atteint d'une maladie psychique et l'« Esprit sain » qui tout comprend dans un corps qu'il empêche de vivre. S'il se livre à la confession et aux confidences, Ottieri ne s'abandonne jamais à la maladie, jamais elle ne le terrasse. C'est aussi un défi qu'il lance : aux mots qu'il force, à la littérature qu'il viole au sens où, contrevenant à ses règles, en prétendant élever au rang du littéraire ce qui relève conventionnellement du document, il vise à pénétrer dans l'enceinte sacrée de la République des lettres par effraction.

S'il échoue, la faute ne tient pas tant à ses manquements qu'à la démessure de l'entreprise. On, - c'est-à-dire, les lecteurs, les critiques -, ne peut que lui reconnaître le mérite et le courage de s'y être engagé. Et le compatir pour l'avoir payé de sa personne.

L'écriture du sacrifice

« L'espèce de littérature que je suis en train de faire est payée trop cher »⁶⁰ : cette phrase sibylline où Ottieri rejette sur l'écriture la responsabilité d'un mal que nous avons tenté d'esquisser, rappelle ce que Ottieri écrivait déjà dans *La linea gotica*. A propos de son expérience « ouvriériste », c'est-à-dire de son projet d'approcher, de connaître et de s'identifier aux ouvriers, Ottieri précisait d'une part que l'enquête

55 À savoir l'industrie métallurgique et mécanique. Ottieri s'en explique dans l'entretien avec F. Camon in « Il mestiere di scrittore », op. cit., p.149.

56 Le mot apparaît in O. Ottieri, *La linea gotica*, op. cit., p. 167 mais tout le livre peut être considéré comme une démonstration de cette inexpressivité. C'est du moins l'un de ses aspects.

57 C'est sur quoi il insiste quand il définit le livre, de façon tautologique comme le « journal d'une dépression écrit durant la dépression » (« diario di una depressione scritto durante la depressione »).

58 Affirmation récurrente dans le « journal ».

59 Ces termes sont employés par Ottieri lui-même, pour se définir, dans l'entretien avec F. Camon (op. cit. p. 156), ce qui montre bien comme l'image paratextuelle, pour ne s'en tenir qu'à elle, épaulé l'image textuelle.

60 O. Ottieri, *Il campo di concentrazione*, op. cit., p. 186. (« La specie di letteratura che sto facendo è pagata troppo cara »).

représentait pour lui un instrument d'art⁶¹, d'autre part, insistait sur le « risque mental » qu'il avait, ce faisant, osé courir et, en citant *Le docteur Jivago* de Pasternak, sur les « conséquences » néfastes pour « le système nerveux » qu'il avait dû subir⁶². Il indiquait par ailleurs « le prix exorbitant »⁶³ que devait payer celui qui tentait de concilier l'activité professionnelle en entreprise et celle d'un écrivain soucieux de « parler » de l'usine. Le tribut que devait alors supporter Ottieri se mesurait à son renoncement : renoncement au confort de la maison paternelle⁶⁴ quand il quitte les beaux quartiers de Rome pour vivre en pension à Milan, renoncement à la voie professionnelle toute tracée d'un jeune diplômé en Lettres, renoncement à la vie facile et au succès de l'écrivain bourgeois. Son double statut, celui de « psychotechnicien » et d'auteur débutant, ne faisait qu'accroître sa peine de sujet déchiré entre l'être et le devoir d'être : à cause de la double vie qu'il devait mener, la double personnalité qu'il devait adopter, la double charge qu'il devait assumer, l'auto-censure qu'il devait appliquer dans ses œuvres pour ne pas s'exposer à un licenciement, la position subalterne à laquelle le réduisait dans l'entreprise sa qualité d'« humaniste », l'éviction de la société mondaine littéraire à laquelle le condamnait son choix de la marginalité. Alors, comme maintenant, le prix à payer était de nature matérielle, mais avant tout psychologique et symbolique⁶⁵. Pour quel motif le payer ? pour avoir été mû alors par la vocation littéraire, - la volonté de redonner à la Littérature ses lettres de noblesse, authenticité et honnêteté - et, parce qu'il ressent à présent comme un besoin impérieux la nécessité vitale d'écrire. La « faute » est au fond toujours la même : son attachement viscéral et son dévouement inconditionnel à la « Littérature comme vie »⁶⁶.

L'image de l'écrivain supplicié et sacrifié que présente à nouveau Ottieri dans *Il campo di concentrazione* rend manifeste une pratique littéraire dont l'auteur a toujours plus ou moins usé, à savoir

61 O. Ottieri, *La linea gotica*, op. cit., p.66.

62 Ibid. p. 241 et 278.

63 Ibid. p. 167 (« l'altissimo prezzo da pagare »)

64 Qui incitera G. Pullini à le comparer à Saint François d'Assise.

65 En 1973, Ottieri reprend la même idée et reproduit la même image puisqu'il affirme « avoir payé de sa personne » son approche de la classe ouvrière. Il la renforce même en ajoutant, de façon polémique, qu'il l'a payée plus cher que les étudiants solidaires des ouvriers en 68 (in E. Golino, *Letteratura e classi sociali*, op. cit., p.143).

66 Une vie qui, avec le temps, se révèle de plus en plus vide. Ce n'est pas un hasard si Ottieri se complait à citer l'épigramme que Franco Fortini lui a dédiée. (Il vaut mieux ne pas être connu/être comme tu étais hier/nouveau serviteur dévoué du vide/Ottieri), cité par E. Regazzoni, in « Il malato immaginoso », « Europeo », 21 novembre 1987, p.140. (je souligne) (« Meglio non essere noto/meglio com'eri ieri/nuovo devoto al vuoto/Ottieri »).

l'exploitation par l'écrivain de l'image de l'homme pour « percer ». Dans ce livre toutefois, Ottieri accomplit un exploit.

Paradoxalement, en effet, avec une écriture que l'on pourrait dire de la béance, toute subjective, - qui apparemment met en scène la mise à nu d'un homme et sa mise à mort mais exprime aussi son désir, d'être autre et de s'affirmer socialement, (dans ses relations avec autrui et dans sa vie professionnelle, en littérature en particulier), confrontant le lecteur à un degré de souffrance plus élevé, à l'écart majeur de sa brisure intérieure -, dans un livre centré sur le cas psychique d'un individu, sur la folie particulière d'un homme improductif⁶⁷, sur sa souffrance clinique et non humaine, exprimée froidement, dans un état de réclusion redoublée (car le malade voit en lui-même un « auto-prisonnier » dans une clinique « concentrationnaire »), Ottieri maintient à son actif la définition d'« écrivain engagé ».

La littérature qu'il propose peut toujours en effet sembler en phase avec la vie moderne et utile à éclairer le lecteur sur les aspects paradoxaux - et les tares - d'une société occidentale, fondée sur la productivité et située à la pointe du « progrès ».

Qu'il présente l'univers industriel, le milieu mondain ou le monde des fous, qu'il se frotte à la socialité ou se concentre sur le problème intérieur, qu'il s'attache à « la réalité plus réelle que toutes » ou à la part d'irréalité de la réalité, qu'il recherche « l'absolument différent »⁶⁸ ou le « même », Ottieri touche toujours, à chaque étape de sa vie et dans chacune de ses oeuvres, le coeur de la civilisation moderne⁶⁹. Son engagement est « engagement à connaître »⁷⁰. Plus encore : son oeuvre a valeur

67 Folie particulière dans la mesure où elle se distingue par son caractère auto-destructeur de celle des « grands travailleurs » (que représente le cas d'un de ses amis entrepreneurs) et de façon plus générale, de celle des « grands riches », travailleurs ou non. Ottieri passe donc de sa névrose dépressive personnelle à la considération d'une certaine folie sans jamais prétendre que son discours sur elle (mais aussi celui sur la dépression, l'ennui, le désespoir ou le psychisme) ait valeur universelle. (Cfr. O. Ottieri, *Il campo di concentrazione*, op. cit., p. 196). Il affirme au contraire que son état de déprimé est suffisant pour nier à son écriture tout caractère scientifique, ainsi que narratif. (Ibid. p. 194-195). Il peut décrire les symptômes de sa maladie mais non en définir les causes.

68 « La realtà più realtà di tutte », « l'assoluto diverso » : ainsi Ottieri définit-il l'usine et la classe ouvrière qu'il tenta d'approcher par le biais d'un « second métier ». Cfr. entretien avec E. Golino, *Letteratura e classi sociali*, op. cit., p.142.

69 En 1968, il voit dans la définition des causes du délire « le noyau des définitions du rapport de l'homme avec la réalité et les systèmes » (« il nocciolo delle definizioni del rapporto dell'uomo con la realtà e con i sistemi »), in F. Camon, *Il mestiere di scrittore*, op. cit., p. 161 et il définit en 1973 l'usine « le noyau de la civilisation moderne » (in E. Galino, *Letteratura e classi sociali*, op. cit., p. 142, (« il nucleo della civiltà moderna »).

70 Le fait d'avoir pénétré personnellement dans chacun de ces univers est la garantie de l'authenticité de la représentation et de l'honnêteté du témoignage.

anticipatrice. Ottieri est en avance sur son temps, - voire sur ses contemporains -, car les mondes qu'il fréquente ou les personnages qu'il met en scène, s'ils sont encore marginaux, préparent ou préfigurent le monde de demain⁷¹. Par ces représentations de lui-même, Ottieri suggère que son oeuvre est essentielle à qui veut comprendre le monde où il vit et celui qui reste à naître. Il n'est pas étonnant alors que *Il campo di concentrazione* puisse figurer, lors d'une réédition, dans une collection destinée à aider les lecteurs à repenser le XXème siècle finissant⁷². La présentation qui est faite de l'oeuvre et de son auteur (annexée au texte et condensée sur le rabat de couverture), s'appuie sur le « Je n'écris pas avec le métier mais avec la vie », employé par Ottieri en 1968⁷³, pour vanter l'oeuvre « la plus extraordinaire et bouleversante » qu'il ait jamais écrit. Tandis que, à l'heure de la contestation, F. Camon semblait quelque peu désarçonné par l'idéologie peu orthodoxe de Ottieri et limitait son éloge au seul aspect moral, en 1984, la névrose personnelle de Ottieri devient sous la plume de l'éditeur « l'image universelle de l'existence », « la métonymie de la condition humaine », plongée dans « la nuit de la raison », - ou « nuit des valeurs » -, et « l'inconscience collective »⁷⁴. L'image de l'oeuvre telle qu'elle est donnée dans ce commentaire critique illustre bien le phénomène de récupération dont peuvent faire l'objet les déclarations paratextuelles d'un auteur. Cependant, dans le cas précis de Ottieri et du *Campo di concentrazione*, l'éditeur n'en déforme pas tant l'esprit qu'il ne le seconde⁷⁵ ; il y a, autrement dit, adéquation entre l'image qu'Ottieri a fabriquée de lui-même (à partir de son oeuvre mais aussi à travers l'interprétation qu'il en fournit ou le jugement qu'il porte

71 Ainsi, par exemple, le play-boy des *Divini mondani* est, à ses dires, l'anticipation de l'homme libre de demain. En 1960, il affirmait que le fait d'entrevoir un avenir dans une matière présente était le « fort de l'écrivain réaliste » (Cfr. A.A.V.V., *La generazione degli anni difficili*, op. cit., p.196).

72 Il s'agit de la collection « 900 » lancée par l'éditeur vénitien Marsilio.

73 Notons que l'entretien où la formule était employée a été publié peu après la sortie du livre (en 1973).

74 Présentation par l'éditeur de O. Ottieri, *Il campo di concentrazione*, op. cit., p. 311 et 313. Cette interprétation forcée découle aussi, bien sûr, de l'aspect métaphorique du livre que nous avons dégagé. Une interprétation analogue avait déjà été donnée du premier journal de Ottieri puisque G. Pullini, à la sortie de *La linea gotica* soulignait « le caractère paradigmatique » qu'assumait l'oeuvre pour son « intime force de clarification » (in « Comunità », op. cit., p.97), tout en reconnaissant que l'auteur n'avait pas d'autre prétention que faire part d'une expérience personnelle. (Ottieri, de son côté, avait lui-même présenté son journal de façon ambiguë comme « la projection publique de certains (de ses) problèmes privés » (« la proiezione pubblica di certi miei problemi privati » in A. Barbato, « Le ambizioni minori », op. cit., p. 11).

75 Nous avons vu nous mêmes que la formule anodine employée par Ottieri en 68 pour définir les sources d'inspiration de ses oeuvres se prête à diverses interprétations qu'illustre fort bien *Il campo di concentrazione*.

sur elle dans ses entretiens, à travers sa façon d'être, de s'impliquer personnellement, d'« avouer » et de se désavouer, de se condamner et de se défendre⁷⁶) et celle qu'impose l'éditeur au lecteur : toutes deux concourent à orienter dans le même sens la réception de l'oeuvre. En même temps qu'elles reproduisent la figure de l'homme souffrant, sacrifié et raisonneur, elles réactivent et renouvellent celle de l'écrivain engagé dans son temps : : Ottieri n'est plus l'homme engagé politiquement dans une société en pleine mutation économique mais il est l'homme plongé symboliquement dans un monde délirant. Elles contribuent à présenter du livre et de son auteur la même marque de distinction : en soustrayant un « journal » au domaine du « documentaire » tout en soulignant ce que l'on pourrait appeler son « hypolittérarité » elles le différencient dans le champ de production des années 70 à la fois de la médiocrité de la « littérature sauvage » et de la spéciosité de la production hyperlittéraire, intellectualiste et sophistiquée. A travers elles et grâce à elles, Ottieri s'affiche comme un homme et un écrivain profondément critiques, le héraut de certaines valeurs, - parmi lesquelles le devoir de savoir, de « parler » et de ne pas mentir -, le théoricien et le représentant d'une nouvelle conception de la littérature.

Une littérature qui, à notre sens et compte tenu de la spécificité du caractère spéculaire que nous lui avons reconnue, pourrait être définie « littérature du vis-à-vis »⁷⁷.

Sylvie VIGLINO

76 Image relayée, comme nous l'avons souligné au début, par les « interviewers ».

77 Notre analyse gagnerait bien sûr à être complétée par l'examen de la production autobiographique des années 60 vis-à-vis de laquelle se situe *Il campo di concentrazione*. Nous nous limiterons ici à évoquer le livre de celui qui fut un autre maître pour Ottieri. Il est possible en effet que *Les mots*, de Jean-Paul Sartre, publié en 1964 ait eu quelque incidence sur son projet littéraire. Sartre présente en effet avant lui la version moderne de l'homme sacrifié, assujéti à la Littérature, et ce d'une façon et dans une situation toute différentes de celles d'Ottieri ; c'est au faite de la consécration, que le champion de l'engagement découvre au public son enfance bourgeoise et révèle les causes d'une « névrose » : en racontant la manière dont son milieu familial, -dominé par la forte personnalité de son grand-père -, l'a « dressé » culturellement à l'écriture et à la littérature, et l'a réduit, à l'instar de Chateaubriand, par les commandements qu'il lui a cousus sous la peau, à l'état de « machine à faire des livres ». Dans cet auto-portrait, exemplaire à bien des égards, le « grand » écrivain feint de se ravalé à la multitude : au rang d'homme « fait de tous les hommes » et « que vaut n'importe qui ». Le point commun qu'il présente avec Ottieri est de jouer la carte de l'humilité, de s'adonner, comme il le redoute et le pressent au jeu du « qui perd gagne ». Mais là s'arrêtent les ressemblances car si ce jeu permet à Sartre de créer son propre mythe à travers une pratique iconoclaste, il fonctionne chez Ottieri sur la base d'un pathétique propre à s'attirer la sympathie des lecteurs. En outre, alors que Sartre pare son image des atours du « bel écrit », Ottieri prétend se dire sans fard, dans le style le plus dépouillé possible.

RÉPERTOIRE DES OEUVRES D'OTTIERO OTTIERI :

- *Memorie dell'incoscienza*, Torino, Einaudi, 1954.
- *Tempi stretti*, Torino, Einaudi, 1957.
- *Donnarumma all'assalto*, Milano, Bompiani, 1959.
- *La linea gotica*, Milano, Bompiani, 1962.
- *L'impagliatore di sedie*, Milano, Bompiani, 1964.
- *L'irrealità quotidiana*, Milano, Bompiani, 1966.
- *I divini mondani*, Milano, Bompiani, 1968.
- *Il pensiero perverso*, Milano, Bompiani, 1971.
- *Il campo di concentrazione*, Milano, Bompiani, 1972.
- *Contessa*, Milano, Bompiani, 1976.
- *La corda corta*, Milano, Bompiani, 1978.
- *Di chi è la colpa ?*, Milano, Bompiani, 1979.
- *I due amori*, Torino, Einaudi, 1983.
- *Il divertimento*, Milano, Milano, Bompiani, 1984.
- *Tutte le poesie*, Venezia, Marsilio, 1986.
- *Improvvisa la vita*, Milano, Bompiani, 1987.
- *Vi amo*, Torino, Einaudi, 1988.
- *L'infermiera di Pisa*, Milano, Garzanti, 1991.
- *Il palazzo e il pazzo*, Milano, Garzanti, 1993.
- *Storia del P.S.I. nel centenario della nascita*, Parma, Guanda, 1993.
- *La psicoterapeuta bellissima*, Parma, Guanda, 1994.
- *Diario del seduttore passivo*, Firenze, Giunti, 1995.
- *Il poema osceno*, Milano, Longanesi, 1996.