

## **Thème et poétique de la mort dans les œuvres napolitaines de l'après-guerre<sup>1</sup>**

Les œuvres sur lesquelles porte cette étude forment un corpus qui présente, a priori, les marques de l'hétérogénéité ou, tout du moins, d'une frappante diversité en son sein. Il est pourtant possible de réunir ces mêmes œuvres sous une problématique commune : Naples certes, mais Naples qui vit une crise où la présence sous-jacente ou explicite du « moi » de l'auteur est loin d'être indifférente. Car c'est bien de la relation intime des différents auteurs à Naples que naît l'écriture dans ce corpus<sup>2</sup>. Nous sommes donc confrontés à de

---

<sup>1</sup> Cette étude s'appuie sur les œuvres choisies pour la question de littérature contemporaine de l'agrégation d'italien. La question est ainsi formulée : « Naples et sa province dans la littérature narrative de l'après-guerre à nos jours ». Nous indiquons dès lors les éditions des œuvres choisies afin de pouvoir par la suite renvoyer directement aux pages concernées : G. Marotta, *L'Oro di Napoli*, BUR La Scala, Rizzoli, Milano, 2001<sup>2</sup> ; D. Rea, *Spaccanapoli*, Rusconi Libri, Milano, 1995<sup>1</sup> ; M. Prisco, *La provincia addormentata*, BUR La Scala, Rizzoli, Milano, 2000<sup>2</sup> ; A. M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Adelphi, Milano, 2001<sup>6</sup> ; R. La Capria, *Ferito a morte*, Classici Moderni, Mondadori, Milan, 2001<sup>3</sup> ; M. Orsini Natale, *Francesca e Nunziata*, Avagliano, Naples, 2001<sup>8</sup>.

<sup>2</sup> Massimo, in *Ferito a morte*, hérite de l'expérience de La Capria à Naples ainsi que l'auteur l'a récemment explicité lors d'une conférence à Paris (05/12/2003 en l'Université Paris III

véritables *Erlebnis*, terme qui en linguistique indique « un ensemble de faits revécus dans la conscience de l'auteur et transfigurés par l'expression artistique »<sup>3</sup>.

Ce choix révèle la position de chacun face à ce qu'il interprète comme une fracture entre un passé plus ou moins défini selon les cas (celui de l'enfance/adolescence pour Marotta, Prisco, La Capria ; celui plus lointain qui appartient à la mémoire collective pour Orsini Natale ; celui vanté par les images édulcorées du *gran tour* et véhiculées depuis lors par la poésie, la chanson et la littérature napolitaines, pour Ortese et Rea), et un présent de la frustration, un présent morbide dans tous les sens du terme, un présent d'où seule la fuite est souhaitable.

Et c'est précisément de là que part cette étude sur la mort. Car, force est de constater que le quotidien du Napolitain, dans les œuvres du corpus, se décline sur deux thèmes : d'abord, la constatation d'une existence faite de blessures, de maladies, de souffrances de la chair et de l'être qui aboutissent souvent à la

Sorbonne Nouvelle) reprenant ce qui avait déjà été écrit in *L'Armonia perduta* (R. La Capria, *L'armonia perduta*, Rizzoli, Milano, 1999), en particulier dans les chapitres « L'armonia perduta » (pp.19-25), et « Descrizione di una bella giornata » (pp.51-69).

A l'instar de R. La Capria, M. Prisco part de son « étude » (préface p.9) de la province de Naples et, sans pour autant verser dans l'étude sociologique à proprement parler (préface p.11), il s'inspire de sa propre expérience et de ses observations.

Ortese adopte l'écriture journalistique et choisit le « je » dans nombre de ses récits (« Oro a Forcella », « La città involontaria », ou encore « Il silenzio della ragione », lorsqu'elle décide d'évoquer le désengagement de la jeune *intelligentsia* napolitaine. Un choix stylistique que l'auteur fait en dépit de son rapport conflictuel avec la « cosiddetta realtà » de Naples (préface, p.10).

Marotta, quant à lui, annonce dès la préface le caractère autobiographique des récits de l'*Oro di Napoli* : « Napoli, io, certe pietre e certa gente : ecco quanto, forse, si troverà in questo libro » (p.5). Notons que seule l'apposition de l'adverbe « forse » suggère la transfiguration littéraire qui aura lieu et qui éloignera l'auteur de son propos initial.

Rea semble prendre davantage de distance par rapport à Naples dans les récits de *Spaccanapoli* mais la note qui partage le recueil en deux nuance cette affirmation : « c'est un autre système linguistique qui sera utilisé pour mieux adhérer à la nouvelle réalité », celle de la guerre, écrit-il p.40.

Enfin, Orsini Natale, Napolitaine et journaliste revendique le statut de « cunto » de son roman, tout en postulant « gli agganci a realtà lontane o perdute [...] precisi e documentati » (p.6) en distinguant donc la *fabula* de son décor.

<sup>3</sup> Au sens défini par A. Marchese (*Dizionario di retorica e di stilistica*, Mondadori, Milano, 1995), « [...] L'Erlebnis non è solo l'autobiografia per così dire immediata, ma anche la vicenda interiore, speculativa, onirica, culturale, ecc. »

mort (la mort est donc entendue ici en son sens le plus strict de cessation de la vie de la chair); ensuite, « l'endormissement de la raison » qui porte à une progressive déchéance éthique et/ou psychologique, individuelle et/ou collective, à un point de non-retour, à la mort encore une fois. Ces deux aspects que l'on vient d'évoquer sont finalement déjà présents dans certains des titres : *Ferito a morte*, *La provincia addormentata*, « il silenzio della ragione » et « Chiaia morta e inquieta » in *Il mare non bagna Napoli*, « La morte a Napoli » in *L'oro di Napoli*.

Pour comprendre la fonction de la mort, ses tenants et ses aboutissants, dans les œuvres, nous allons nous concentrer en tout premier lieu sur la manière dont la mort se présente comme le quotidien du Napolitain. Nous analyserons ensuite comment et sous quelles formes ce quotidien s'installe dans la durée, devenant la représentation d'un assoupissement général, un phénomène de société. En dernier lieu, nous nous attacherons à étudier comment l'écriture renverse l'interprétation ponctuelle de la mort et lui donne une bien plus vaste portée.

1. Nous avons parlé précédemment de la mort comme du décor quotidien du Napolitain. La mort, dans son sens le plus immédiat, vient en effet ponctuer tous les récits. Il s'agit sans doute de situations auxquelles on peut s'attendre dans une saga familiale comme celle de *Francesca e Nunziata*, développée sur un siècle et demi. Néanmoins ce sont des situations plus étrangement récurrentes chez Prisco, d'une part parce que le genre choisi est la nouvelle, d'autre part parce que sur les dix récits de *La provincia addormentata* pas un seul ne renonce à évoquer la mort de l'un ou l'autre personnage, y compris « Fuochi nella sera » où le silence au sujet de Mattea et de Delfino, associé à l'image finale des chrysanthèmes sur une tapisserie qui représente le passé, fait plus que suggérer leur décès<sup>4</sup>. Il en va de même du dernier récit, « L'altalena », qui, s'il se focalise sur l'adolescence regrettée du protagoniste Michele, s'articule, d'un point de vue de la péripétie, sur le conflit entre Eros et Thanatos : Michele projette d'assassiner Caterina Savarese qui, de son point de vue, l'a trahi<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> « C'erano uccelli e crisantemi dipinti, e festoni di crisantemi nani che dallo scolorimento delle tinte avevano acquistato una più intima gentilezza, un inaspettato calore. Sì, bisognava scrivere anche a Luchino. » Prisco, *La provincia addormentata*, p.157.

<sup>5</sup> C'est d'ailleurs de l'excitation que Michele éprouve à l'idée de la voir mourir : « mi eccitavo a immaginare la caduta di lei, la sua morte » p.238.

Il est inutile de reprendre systématiquement toutes les œuvres ici, mais insistons simplement sur le fait qu'aucune d'entre elles ne déroge à exploiter le thème de la mort, allant, nous l'avons dit, jusqu'à lui dédier des chapitres entiers<sup>6</sup> ou à en faire l'une des clefs de l'interprétation.

Partant de là, peut-on en proposer une lecture analytique ?

Il semble que oui et, en ce sens, deux grandes typologies de morts dont les causes ne sont pas naturelles se dessinent : d'une part les morts dues aux maladies, d'autre part celles que l'on peut plus généralement qualifier de « morts violentes ».

Ces deux typologies sont interprétables comme l'écho de réalités historiques.

Naples, de tout temps, a été la proie des maladies et des épidémies<sup>7</sup>. Les traces de ce passé se retrouvent dans le corpus. Ainsi la nonna Trofimenia de *Francesca e Nunziata* meurt-elle en 1860, des suites d'un coup de froid<sup>8</sup>. Et si les récits de Prisco se situent dans cette même campagne vésuvienne (dans un insaisissable passé dont on ne sait qu'une chose, c'est qu'il est vraisemblablement antérieur aux années 1944-1946), il semble que ces décès dus aux maladies viennent signifier les conditions d'insalubrité de la vie. Les femmes meurent en couches<sup>9</sup>, la jaunisse frappe<sup>10</sup>, la diphtérie aussi<sup>11</sup>. Chez Rea on fait allusion à la méningite puis à la vérole<sup>12</sup>.

Ces conditions ne sont pas propres à la campagne, et comme on vient de le voir avec Prisco, elles touchent toutes les classes sociales. Marotta évoque la mort de son père, avocat<sup>13</sup>, à Naples. Ortese raconte la mort d'un jeune garçon de la plèbe décrit comme

---

<sup>6</sup> G. Marotta, « La morte a Napoli » ; Prisco « I morti moriranno ».

<sup>7</sup> On se souvient encore de l'épidémie de choléra qui révéla à l'Italie la réalité catastrophique de Naples, qui fit dire à Depretis qu'il fallait « sventrare Napoli » et qui fit que, la même année 1884, Matilde Serao écrivit *Il ventre di Napoli*, faisant connaître par le biais de la littérature la réalité « noire » de la ville qui contrastait singulièrement avec les images de lieu amène qu'avaient véhiculées au début du XIXe siècle les écrivains du *gran tour*.

<sup>8</sup> Chapitre IV, p.61 : « un venticello garbato le diede frescura e morte ».

<sup>9</sup> M. Prisco, *ibidem*, pp.35-70.

<sup>10</sup> M. Prisco, *ibidem*, pp.13-34.

<sup>11</sup> M. Prisco, *ibidem*, pp.71-92.

<sup>12</sup> D. Rea, *Spaccanapoli*, pp.117-131.

<sup>13</sup> G. Marotta, *L'oro di Napoli*, pp.21-40.

*“una cosa gialla, tra la volpe e il bidone delle immondizie”*<sup>14</sup>.

Quant à l’autre typologie de morts que nous avons identifiée, celle des morts violentes, elle semble renvoyer à la blessure historique de la guerre. C’est du moins ainsi que Rea justifie le changement de direction de son écriture :

*“ [...] avvenne qualcosa, la guerra. L’Italia esplose ; e sentii il bisogno di usare un sistema linguistico più aderente alla nuova realtà ”*<sup>15</sup>.

Les contextes et certains titres des nouvelles permettent une semblable interprétation, qu’il s’agisse de la mort de Tuppino dans le récit homonyme, assassiné presque par inadvertance par le lieutenant amant de sa fille<sup>16</sup>, ou de celle d’Elena suite aux bombardements de 1943 in « L’interregno »<sup>17</sup>.

Le traumatisme de la guerre se saisit également dans le roman d’Orsini Natale qui évite pourtant soigneusement de traiter directement des deux guerres mondiales. Le non-dit à ce sujet<sup>18</sup> est peut-être justifié par le fait que l’auteur semble considérer que le véritable traumatisme a eu lieu en 1860-1861<sup>19</sup>. C’est d’ailleurs bien d’images de guerre qu’il s’agit lorsqu’elle revisite

<sup>14</sup> A. M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, p.90.

<sup>15</sup> D. Rea, *ibidem*, p.40.

<sup>16</sup> D.Rea, *ibidem*, p.66.

<sup>17</sup> D.Rea, *ibidem*, p.113.

<sup>18</sup> Rappelons que l’on passe directement de 1897 (chapitre XVIII avec une petite prolepse en fin de chapitre qui nous amène en 1903) à 1919 (chapitre XIX) pour ce qui est de la première guerre mondiale. Par ailleurs, Nunziata meurt vraisemblablement quelques mois avant le début « historique » de la Deuxième Guerre mondiale (les chapitres XXV, XXVI et XXVII sont situés en 1938 et donc avant l’invasion de la Pologne), une guerre qui n’est évoquée que par cette « suie » qui pèse sur le monde (chapitre XXVIII p.363) et qui a été anticipée par l’arrivée dans la famille d’Immacolata, la bru, à laquelle correspond la grande époque fasciste (Immacolata apparaît au chapitre XXI, situé en 1928).

<sup>19</sup> A ce sujet, l’analyse des temporalités du roman est éloquent. On progresse assez régulièrement dans le temps jusqu’au Chapitre IV, moment où Trofimenia meurt, c’est-à-dire en 1860. Trofimenia représente donc en quelque sorte l’époque pré-rationnelle, heureuse et « spensierata » de Naples. Puis, le temps s’arrête : les chapitres V à X focalisent sur 1860, avec une décélération du rythme temporel marqué par la scansion de dates presque jour après jour : le chapitre V est situé en mars 1860, le chapitre VI en mai 1860 (débarquement de Garibaldi à Marsala), le chapitre VII voit un ultérieur ralentissement du temps de la diègèse, nous sommes alors le 27 juin 1860, le chapitre VIII commence au 28 juin et s’étend jusqu’en septembre

l'imagination populaire qui voit les « camicie rosse » comme des chemises gorgées du sang des victimes<sup>20</sup>.

Le traumatisme de la guerre est également présent chez Ortese, et il est en partie à l'origine des situations misérables que l'auteur narre dans « La città involontaria »<sup>21</sup>.

A travers l'exploration du thème de la mort, c'est donc en quelque sorte l'histoire des morts à Naples qui rejaillit, tant des morts violentes que des morts de maladies et, en ce sens, une sorte de décor d'arrière plan est dressé.

Néanmoins, à côté de cet *historique* de la mort, il y a son *installation* subreptice dans le quotidien, de façon éparse mais continue : la mort devient alors familière.

2. L'univers napolitain que Prisco, Ortese, Marotta, ou encore Rea mettent en place est un univers de violence – souterraine ou explosive – où la mort se trouve aux premières loges, aux côtés des personnages. Marotta écrit d'ailleurs dans « La morte a Napoli » :

*“ogni uomo a Napoli, dorme con sua moglie e con la morte; in nessun paese del mondo la morte è domestica e affabile come laggiù fra Vesuvio e mare”*<sup>22</sup>.

La mort est si omniprésente qu'Ortese présente non plus des personnages mais des morts vivants. La mort physique s'étend à la mort psychologique et éthique auprès de personnages qui n'ont plus rien à espérer. D'eux, il ne reste

---

1860, le chapitre suivant revient aux 13 et 14 août 1860, le dixième chapitre débute au 11 septembre 1860 mais enchaîne ensuite les prolepses pour évoquer février 1861 (c'est-à-dire, historiquement, les mois qui précèdent la proclamation de Victor Emmanuel comme roi d'Italie, p.113), les bombardements de 1943 (p.116), le tremblement de terre de 1980 (p.116), avant de revenir progressivement (1868 puis 1863) en mars 1861 (donc toujours avant la proclamation de Victor Emmanuel comme roi). Il apparaît de ces quelques observations que le véritable traumatisme que Naples a vécu a été sa perte d'autonomie et de pouvoir au sein d'un royaume qui n'était plus le sien propre.

<sup>20</sup> M. Orsini Natale, *Francesca e Nunziata*, p.95: “[...] i soldati di Garibaldi avevano la camicia rossa perché la bagnavano nel sangue dei morti”.

<sup>21</sup> A. M. Ortese, *ibidem*, p.84, Cutolo raconte sa déchéance: “Come mai vi trovate qua? – Durante la guerra, casa mia fu distrutta. Mio padre morì, salute a voi, mi rimase il carico della madre e di due sorelle”.

<sup>22</sup> G. Marotta, *ibidem*, p.153.

qu'une enveloppe décharnée, monstrueuse<sup>23</sup>, vide de sentiments. On pense immédiatement à Anastasia, protagoniste d'« Interno familiare », et à :

*“quel suo volto gonfio e contraffatto, di un giallo marcio, che faceva apparire ancora più neri e più splendenti quei suoi terribili occhi di donna che non era riuscita a vivere”<sup>24</sup>.*

Sacrifiée à l'autel de la famille qu'elle doit entretenir, elle a dû renoncer à avoir sa propre vie, à donner et recevoir de l'amour. Elle n'est plus que par ses vêtements ou son parfum, il lui manque la vie que donne le sentiment<sup>25</sup>... ou réciproquement.

Toujours chez Ortese, nous sommes confrontés à des morts-vivants, non plus de la classe bourgeoise – à laquelle appartient Anastasia – mais de la plèbe : souvenons-nous des parents incapables de manifester la moindre émotion devant le cadavre de leur fils, comportement que l'auteur qualifie « *d'assurda compostezza* »; ou bien des frères qui ne produisent que de « *falsi singhiozzi* »<sup>26</sup>. Le sentiment, étroitement lié à la vie, a disparu avec elle semble-t-il.

Il nous faut enfin nécessairement nous arrêter un instant sur la façon macabre qu'a l'auteur d'évoquer le fourmillement de la plèbe, voire les protagonistes, comme autant d'insectes<sup>27</sup>, de *larve*<sup>28</sup>: « fantômes » ou plus sûrement « larves » qui nous renvoient, encore une fois, à la mort.

<sup>23</sup> Il faut y associer le thème de la difformité, entendue dans son sens le plus large : jeunes prématurément vieux (« un paio di occhiali »), êtres humains animalisés, petitesse, etc.

<sup>24</sup> A. M. Ortese, *ibidem*, pp.44-45. Remarquons à ce propos l'importance de l'adjectivation dans l'écriture d'Ortese, et l'attention particulière qui est donnée aux couleurs. Elle opère d'ailleurs un renversement saisissant car le jaune, valeur généralement positive chez elle lorsqu'il s'agit de décrire la lumière ou l'or (cf. p.36 « *abbagliata da quei rossi e quei bianchi scintillanti d'oro e d'argento dei paramenti sacri, dal tremolio dei lumi* » dit-on d'Anastasia au sortir de l'Eglise, où il est clair que cette lumière inhabituelle a une charge positive car elle lui permet de perdre la notion de la réalité et de se soustraire, fût-ce pour un instant, à sa misérable existence) ; ce jaune donc devient symbole de dégradation, de mort et vient donner du relief (aussi bien d'un point de vue tonal que d'un point de vue stylistique) au noir du regard.

<sup>25</sup> A. M. Ortese, *ibidem*, p.37 : « *Avrò sempre i miei vestiti, si capisce, ma anche le statue in chiesa sono vestite, ed è vestita la gente nelle fotografie...* ».

<sup>26</sup> A. M. Ortese, *ibidem*, p.90.

<sup>27</sup> Il s'agit en général d'insectes terriens, voire souterrains : des vers, des araignées, des fourmis, des termites... Cela accentue l'idée d'une « descente » vers l'horreur, vers l'enfer.

En conséquence, loin de produire une sorte de catharsis, la mort souligne combien la vie est maintenant absente de l'univers quotidien, intime, du Napolitain souvent montré incapable d'émotion.

De fait, l'être napolitain est constamment éprouvé par une mort si présente, si familière, qu'elle finit par en être banalisée, à la manière du Vésuve qui domine et menace la ville<sup>29</sup>.

C'est le cas chez Rea, par exemple, où l'instinct de mort des personnages, cette pulsion qui les pousse à tuer, est présenté comme une pulsion naturelle.

Dans « Pam ! Pam ! », bien avant le double meurtre final, dont les raisons demeurent quelque peu mystérieuses (au lieu d'arrêter le bandit, le « maresciallo » tire sur lui et sur sa compagne), l'idée de la mort survient entre les protagonistes comme s'il s'agissait d'un jeu innocent, sans conséquences :

*“Non sai dire che le cose che non contano più, del bandito di una volta... Mentre, [...] mentre tu potresti sparare a me e io a te. Ti sembra?”*<sup>30</sup>.

Tout aussi frappant, la mort n'est pas seulement banalisée en tant qu'action, elle l'est aussi en tant qu'objet du regard. La Capria fait mourir Pipotto Alvin au milieu de ses amis du *Circolo Nautico* et la réaction de Ninì est de dire :

*“Betty, andiamocene a fare il bagno, tanto qua che ci stiamo a fare ? Lo spettacolo è finito. Ti muovi?”*<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Le terme est récurrent chez Ortese : in “Oro a Forcella” p.65 on parle d'une “larva d'uomo con gli occhiali” puis de “la stessa larva uscita sulla soglia”; in “La città involontaria”, p.96, on dit que “la stanza era piena di gente, larve, che pareva stessero odorando”; puis encore, in “Il silenzio della ragione” p.101, on évoque “quella grande folla di larve”.

<sup>29</sup> Il est d'ailleurs très souvent évoqué dans les œuvres du corpus et en particulier chez Orsini Natale et Prisco qui va même jusqu'à l'assimiler au Napolitain : les personnages ne peuvent s'échapper d'une campagne qui les possède. Citons simplement le cas exemplaire du « Capriolo ferito » où les Clementi sont présentés comme des doubles du volcan : “si levavano [...] non sapendo di lavorare e coltivarsi un sentimento che era sotterraneo, accalorato e caparbio, esercitato come un istinto”, il y avait entre eux “una connivenza calorosa e tenace giacché erano di temperamento impulsivo” (p.96). L'homme est dépossédé des attributs de son espèce et il faut souligner ici combien la synesthésie met en relief l'assimilation terre/homme avec ce “lavorare” [agricole] un “sentimento” [humain] “sotterraneo, accalorato” [volcanique].

<sup>30</sup> D. Rea, *ibidem*, pp.55-56.

<sup>31</sup> La Capria, *Ferito a morte*, Chapitre V, p.93.



Où c'est justement la question « ti muovi ? » en clausule, témoignage des préoccupations et du langage les plus quotidiens, qui rend l'indifférence véritable, sans cynisme, du jeune Nini, et le vide dramatique de personnages devenus des pantins.

En ce sens, la mort ne témoigne pas seulement d'un quotidien du Napolitain ou de ses blessures historiques, mais met également à jour une société qui a perdu le repère primordial qu'est l'attachement à la vie ou son respect. La mort s'installe certes dans le quotidien du Napolitain mais elle s'empare aussi de la société napolitaine tout entière, lui faisant perdre pied et oublier ses valeurs.

A travers le thème porteur qu'est l'indifférence, entendue au sens fort, on peut examiner la perte progressive des valeurs fondatrices de la société napolitaine, tant d'un point de vue moral que civil.

Aux époques où sont situées les diégèses des textes du corpus, la famille occupait une place prépondérante dans la société napolitaine. Elle était alors entendue comme famille élargie, mais c'était surtout une valeur, un pilier de la société. Or les textes nous mettent face au démembrement des relations familiales.

Alors que *Francesca e Nunziata* narre l'histoire d'une famille sur plusieurs générations, le texte met à mal cette valeur : Francesca n'hésite pas à assassiner son mari. Qui plus est, il ne s'agit pas d'un crime passionnel mais rationnel, dicté par l'orgueil face à la situation financière:

*”non è vero che non stemmo attenti e lui rotolò per le scale. Io lo feci cadere io diedi un calcio alla carrozzella, perché quel giorno [...] mi era arrivata la notizia che il Banco di Napoli aveva messo le cambiali mie all'incasso”*<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> M. Orsini Natale, *ibidem*, pp.289-290. La place prépondérante de l'argent, du bien, tend de plus en plus à se substituer aux liens d'affection familiaux dans ce roman (on peut en effet aussi penser aux relations dégradées de Nunziata avec ses fils Alfredo et Carlo surtout, mais aussi Mariano qui vit loin de sa mère et ne s'en soucie guère : de fait, Nunziata meurt seule).

Dans un même ordre d'idées il y a aussi l'exemple de Marotta qui aurait pu mourir de faim sans que la famille se sente le moins du monde responsable<sup>33</sup>.

D'un point de vue non plus de la famille stricto sensu mais du voisinage avec lequel on avait des liens de respect et d'entraide mutuels, où la parole donnée était une forme d'engagement solennel, une valeur au même titre que l'honneur, le texte « L'interregno » de Rea est emblématique de la désagrégation de la société que la mort incite et met en relief. Dans ce récit, le protagoniste a vu mourir le pauvre Giacomino à la recherche de sa fille Mariannina ; il retrouve celle-ci plus tard, prostituée, et profite de la situation qui s'offre à lui, peut-être justement parce qu'il sait qu'il n'aura pas à affronter le regard du vieux Giacomino :

*“E io mi ero unito alla compagnia che tradisce anche i morti : quasi scomparissero dall’universo e non vedessero più”*<sup>34</sup>.

Les exemples sont nombreux, mais on pourra enfin évoquer avec Ortese ce silence de la raison qui illustre dans le dernier chapitre l'apoplexie, voire la mort de la classe intellectuelle d'après guerre, à travers la “métonymisation” de Compagnone<sup>35</sup>:

*“nacque in quel volto un sorriso più astratto e morto di quello di Chiaia”*<sup>36</sup>.

En réalité cette perte des valeurs auxquelles la mort, dans ces différents aspects, métaphorique ou réaliste, donne du relief, n'est que la manifestation d'un phénomène de dégradation et de déchéance progressive plus large qui

---

<sup>33</sup> G. Marotta, *ibidem*, pp.21-40.

<sup>34</sup> D. Rea, *ibidem*, p.111.

<sup>35</sup> . L'auteur entretient en effet constamment et de façon récurrente une relation de contiguïté et de réciprocité entre la figure de Luigi Compagnone et la *Riviera di Chiaia*, dont il est la personnification et dont il possède tous les attributs. Ortese écrit de Chiaia, p. 100: “Questa strada [...] rimaneva ridente e terribile, come appunto l'espressione d'intelligenza e bontà che appare talora sul viso ai defunti. Era una strada *defunta* [...]”, puis, p. 101, elle reprend, toujours parlant de Chiaia: “Una patina, misterioso intruglio di piogge, polvere e soprattutto di noia, si era distesa sulle facciate, velandone le ferite, e riconducendo il paesaggio a quella immobilità rarefatta, a quell'espressivo equivoco sorriso che appare in volto ai defunti”.

<sup>36</sup> A. M. Ortese, *ibidem*, p.125.

marque la société napolitaine représentée dans les œuvres de cette étude. L'assoupissement est général et l'image de la décadence, plus prégnante.

La mort, phénomène ponctuel par excellence, va *s'installer* dans la durée. Le temps devient par conséquent un phénomène aggravant.

On peut à juste titre parler de mort qui s'établit, en ce sens que les sociétés représentées semblent toutes manquer d'air et s'asphyxier peu à peu.

C'est le cas de *La provincia addormentata* de Prisco où, à la mort comme événement ponctuel dans les récits, correspond une mort comme toile de fond (relayée par la langueur de la langue) avec une sorte de mise en abîme du cadre général et de l'histoire des personnages : structure en abîme qu'accentue encore la répétition des thèmes, des noms des protagonistes et des situations de crises.

Toute fuite est impossible (sinon dans la mort), tout espoir est vain ; c'est une société repliée sur elle-même qui court à sa perte que l'auteur met en scène. Le thème de l'aliénation du personnage y est logiquement récurrent<sup>37</sup>.

La mort vient par conséquent peser sur le destin des individus et de la société pour mieux signifier qu'ils n'ont pas de futur.

A sa manière, La Capria opère une même réflexion, à cette différence près que le salut est dans la fuite et que la fuite est – toutes proportions gardées – encore possible. Toutes proportions gardées, parce que La Capria adopte, lui aussi, une vision répétitive, cyclique, du processus de dégradation, et quoiqu'il distingue le destin individuel du destin collectif, cette fuite n'est somme toute qu'une variante de la mort.

Massimo opte en effet pour le suicide dans un premier temps, avant de quitter Naples pour Rome et de revenir à Naples : le roman ne se situe d'ailleurs qu'à Naples, comme s'il ne pouvait *vivre* ailleurs : un peu comme Massimo qui parle de Rome – et a contrario de Naples – comme d'un

*“rispettabile squallore di strade sconosciute, in una città senza Vesuvio e senza estati, dove i palazzi non finiscono sotto il mare”<sup>38</sup>.*

On sent dans cette phrase toute l'ambiguïté du rapport de Massimo à sa ville, d'un affect si puissant qu'il finit par vous engloutir.

---

<sup>37</sup> Voir en particulier “Le segrete conegne” (pp.119-132), “Viaggio all'isola” (pp.159-180) et « Santa Locusta » (pp.181-204) in M. Prisco, *La provincia addormentata*.

<sup>38</sup> R. La Capria, *ibidem*, p.15.

La société napolitaine, telle que la représente La Capria dans *Ferito a morte*, est sans consistance ; elle n'est qu'apparence et n'existe qu'à travers le regard. Sa futilité, son auto-représentation sont autant de murs derrière lesquels elle se replie jusqu'à ce que son autarcie même la tue. Tout y est répété et répétitif, le personnage n'est souvent qu'un double grotesque d'un autre (comme Ninì à l'égard de Sasà) et les tics de paroles ne sont que la variante langagière de ce repli<sup>39</sup> qui aboutit à l'engorgement, à l'asphyxie.

Enfin, il faut signaler que cette « mort en acte », cette perpétuelle déchéance, n'est pas le fait d'une société bourgeoise mais est bel et bien perceptible dans tous les milieux : urbains ou ruraux, bourgeois ou populaires.

Ortese va même au-delà de la mort et n'hésite pas à recourir à l'intertextualité dantesque pour évoquer sa visite aux Granili<sup>40</sup>, précisant que seule une ultérieure décadence était possible pour les gens qui y entraient et que de croire pouvoir en sortir était illusoire. Encore une fois la fuite est impossible, le futur n'existe pas.

La négation du futur (où sous la notion de futur se cacherait finalement un secret espoir, celui que la vie, dans sa capacité à durer, réussirait en quelque sorte à prendre le pas sur la morte-existence du présent) va parfois jusqu'à rendre la mort souhaitable : en somme la morte-vie serait bien pire que la vraie mort et celle-ci revêtirait par conséquent le caractère de l'espoir<sup>41</sup>. C'est ce vers quoi nous porte Ortese. La population qui s'agite sur ses pages rêve et

---

<sup>39</sup> Il suffit de penser par exemple à l'avocat qui constamment répète: « Cose-da-pazzi-cose-dell'altro-mondo », ou au repas de famille auquel est invité Gaetano lequel anticipe les réactions de l'oncle de Massimo. In *La Capria*, *ibidem*, p.102.

<sup>40</sup> A. M. Ortese, *ibidem*, pp.73-98. Il nous faut insister sur le fait que l'auteur n'hésite pas, dans ce paysage stérile et désolé, à jouer avec les codes: code littéraire parce qu'à l'instar de Dante elle descend visiter les Enfers accompagnée d'un guide, la "Lo Savio"; codes culturels articulés sur les contrastes brutaux et sur le sarcasme : je renvoie à l'importance des noms des personnages "Lo Savio" ou encore "Maria De Angelis" car l'allusion chrétienne est explicite et presque blasphématoire dans cet endroit noir, sale, immergé dans la puanteur. Cette forme de provocation qui flirte avec le blasphème est présente sur d'autres pages du livre (« mi domando cosa fa Dio », disait par exemple Mariuccia dans « Un paio di occhiali », p.28) et met en exergue l'enfer de l'existence comme pour dire sur les traces de Carlo Levi : Christ s'est peut-être arrêté à Eboli, mais il n'est pas passé par Naples.

<sup>41</sup> C'est également le cas chez Rea où la mort est somme toute présentée comme une ultime échappatoire : voir D. Rea, *Spaccanapoli*, « Pam !Pam ! » en particulier (pp.51-57).

parle constamment de la mort comme d'une valeur, d'un espoir, d'un soulagement, le seul qui habite l'horreur de son quotidien<sup>42</sup>.

Pour les autres auteurs, si le futur n'existe pas, le temps est à son tour un facteur aggravant : si la mort est en marche et la fuite impossible, le temps qui passe ne rendra cette mort que plus pressante, plus imminente. Lorsqu'elle ne constitue pas déjà le cadre temporel même des récits.

Il est en effet frappant de constater combien la grande majorité des récits se déroulent dans un temps déjà mort, dans un temps du passé, dans un temps du souvenir.

Prisco, nous le disions plus haut, imprime le retour en arrière comme l'exploration d'un drame personnel et collectif en faisant jouer le mécanisme de la mémoire des narrateurs : le cri « Iris, Iris » dans « La sorella gialla », la question « Che cos'è morire ? » dans « Viaggio all'isola », ou encore le fauteuil du salon dans « Donna in poltrona » constituent autant d'éléments qui ramènent le narrateur à une époque révolue. C'est le passé qui domine l'écriture, tant au plan strictement stylistique (on a souvent qualifié l'écriture de Prisco « d'ottocentesca ») qu'au plan plus large de la narration : l'image du miroir à son tour renvoie à l'introspection et aux souvenirs<sup>43</sup>. Toutefois le procédé est complexe car, souvent, la narration est déjà au passé, et c'est à un passé antérieur que l'on remonte.

Le roman *Francesca e Nunziata* aussi, bien qu'ayant été écrit en 1995, se replonge dans les vicissitudes familiales et sociales d'une famille du XIXe siècle, présentant sur le mode de l'épopée, l'ascension puis la banqueroute de Francesca : il est emblématique en ce sens que le « nonno » acquiert le titre de *Don Giuseppe*, qu'il transmet d'une certaine manière à Francesca (« *donna Francesca* ») laquelle n'est plus indiquée à la fin de sa vie que comme « la vecchia signora », expression qui rend compte du faste passé et de cette forme

---

<sup>42</sup> Il nous suffira de citer deux exemples (mais on en trouve à foison) : “Un paio di occhiali” : “quando si vedevano, parlavano sempre dell'altra vita. La marchesa ci credeva poco, ma non lo diceva ed esortava quella madre di famiglia a pazientare e sperare” (p.21); in “Interno familiare” : “Si? Disse Anastasia, sentendo con sollievo che il cuore calmava i suoi battiti e la fronte si raffreddava” (p.42) in A. M. Ortese, *ibidem*.

<sup>43</sup> Voir à ce sujet l'article de Jean-Philippe Bareil, « Le miroir dans *La provincia addormentata* de Michele Prisco ou la matrice littéraire d'une œuvre à venir » in *Chroniques italiennes*, N°3 (1/2003) série web.

de pitié qu'elle suscite désormais, spoliée de son propre nom, comme s'il ne restait d'elle que son corps vieilli, proche de la fin<sup>44</sup>.

Marotta, situe ses actions dans un passé temporel et géographique qui a été enterré à Musocco avec sa mère.

Dans la préface de *l'Oro di Napoli*, il écrit :

*« mare e vicoli e gente mi hanno fatto scrivere questo libro che è dedicato a mia madre »*<sup>45</sup>.

Le lien entre Naples et la mère se poursuit par la suite car l'un et l'autre représentent les éléments fondateurs de l'enfance perdue et regrettée de l'auteur qui vit l'abandon de Naples et l'enterrement de sa mère à Musocco comme une sorte de trahison:

*“non faccio mai niente nel momento giusto, sono un uomo sbagliato e lo so”*<sup>46</sup>.

Peut-on dire pour autant que le livre naît de son sentiment de culpabilité ? C'est peut-être hasardeux. En revanche, ce qui est certain, c'est que grâce au mécanisme de la mémoire l'auteur se livre à une sorte d'exhumation, exhumation des sentiments, des parfums, des voix, des gestes, des goûts qu'il a perdus au moment où il écrit. Il faut rappeler que Marotta commence à publier les différents chapitres du recueil alors qu'il a déjà quitté Naples pour Milan. Cette distance, temporelle et géographique, associée au sentiment de faute a son importance, nous le verrons bientôt.

Pour l'heure, il apparaît au vu de ces quelques observations que, pour la plupart des auteurs, la vie se conjugue au passé, que le présent prend les formes d'une involution, que le futur semble n'être envisageable que dans un processus de destruction cyclique dont aussi bien la nature (« bradisismo » chez La Capria) que les hommes (déformés et animalisés chez Ortese et Rea, incapables d'actions désaliénantes chez Prisco ou La Capria, disparus chez Marotta) sont responsables.

---

<sup>44</sup> M. Orsini Natale, *ibidem*, p.275.

<sup>45</sup> G. Marotta, *ibidem*, p.6.

<sup>46</sup> G. Marotta, *ibidem*, p.6.

On peut alors se demander où est passée la Naples du *gran tour*, celle que chantaient les écrivains de toute l'Europe, mais aussi la Naples des chansons et des cartes postales, et pourquoi tous les auteurs dont on traite ici ne peuvent échapper à l'actualisation de la mort dans leurs textes. C'est donc davantage en nous attachant à comprendre l'écriture de chacun que l'on pourra répondre à ces interrogations, en nous appuyant sur les réflexions que nous avons développées jusqu'ici.

3. Deux tendances principales se dessinent pour une lecture des différentes mises en situation de la mort que l'on a analysées jusqu'à présent. Il y a d'une part les auteurs qui regardent le passé avec nostalgie, et qui, à travers l'omniprésence de la mort, restaurent le mythe. Et puis, il y a ceux qui refusent le mythe et choisissent de le dégrader, de montrer son inactualité en assimilant la poésie du macabre à la crise qu'ils ressentent. En renversant les valeurs positives traditionnelles de la société napolitaine ils exploitent la mort pour détruire le mythe flatteur d'une Naples qui ne le mérite plus à leurs yeux.

Avant d'analyser la restauration ou la destruction du mythe à peine évoquées, il convient que l'on s'accorde sur ce qu'est le mythe de Naples : un réseau de récits (écrits ou oraux), qui relève d'un imaginaire individuel ou collectif, qui naît d'une réalité partielle dont les contours restent flous mais qui a alimenté la conviction que la ville parthénopeenne était un lieu extraordinaire entre tous.

En réalité, le mythe positif de Naples que les chansons, les clichés et la littérature nous ont transmis, semble être né d'une sorte de réaction compensatoire après la perte de puissance objective qu'a constituée l'unification de 1860<sup>47</sup>. De manière plus générale, le mythe d'une « napoléanité » au sens positif a été alimenté, presque systématiquement, chaque fois que la ville a connu, historiquement, des crises et des blessures telles que guerres et décadence. Rien de surprenant donc à ce que l'on en retrouve les traces dans nos textes.

Ce mythe d'un caractère tout à fait exceptionnel de Naples et de ses habitants se décline dans une représentation intemporelle, anhistorique de la

---

<sup>47</sup> Il faut toutefois nuancer ce propos en rappelant que, de tous temps, Naples a été vue comme une ville extraordinaire dans le bassin méditerranéen (positivement ou négativement d'ailleurs).

cité: ce sont les beautés, les valeurs, les caractères ancestraux de « locus amoenus » et de « vita felix » que l'on ramène sur le devant de la scène.

Et c'est d'ailleurs ainsi que procède Marotta. Loin de vouloir représenter une Naples morte, il met en scène, par le biais de la mémoire, des souvenirs de vie napolitaine où la mort ne sert que de *faire-valoir* aux deux plans de son discours.

C'est-à-dire que d'une part, au plan des récits, la mort est impuissante : les personnages résistent à tout (récupération du mythe de « l'exceptionnalité », aspiration à l'immortalité), allègrement, et ils traversent toutes les embûches que la mort sème sur leur chemin.

Il suffit d'évoquer Don Ziviello pour se rendre compte que le Napolitain est bien supérieur aux accidents de l'histoire et à la mort. C'est le style que Marotta emploie qui vient d'ailleurs appuyer cette thèse : l'insouciance et l'allégresse semblent irrémédiablement prendre le pas sur les difficultés, grâce à l'emploi quelque peu pirandellien de l'humorisme. Mais là où Pirandello souligne le pathétique qui se cache sous des revers amusants<sup>48</sup>, Marotta spécifie combien la vie l'emporte sur le tragique (il fait donc exactement le contraire de ce que proposait Pirandello) :

*« della signora Ziviello, che sedeva su una specie di predellino dell'armonico carretto, si udì sbattere la gonna, che fu poi trovata vuota e rossa sul marciapiede ; il bambino si svegliò in cielo »<sup>49</sup>.*

Après trois jours de souffrance, Don Ziviello reprend le dessus :

*“più ancora gli giovò il nuovo mestiere a cui volle dedicarsi, dei più rumorosi ed eccitanti”<sup>50</sup>.*

D'autre part, au plan du discours personnel de l'auteur, la mort reste un faire-valoir en ce sens que, du moment qu'il écrit des souvenirs d'une vie qui n'est plus, il dit qu'au fond cette vie morte vaut davantage pour lui que sa

---

<sup>48</sup> Je renvoie pour cela à Pirandello, *Saggi Poesie, Scritti Vari*, Mondadori, Milan, 1993 et en particulier au chapitre “Essenza, caratteri e materia dell'umorismo” (pp.121-160), voire à la fameuse allégorie de la “vecchia signora” (p.127).

<sup>49</sup> G. Marotta, *ibidem*, p.16.

<sup>50</sup> G. Marotta, *ibidem*, pp.16-17.



morte vie milanaise: la mort à Naples est donc plus belle et plus vivante à ses yeux que la vie à Milan. Et c'est peut-être justement son sentiment de faute à l'égard de la mère-cité, associé à la distance dont nous parlions plus haut, qui poussent Marotta à littéralement *redorer* le blason de sa ville.

Orsini procède plus ou moins de la même manière et, pour elle aussi, la mort est davantage un faire-valoir qu'un élément négatif. Elle lui permet de dénoncer un processus historique dégradant et de rappeler, au travers des deux grandes morts du livre, celle de la Nonna Trofimenà et celle de Nunziata, les valeurs ancestrales d'une société pré-rationnelle devenant anhistorique.

Les morts des deux femmes sont du reste situées à des moments de rupture totale avec l'Histoire, comme une sorte de « ferita a morte »<sup>51</sup> : Trofimenà meurt en 1860, juste avant l'arrivée de Garibaldi ; Nunziata meurt alors que

*“sull’orizzonte gravava caligine”*

annonce de la Deuxième Guerre mondiale<sup>52</sup>.

Chacune de ces morts est présentée sous le signe d'une tradition : celle des croyances superstitieuses pour la nonna<sup>53</sup> ; celle du « cunto », de la fable de Cendrillon, pour Nunziata<sup>54</sup>.

Ainsi, la mort (exploitée en tant que thème) vient-elle ravir les protagonistes féminins avant que la véritable mort, du point de vue de l'écriture et de la structure du roman (et donc en tant que poétique), le temps qui passe et avilit, ne les emporte comme il l'a fait de Francesca.

A l'opposé de ces deux auteurs, on rencontre ceux qui utilisent la mort pour annihiler le mythe de cette Naples du passé qui ne correspond pas à la crise

<sup>51</sup> Voir à ce sujet l'analyse des temporalités du roman, note 16.

<sup>52</sup> A.M. Orsini Natale, *ibidem*, p.363

<sup>53</sup> A.M. Orsini Natale, *ibidem*, p.69: “Secondo le loro *credenze*, quello era per l'anima il momento della separazione dal corpo e lo spirito celeste scendeva accanto al morto ad aiutarlo nella grande rinuncia, ad assisterlo nel saluto alla terra, a sorreggerlo con il conforto mentre lo guidava nei riluttanti passi del distacco. Chiari erano per l'addio i *simboli arcaici* della *grande madre terra* raccolti in quella cerimonia, e anche la presenza del limone aveva aperto significato, e non si riferiva di certo all'*agro della vita* perché, per quella gente il limone era indicazione felice”. Les caractères italiques sont à m'attribuer.

<sup>54</sup> A.M. Orsini Natale, *ibidem*, p.362: “Era il quattro di maggio, una domenica dal tempo perfetto, quando venne a prenderla la carrozza da favola con le alte ruote e i fregi d'argento. Elaborata e pomposa aveva angeli e laccati a mecca e cristalli a specchio: ma non era quella di Cenerentola”.

qu'ils vivent. Ce sont donc des auteurs qui vont utiliser les « valeurs » consacrées de la société napolitaine et les renverser, en les inscrivant dans une logique de mort et de dégradation.

D'une manière un peu artificielle mais qui favorise l'analyse, on peut ultérieurement identifier deux attitudes. Certains auteurs comme Domenico Rea ou Anna Maria Ortese choisissent de mettre en scène non plus la vitalité (à rattacher au mythe du caractère exceptionnel du Napolitain) mais l'exacerbation de la force vitale, et versent dans la déformation, la monstruosité, surréelle, dans le cas de Rea, subréelle, si l'on peut s'exprimer de la sorte, dans le cas d'Ortese. D'autres, comme Prisco ou La Capria, exploitent plutôt la passivité et le fatalisme d'une société bourgeoise incapable d'entreprendre, qui court à sa fin (symbolisée entre autres choses dans *Ferito a morte* par la banqueroute du père de Massimo). Ils en renversent les valeurs traditionnelles (la famille, l'argent, par exemple) et donnent à voir sa lente agonie. Une agonie dont La Capria lit les causes dans la nature même du Napolitain.

Nous avons dit précédemment que Rea rendait la mort familière, naturelle, dans ses récits. À côté de cela il se réapproprie les attributs traditionnels d'exception du Napolitain que la littérature naturaliste et conservatrice ( mais aussi quelque peu paternaliste : héritage de Serao et de Mastriani), la chanson, la poésie en dialecte ou encore la « sceneggiata » (drame sentimental construit sur le canevas d'une chanson) avaient jusque là vantés comme la *vitalité* d'un peuple que rien ne parvenait à abattre<sup>55</sup>. Mais loin de s'arrêter à la vitalité, l'auteur déborde dans une vie si effrénée qu'elle en devient monstrueuse, instinct pur, dans l'exagération, et précipite dans la violence<sup>56</sup>, dans la mort du mythe traditionnel. C'est d'ailleurs bien ce que l'auteur suggère vouloir faire avec son titre : Spacca/Napoli. Comme chez Ortese, les êtres sont animalisés, monstrueux, difformes, et souvent assimilés à des insectes<sup>57</sup>. Comme chez Ortese, la mort est une libération<sup>58</sup>. Néanmoins la comparaison s'arrête là<sup>59</sup>.

<sup>55</sup> On est de nouveau face à l'aspiration à l'immortalité.

<sup>56</sup> Violence dont le style se fait le garant : emploi de phrases très brèves, nominales souvent, d'une ponctuation volontiers exclamative ou interrogative, de ruptures syntaxiques, d'un lexique qui joue sur les registres, aboutissant finalement à un polymorphisme linguistique expressionniste.

<sup>57</sup> Dans « Pam ! Pam ! » on parle de « vermicini », de « ragni » (p.55) ; Tuppino est décrit quant à lui « piccolo un metro e mezzo, di cui più della metà tronco e il resto due gambe corte, che mandava avanti e indietro rapidissime, come quelle degli insetti in fuga » (p.62) ; dans

Ortese du reste ne propose aucune alternative : elle dit avoir toujours détesté la réalité et refuse en même temps tout mythe compensatoire (comme la littérature). La réalité l'horrifie et elle va la rendre bien plus horrible encore, souterraine, mortifère, infernale. L'absence de mythe restaurateur, une écriture qui se veut dénonciatrice et qui pour cela démontre l'inefficacité des données objectives<sup>60</sup>, ont pour conséquence qu'Ortese ne trouvera aucune issue au gouffre de l'horreur qu'elle aura ouvert. Pour elle, il s'agira de fuir pour ne pas cautionner le « *silenzio della ragione* » ou être engloutie à son tour.

Dans un style très différent, Prisco joue sur le renversement de valeurs qui n'en sont plus sous sa plume. La famille, repliée sur elle-même, est le lieu de toutes les frustrations et de toutes les hypocrisies que le silence alimente. L'incapacité à communiquer est au centre de tous les récits. Les liens que Prisco tisse entre parents et enfants sont morbides<sup>61</sup>. En somme, chez Prisco, la famille est l'antichambre du malheur. Et l'on n'en réchappe guère<sup>62</sup>.

D'autant qu'une autre image valorisante traditionnelle de Naples, la Nature, devient à son tour une anti-valeur dans *La provincia addormentata*. Elle est cet horizon sans lendemain qui isole un peu plus les personnages chez eux, qui les enferme et les éloigne davantage du monde, ou mieux, elle est cette « verdure

---

“L’interregno” on donne à voir “un nugolo di vecchie fitte fitte, come un esercito di scarafaggi” (p.103), etc.

<sup>58</sup> On peut citer à ce sujet « Pam ! Pam ! », « La signorina » ou bien encore « Tuppino ».

<sup>59</sup> En effet, Rea nous apparaît comme un cas limite. Sa volonté de détruire une représentation et de la substituer par une autre, aussi féroce et vitale soit-elle, semble se diriger vers une récupération de l'exception à travers la littérature. C'est ainsi que les citations et les remaniements des *auctoritates* de la tradition prennent place : Boccace et Machiavel explicitement, Basile et Leopardi sous forme intertextuelle.

<sup>60</sup> A. M. Ortese, *ibidem*, p.73-74: “Enunciati così sommariamente alcuni dati circa la struttura e la popolazione di questo quartiere napoletano, ci si rende conto di non aver espresso quasi nulla. [...] Il III e IV Granili, uno dei fenomeni più suggestivi di un mondo, come l'Italia Meridionale, morto al tempo che avanza, va quindi, più che scoperto in ingenua cifra da questo o quell'oscuro cronista, visitato accuratamente, in tutte le sue deformità e gli assurdi orrori”.

<sup>61</sup> Le cas le plus parlant est celui du récit « Viaggio al Isola », in Prisco, *ibidem*, pp.159-180.

<sup>62</sup> Sinon dans la mort; voir entre autres « Viaggio all'isola » : au moment où le jeune garçon parvient finalement à échapper à son père, le train déraile et il meurt. Notons qu'une fois encore la mort revêt le caractère d'une libération, aussi stérile soit-elle.

qui enterre les maisons »<sup>63</sup>. Elle est du reste peu dépeinte (rares sont les exceptions) et quand elle entre en jeu, elle est souvent porteuse de mort<sup>64</sup>.

De la même manière la condition bourgeoise, a priori privilégiée parce qu'elle jouit d'un confort de vie, est négativement illuminée par Prisco. C'est la condition d'une classe fermée sur elle-même, inactive, silencieuse, auto-destructrice<sup>65</sup>, qui ne parvient à trouver aucune issue possible, et reste enfermée (ce qui rend plus prégnant encore le jeu sur le contraste intérieur/extérieur).

L'enfermement est aussi l'un des piliers interprétatifs de *Ferito a morte*. Ceux qui restent à Naples ne parviennent pas à agir, impuissants, pris au piège par la reproduction pérenne d'un style de vie qui s'essouffle, parce qu'inadapté à un monde qui change, un monde qui a une dimension historique. En même temps ces Napolitains sont pris au piège de leur nature même, leur *iùbris*, pris au piège par la *bella giornata*. La nature et l'histoire à Naples s'affrontent et se détruisent réciproquement, laissant la ville comme en suspens entre elles, mais de plus en plus dégradée par l'une et par l'autre, de plus en plus morte parce qu'amorphe et stérile. Au fond, cette lecture nous permet de voir combien cette fois encore, l'auteur opère un renversement des valeurs car la belle et florissante nature de la tradition orale et écrite se mue en une ennemie implacable à cause justement de la séduction qu'elle opère<sup>66</sup>. Le mythe de la beauté ne se sauve donc dans *Ferito a morte* que dans le rêve. Et peut-être faut-il voir dans le rêve une alternative à la mort, son doublet dans la vie ?

---

<sup>63</sup> M. Prisco, *ibidem*, p.187.

<sup>64</sup> Dans la nouvelle « Il capriolo ferito », Sara est assassinée dans une partie de chasse par son mari parce qu'elle l'a « riconsegnato alla terra » (p.117) le frustrant dans ses ambitions de pianiste ; dans « Santa Locusta », la nature invite au péché et est à la source du drame, anticipant du reste métaphoriquement la mort qui suivra : « Caddero in mezzo ai tulipani creando un vuoto nelle corolle oscillanti. Ella sentì tra le labbra qualche cosa di mucido e amaro, forse masticava un gambo spezzato. Vide il cielo sopra di sé, e poi i fiori ricomponendosi si serrarono tra di loro e lo chiusero, rabbrivivano al vento: e le sembrò d'affondare sempre più nella terra », pp.195-196.

<sup>65</sup> Je renvoie ici aux meurtres en famille de la nouvelle « Santa Locusta » dont on vient de parler, mais aussi à « Le segrete consegne » ou à « Il capriolo ferito ».

<sup>66</sup> Voir à ce propos les très belles pages où Roger, l'homme du nord, l'homme dans l'histoire, le non-Napolitain, pointe du doigt Massimo et prophétise, à l'instar de Minerve, ce qui adviendra, anticipant la prise de conscience du protagoniste qui ne comprend pas encore: « La Natura diventa la *nèmesis* della vostra stupidissima *iùbris* [...] vi distruggerà meglio delle mie bombe [...]. Dura pochissimo la *iùbris* », in *La Capria*, *ibidem*, pp.62-63.

La volonté de l'auteur s'affirme dans la destruction du mythe de Naples « locus amoenus », mythe qui ne subsiste que dans le rêve ou la nostalgie. Or ce rêve est au passé. Il remonte à l'époque des parties de pêche sous-marines, se lie au souvenir de la mer, de cet endroit protégé qui reproduit la condition fœtale. Mais là aussi, bientôt, surviennent la dégradation et la mort, produites par le conflit entre Nature et Histoire<sup>67</sup>.

L'auteur manifeste par conséquent le besoin de recréer une atmosphère de rêve éveillé d'où ne serait pas exempte la réflexion. Il le fait par l'écriture. Et c'est comme si celle-ci nous projetait à l'intérieur d'un kaléidoscope produisant une multitude de combinaisons d'images aux multiples couleurs. Le travail de l'écriture, le jeu sur les temporalités et les différentes focalisations, le rythme même de la prose invitent le lecteur à la réflexion, à l'attention constante. Il veut lui faire prendre conscience de la *vérité* du protagoniste, tiraillé entre son amour nostalgique pour la ville, et le besoin de lui survivre pour n'être ni « ferito a morte », ni « addormentato ». Cette lecture montre combien la position du protagoniste est ambiguë : Napolitain dans l'âme il ne peut se passer de sa ville (de fait, tout le récit se déroule exclusivement à Naples), mais en même temps il ne sait se résigner à se laisser bercer par le chant macabre de la Sirène. Il s'agit donc de mettre « la giusta distanza »<sup>68</sup> entre lui et elle. Cette distance est donnée par une écriture qui sait *dire* la situation de crise tout en se faisant la garante de l'expression d'une beauté envoûtante.

Au total, la mort s'installe dans le corpus à la fois parce qu'elle illustre les traumatismes de l'histoire (passée, présente et dans ses perspectives), et parce qu'elle permet aux auteurs de développer une réflexion sur Naples où des données objectives prennent la forme de la relation qu'ils ont avec leur ville : du regret d'un passé heureux, à la constatation d'une crise en marche, au dépassement de cette crise par l'écriture. Sachant que les trois éléments énoncés s'entremêlent dans les récits. En ce sens la mort (thème et poétique) éclaire *l'Erlebnis* et ouvre les portes sur une vérité qui est à la fois celle de chaque auteur et de tous les Napolitains dans leur relation à Naples.

---

<sup>67</sup> Voir le chapitre II et en particulier les pages 20 à 23.

<sup>68</sup> C'est ce qu'a rappelé R. La Capria lors de son intervention du 05/12/2003 en l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle.

Aussi la mort met-elle finalement en évidence la multiplicité de cette ville, ville où elle a laissé son sceau, ville qui se régénère cependant dans le regard qui est porté sur elle et sous la plume de ses écrivains<sup>69</sup>.

**Sophie STALLINI**

---

<sup>69</sup> Je tiens à remercier chaleureusement ici Madame M. Tanant, sans qui cet article n'aurait jamais vu le jour. Pour ses compétences, son soutien, sa gentillesse. Que cette note sache lui dire toute ma reconnaissance et mon affection.