

“L’HOMME DU DIMANCHE”.
LE COMMISSAIRE SONERI DE VALERIO VARESI

Valerio Varesi est notamment l’auteur d’un cycle policier réunissant à ce jour dix volumes autour de la figure centrale du commissaire Franco Soneri, encore non traduits en langue française. La série est inaugurée en 1998 avec le titre *Ultime notizie di una fuga*, suivi en 2000 et en 2002 des récits *Bersaglio*, *l’oblio* et *Il cineclub del mistero*. Ces volets sont aujourd’hui les seuls à ne pas avoir été édités, ni même réédités par la maison Frassinelli, qui possède les droits des sept derniers textes¹. Chacun des trois premiers romans a été publié par des maisons différentes : respectivement par Mobydick, Diabasis et Passigli. Varesi, journaliste dans la rédaction bolonaise du quotidien « *La Repubblica* » depuis 1990, fait avec cette triade ses premières armes narratives et plus précisément romanesques, puisqu’il est par ailleurs nouvelliste. L’édition du cycle consacré à Soneri

1 Il s’agit, dans l’ordre de publication, de : *Il fiume delle nebbie* (2003) ; *L’affittacamere* (2004) ; *Le ombre di Montelupo* (2005) ; *A mani vuote* (2006) ; *Oro, incenso e polvere* (2007) ; *La casa del comandante* (2008) ; *Il commissario Soneri e la mano di Dio* (2009).

par la maison Frassinelli, appartenant au grand groupe éditorial Mondadori, sanctionne définitivement son succès auprès du public aussi bien qu'elle confirme l'estime de ses pairs et de la critique : une considération générale que l'adaptation pour la télévision publique italienne des aventures du commissaire ne fait qu'amplifier².

Si *Ultime notizie di una fuga* coiffe dans les faits l'ensemble de la série, c'est avec *Bersaglio, l'oblio* que l'univers varésien prend corps dans les contours précis délimités, puis fixés par les volumes suivants. Ce titre s'ouvre du reste sur une dédicace significative, qui entend distinguer ce volume des travaux fictionnels précédents de l'écrivain. Le roman porte en épigraphe, en effet, cet aveu ou cette simple impression d'auteur, qui dans son caractère subjectif et provisoire renseigne cependant sur la faveur relative accordée au volet antérieur (*Ultime notizie di una fuga*, justement) : « *l'opera che mi è riuscita meglio* » sont les termes qui définissent d'entrée le deuxième volet du cycle.

Le premier opus consiste essentiellement en une première et transitoire mise au point de l'univers Soneri. Le commissaire est depuis peu nouvellement en fonction ou, du moins, discrètement de retour après des années d'absence passées dans un ailleurs non spécifié. Varesi installe Soneri dans un décor sommaire en même temps qu'il dispose les premiers éléments de caractérisation du protagoniste, bien que ceux-ci ne concernent en substance que des données relatives à sa physionomie générale : des données immuables d'un roman à l'autre, certes caractéristiques mais étrangères à l'évolution ultérieure du personnage en réponse à son milieu et de ce fait au sens même du cycle varésien. Dans *Ultime notizie di una fuga*, il est ainsi fait mention du pardessus usuel de Soneri, de sa voiture sportive, de sa prédilection pour les cigares, les bons repas ou le brouillard, de ses habitudes au restaurant « Milord », notamment, ou encore de sa propension à une saisie plus intuitive que rationnelle des événements, de son idéalisme moralisateur et de sa taciturnité. Toutefois, la nature du mystère élucidé (une disparition), la manière dont l'enquête est menée (sans exclusion de lointains déplacements, hors des murs de la ville et des confins non seulement régionaux mais aussi nationaux), l'identité des personnages secondaires (qui ne correspondent pas à ceux des prochains récits, ici absents) et l'espace

2 Quatorze épisodes inspirés de la série et rebaptisés *Nebbie e delitti* ont été adaptés à l'écran et diffusés à l'automne 2005, 2007 et 2009 sur la chaîne RaiDue.

réduit réservé à une maïeutique soutenue avec plusieurs figures tierces : ces aspects fondamentaux concourent sinon à dissocier, quoi qu'il en soit à distinguer nettement *Ultime notizie di una fuga* des autres textes de la série. Le volet fixe quelques constantes minimales nécessaires à la définition d'un profil, inscrit globalement dans la lignée d'une psychologie à la Maigret, mais les spécificités thématiques et les structures narratives diffèrent du reste du corpus. Le roman est la partie préliminaire d'un prologue bipartite dont le véritable temps fort est représenté par le volume suivant.

Paru initialement dans la collection « Biblioteca padana » des éditions Diabasis, puis en 2006 dans la collection « EMILIA Suite » de cette même maison, *Bersaglio, l'oblio* campe à l'évidence un décor émilien, bien que brossé à traits essentiels. Mais si les éléments de caractérisation y sont encore peu développés, aussi bien pour ce qui est du cadre de l'action que du protagoniste et de ses habitudes, cette concision contient en germe un potentiel d'évolution qui conduit effectivement Varesi, dans les volumes qui suivent, à donner toute son étendue à un univers dont *Bersaglio, l'oblio* pose sobrement, mais définitivement les fondements. La mise en place des éléments constitutifs des fictions ultérieures repose, ainsi, sur la représentation dépouillée, mais précise et fonctionnelle de l'éthos du commissaire, de ses méthodes d'investigation, des marques distinctives des personnages secondaires qui l'entourent (à l'exclusion de la compagne de Soneri, Angela Cornelio, absente également du premier volet) et de l'atmosphère brumeuse caractéristique de la région comme de la ville où l'enquête est menée selon toute vraisemblance : Parme, jamais nommée dans les deux premiers opus³.

3 C'est en fonction des choix topographiques déclarés faits dans les huit derniers romans et qui recourent en partie ceux des deux premiers volumes (cf. la référence au restaurant habituel du commissaire, le « Milord », présente dès le premier récit) qu'il est permis de supposer que l'action de *Ultime notizie di una fuga* et *Bersaglio, l'oblio* est sans doute idéalement située dans cette « città di provincia » (nous devons la périphrase à Bassani, qui désignait souvent Ferrare ainsi, aussi bien qu'à Varesi : cf. *A mani vuote*, Milan, Frassinelli, coll. « Tascabili Frassinelli », 2008² [2006], p. 213). Le fait divers dont est inspirée l'histoire du premier texte de la série est d'ailleurs parmesan : l'affaire Carretta, non élucidée au moment de la publication du récit de Varesi. Quant à la raison pour laquelle l'auteur a opté d'abord pour l'indétermination, malgré un ancrage régional caractéristique de la Vallée du Pô, nous pouvons présumer qu'elle relève de la volonté d'échapper au risque – inhérent à *Ultime notizie di una fuga* – de limiter, aux yeux du

Bersaglio, l'oblio présente d'autres particularités qui en font à la fois un texte singulier, pour ne pas dire isolé, et une sorte d'introduction doublement décalée (par rapport au premier titre et par rapport aux suivants) dans l'ensemble auquel il appartient. Non seulement il est avec *Ultime notizie di una fuga* le plus court des romans du cycle, bien qu'il compte – avec *Il cineclub del mistero* et *Il commissario Soneri e la mano di Dio* – le nombre le plus élevé de chapitres (vingt-six pour une moyenne de dix-huit parties environ par récit), bien sûr souvent très brefs, mais sa structure est – de manière non dévoilée au prime abord – une structure nettement scindée, fondée sur l'alternance de deux histoires croisées, oui, mais surtout séparées dans le corps du récit : celle qui aboutit au meurtre de la victime dans les dernières pages et celle – nécessairement postérieure – de l'enquête conduite par les forces de police, Soneri en première ligne. Le premier volet de ce diptyque est traité dans les treize chapitres impairs, tandis que la partie investigation – bien plus fournie – est prise en charge dans les chapitres pairs qui constituent le reste du volume. En fait, l'écart entre l'énigme et sa solution, entre l'histoire du crime commis et celle de l'enquête qui conduit à la révélation du coupable, autant que du *modus operandi*, du mobile et – en l'occurrence – de l'identité de la victime, dissociation qui est à la base de la « structure duelle »⁴ de tout roman policier conventionnel, est matérialisé ici dans la composition même du roman. Que la victime soit tuée de manière anachronique dans les dernières pages du récit, dans le chapitre précédant celui où le commissaire parvient à la résolution totale de l'énigme, n'est pas ce qui doit retenir l'attention. Pareillement, l'anonymat prolongé de celle-ci ne doit pas surprendre outre mesure : d'autres textes de la série donnent à lire une histoire où toutes les informations concernant la victime ne sont dévoilées qu'après la délivrance du savoir sur les circonstances de la mort⁵.

lecteur peu averti, les histoires racontées à la chronique d'un événement qui s'est réellement ou potentiellement produit, jusqu'à ce que le nom de Parme s'impose à l'écrivain comme un élément pertinent dans l'économie des textes suivants, sans doute eu égard à cette considération faite dans le premier roman où la ville est nommée : « *A Parma accadevano meno di dieci delitti all'anno, una città tranquilla. Ma quei pochi... Delitti studiati, complessi. Come il mondo in cui accadevano* » (*Il cineclub del mistero*, Florence-Antella, Passigli, coll. « Le Maschere del Mistero », 2002, p. 67).

4 Yves Reuter, *Le roman policier*, ouvrage publié sous la direction de Francis Vanoye, Paris, Armand Colin, 2005² [1997], p. 39.

5 C'est notamment le cas dans *Oro, incenso e polvere* et *La casa del comandante*, à savoir dans les huitième et neuvièmes romans de la série.

L'entorse majeure faite à l'homogénéité du cycle sur le plan structurel, puisque les autres textes présentent une narration non pas alternée mais linéaire, est précisément ce qui interroge davantage, en mettant au jour non pas une exception sans signification ou une fantaisie expérimentale, mais une ligne thématique directrice pour l'ensemble de la série.

En effet, l'alternance qui caractérise la narration dans ce deuxième roman du cycle reconduit à deux précédents en matière de roman à énigme : au retentissant *Il giorno della civetta* de Leonardo Sciascia, d'une part et de toute évidence, mais aussi – dans un tout autre domaine générique, celui de l'autobiographie, bien que l'investigation en soit une composante constitutive – à *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec⁶.

Nous savons que la dénonciation virulente d'un phénomène non pas inédit mais négligemment et/ou intentionnellement ignoré par les autorités et les institutions italiennes dans les années du second après-guerre, celui de la mafia, est la visée ultime de l'opération narrative sciascienne, dans laquelle la logique selon laquelle les chapitres se succèdent, faisant se relayer le plan de l'enquête officielle et celui des coulisses du crime organisé et de ses manœuvres, est semblable à la logique de succession des parties dans *Bersaglio, l'oblio*⁷. Or, le roman de Varesi est aussi roman de dénonciation, au même titre que l'ensemble qui l'inclut. Federico Bondan, compromis par le passé dans un trafic de stupéfiants, devenu fonctionnaire de police préposé aux archives dans la préfecture pour laquelle officie Soneri, y exécute en vain les membres de son ancien milieu qui le font chanter : il est assassiné et retrouvé mort, défiguré, dans l'un des parcs de la ville. L'éclaircissement du mystère entourant le cadavre sans visage provoque dans les toutes dernières lignes la colère du commissaire et marque le début d'un processus qui conduit en crescendo, dans les jalons

6 Nous rappelons les dates de publication respective des deux récits : 1961 et 1975. S'il ne fait aucun doute que Varesi connaît les classiques du roman policier italien contemporain, nous ne pouvons rien avancer pour ce qui est de la connaissance de l'œuvre perecquienne, dont une partie a été traduite en Italie. Il n'en demeure pas moins, indépendamment d'une influence directe ou non, qu'il existe des similitudes structurelles et, par-delà, un sens commun entre *W* et *Bersaglio, l'oblio* et par extension entre *W* et l'œuvre varésienne, qu'il nous semble par conséquent fort utile d'examiner.

7 Celle-ci est cependant plus rigoureuse dans le roman de Varesi, puisqu'il s'agit dans *Bersaglio, l'oblio* d'une stricte alternance, ce qui n'est pas le cas dans le premier roman sciascien, où un prologue et un épilogue, autant qu'un double chapitre initial consacré à l'enquête enrayant, aux marges du récit, le mécanisme parfait de la succession.

suivants, d'abord à la reconnaissance amère d'une impuissance de la fonction policière face à la « barbarie »⁸ de la société italienne postérieure à l'opération judiciaire « *Mani pulite* » et en définitive, bien plus douloureusement, à la conscience insupportable d'une connivence des pouvoirs, tout particulièrement politiques et économiques, mais aussi policiers, avec une délinquance dissimulée derrière un masque d'honorabilité. Dénoncer un certain immobilisme de l'État et une impunité certaine, mais plus encore la collusion entre notables ou hauts fonctionnaires et criminalité organisée, c'est là un thème proprement sciascien que Varesi développe dans le droit fil, du reste, du roman policier italien des deux dernières décennies.

Le lien avec Perec s'articule en revanche, au-delà des frontières de genre, autour de l'intention manifeste, quoique savamment délayée chez Varesi sur la totalité des épisodes de la série, de construire les œuvres concernées comme un parcours initiatique au terme duquel les épreuves diversement traumatisantes subies par les protagonistes (Gaspard Winckler/Georges Perec dans *W*, le commissaire Soneri dans l'ensemble narratif dont il est le pivot) fonctionnent comme un révélateur permettant in fine une relecture de l'histoire personnelle de chacun, donnant à lire les histoires racontées comme celles d'une anamnèse moins cathartique que saisissante, pétrifiante et capable de frapper d'inertie devant les vérités dévoilées : vérités sur soi autant que vérités sur le monde. En fait, comme chez Sciascia, il y a bien sûr également une démarche accusatrice chez Perec – qui met en cause, de manière spécifique, les systèmes concentrationnaires et plus généralement « l'Histoire avec sa grande hache »⁹. Toutefois, cette démarche n'est pas accompagnée d'une tentative active de trouver des solutions, de s'opposer dans un optimisme confiant à l'antagoniste reconnu comme tel, car aucun remède ne semble efficace aux yeux des protagonistes de Perec et Varesi, comme abasourdis et affligés – contrairement au capitaine Bellodi de Sciascia – par le poids des constatations mises au jour grâce à leurs enquêtes. Cependant, dans le cas de Soneri, le sentiment d'impuissance est loin de revêtir la forme intense de

8 Le mot « *barbarie* » apparaît à deux reprises dans le septième volume de la série, *A mani vuote* (cit., p. 37 et p. 177), soit dans le volet à partir duquel le discours sur l'immobilité des organes du pouvoir et l'impunité des « *veri delinquenti* » (*Oro, incenso e polvere*, Milan, Frassinelli, coll. « Narrativa », 2007, p. 245) se fait plus âpre.

9 *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, p. 17.

l'effroi et se décline en nuances plus atténuées : celles du désarroi, du découragement et du désenchantement. Quoi qu'il en soit, l'initiation à une vérité nouvelle, la découverte progressive de connaissances difficiles, à la fois difficilement accessibles aux profanes et difficilement tolérables, puis la révélation finale d'une action impossible réunissent les trajectoires narratives des deux récits, dans lesquels le personnage principal remplit malgré lui les obligations de témoin initié à la vérité du Mal. Il est vrai que *W* présente une structure plus complexe que celle de *Bersaglio, l'oblio*, doublement alternée car divisée en deux parties elles-mêmes enchevêtrées. Néanmoins, ce qui dans le texte perecquien est signifié à l'échelle d'un récit unique, Varesi le déploie en plusieurs volets, ce dont *Bersaglio, l'oblio* est justement le point de départ : un point de départ paradoxal pour une anamnèse, pourrions-nous dire, dans la mesure où son titre cible non pas la souvenance, mais l'oubli et plus précisément le désir d'oublier¹⁰.

Si Varesi rejoint dans son cycle une poésie digne de Bassani dans la représentation des lieux et des gens de son Émilie¹¹, ce serait un leurre – comme chez le chantre de Ferrare – de se laisser prendre au jeu des brumes de la Plaine du Pô, si caractéristiques de l'imaginaire varésien, ancré dans la Vallée, et de ne porter son regard au-delà de ce cadre, en aucun cas pittoresque, qui inviterait presque à ne pas voir que dans cette atmosphère ouatée figurant souvent le mystère, mais principalement la ténuité de toute certitude, les liens avec l'actualité comme avec le passé ne sont jamais rompus. Aucune velléité de réalisme poétique, à la Pierre Mac Orlan en quelque sorte, voire de sentimentalisme local ou régional, n'interfère avec la volonté ferme de livrer un message, dont la portée est politique et historique, soutenu avec une force qui va croissant et qui s'impose – sans rigidité – dans le respect et la logique des codes propres au genre policier, il est vrai, mais surtout par le truchement d'un personnage à la fois conventionnel et singulier : le commissaire Soneri.

« Homme du dimanche », le protagoniste varésien l'est relativement – bien évidemment – à la définition que Fruttero & Lucentini donnent plus ou moins explicitement d'au moins trois des personnages de leur première

10 Nous pouvons dire, en dépit de nos remarques sur la nature atypique du premier volet, que dans *Ultime notizie di una fuga* ce mouvement spontané de nombre des personnages varésiens est annoncé par le thème de la fuite, qui fascine Soneri lui-même.

11 Varesi est né à Turin de parents parmesans et c'est à Parme qu'il grandit, avant de faire ses études de philosophie à Bologne.

œuvre romanesque commune et premier grand succès immédiat : *La donna della domenica*, texte publié en 1972, dont nous savons qu'il est considéré comme l'un des étalons du roman policier "à l'italienne". L'idiosyncrasie du commissaire Soneri, « *così splendidamente fuori tempo* »¹², coïncide étonnamment, en effet, avec la sensibilité qui conduit l'assassin, « femme du dimanche », à tuer les deux victimes du récit écrit à quatre mains et concorde plus généralement avec le profil attribué à la ville de Turin, volontiers personnifiée. L'histoire, qui se termine un dimanche, jour de la conclusion de l'enquête, s'achève à quelques lignes près sur cette remarque significative, qui éclaire a posteriori le sens du titre :

*ma oggi era domenica, una domenica di giugno nel vecchio centro della città, tagliato fuori dall'arco dei grandi rientri festivi, chiuso in un guscio forse sicuro, prezioso, inalterabile, o forse invece di una fragilità senza avvenire.*¹³

Imperméable au changement, comme suspendue hors de son temps, hors de sa ville et éloignée en définitive de la vie, la meurtrière partage ces attributs avec un autre personnage féminin du roman, initialement suspectée et définie à son tour, de manière volontairement désuète, comme « *una dama senza tempo* »¹⁴. Mais, au-delà d'une interprétation plus négative que gratifiante de ces qualités qu'elles incarnent, présentées davantage comme une faille que comme une force morale ou une snob coquetterie, c'est la figure du commissaire Santamaria qui permet d'asseoir une lecture positive de l'expression du titre. Le héros du très court cycle de Fruttero & Lucentini¹⁵ est caractérisé par des dons particuliers d'observation, consubstantiels à sa faculté de se dégager des milieux où il enquête : il est

12 *La casa del comandante*, Milan, Frassinelli, coll. « Narrativa », 2008, p. 41.

13 F. & L., *La donna della domenica*, Milan, Mondadori, coll. « Classici moderni », 2001 [1972], p. 422.

14 *Ibidem*, p. 359. La citation complète qui se rapporte à Soneri reconduit exactement à ces esquisses de portrait : « *così splendidamente fuori tempo fra gente che sguazza nel cambiamento e gode del provvisorio* » (*La casa del comandante*, cit., p. 41). Par ailleurs, dans *A mani vuote* (cit., p. 122), Soneri est décrit de manière insistante comme « *un uomo fuori tempo* ». Il est défini également « *uomo del passato* » dans *Il commissario Soneri e la mano di Dio*, Milan, Frassinelli, coll. « Narrativa », 2009, p. 7).

15 Le cycle Santamaria ne comprend que deux titres : outre *La donna della domenica*, *A che punto è la notte* (1979).

précisément un « *osservatore "esterno"* »¹⁶ et à ce titre un « homme du dimanche ».

Soneri, qui cultive – sans sérénité, néanmoins – un sentiment grandissant d’inadéquation aux réalités d’un monde qu’il semble redécouvrir et dont il prend davantage ses distances après chaque aventure, témoigne également de cette aptitude à prendre de la hauteur, contribuant ainsi à dépeindre à travers les histoires racontées des tranches de vie représentatives de pans entiers de la société italienne et de ses coulisses, dont il est un observateur privilégié, mais contribuant surtout à faire du roman policier selon Varesi un moyen d’investigation, qui vient certainement compléter efficacement les prérogatives du métier de journaliste de l’écrivain. Or, ce qui apparaît clairement à partir de *Bersaglio*, *l’oblio* au niveau de la cohérence thématique interne à la série (cohérence qui devient également structurelle à partir du troisième volet), de son fonctionnement, de sa ligne directrice, de sa raison d’être et de son message éthique et politique est précisément l’objet de notre examen et la question axiologique, soulevée et problématisée par le personnage du commissaire, en est l’élément porteur.

Il ne fait aucun doute que le cycle Soneri puise dans un creuset thématique homogène qui permet l’organisation et le façonnement d’une dimension narrative proprement varésienne. Le questionnement sur le passé est ainsi l’un des thèmes les plus méthodiquement traités, l’un des plus spécifiques et des plus structurants dans l’économie des fictions qui nous intéressent, pour ne pas dire le principal, voire unique leitmotiv varésien à l’intérieur de ce cycle. Ce sujet ne se limite pas à l’histoire intime des différents personnages mis en scène, celle du commissaire en premier lieu. Il conflue avec une problématique qui, il est vrai, n’est pas inédite dans la littérature policière italienne des quinze dernières années, à savoir depuis la

16 F. & L., *L’uomo della domenica* [1990], in *I Nottambuli*, édition établie par D. Scarpa, Cava de’ Tirreni, Avagliano, coll. « Il Melograno », 2002, p. 282. Précisons que Santamaria est un Sicilien en poste à Turin. Nous ajouterons que les deux commissaires sont comparés dans le texte à la figure du « *prete* », notamment pour le fait de s’occuper du « bien » et du « mal », avec plus ou moins d’idéalisme, de foi et de recul (cf., respectivement pour Santamaria et Soneri : *La donna della domenica*, cit., p. 236-238 ; *A mani vuote*, cit., p. 90 et p. 122, mais aussi *La casa del comandante*, cit., p. 110 et *Il commissario Soneri e la mano di Dio*, cit., p. 209).

remise en question implicite ou la relativisation démentie mais institutionnalisée de l'héritage éthique de la guerre civile ou du moins de la leçon officielle – celle des vainqueurs – tirée des années 1943-1945. Toutefois, Varesi donne une lecture de la mémoire historique italienne (et par ce biais, aussi bien, de l'actualité italienne) enchevêtrée à la résurgence et à l'interprétation de la mémoire familiale de son protagoniste, de manière d'abord évasive et lacunaire à partir de *Il fiume delle nebbie*, puis de plus en plus insistante, précise et étroite dans le lien qui s'établit entre passé national et passé personnel.

« *Lei è il primo funzionario di polizia figlio di comunisti che conosco* » s'entend dire Soneri dans le sixième volet de la série¹⁷. La mise en rapport entre Histoire et histoire est, en effet, d'autant plus éloquente et pertinente au vu du projet qui se dégage résolument au fil des textes que le commissaire est un représentant des forces de l'ordre et que c'est à ce titre ou en tout cas dans le cadre de ses enquêtes qu'il est amené à réprouver et combattre en toute impuissance la dépréciation, la corruption et la désagrégation de valeurs humaines et morales, civiques comme culturelles, qu'il croyait partagées, reconnues et inviolables – ou du moins considérées comme telles – par ses pairs et ceux qui n'appartiennent pas à la catégorie des criminels proclamés. Son parcours le conduit à constater la médiocrité et la déliquescence d'une grande part de la société italienne, dont Parme – « *piccola Parigi* »¹⁸, bourgeoise, dignement corsetée dans des apparences respectueuses des convenances et emblématique de la vitalité économique de la Vallée du Pô – et ses alentours seraient un échantillon représentatif. De même, le protagoniste est amené à prendre acte de l'ambivalence compromettante de l'ordre officiel, auquel il renonce finalement à

17 *Le ombre di Montelupo*, Milan, Frassinelli, coll. « Tascabili Frassinelli », 2008² [2005], p. 173. La phrase fait référence à ce que Nazario Sauro Onofri, dans *Il triangolo rosso (1943-1947). La verità sul dopoguerra in Emilia-Romagna attraverso i documenti d'archivio* (Rome, Sapere 2000, 1994, p. 139), a appelé la « *farsa dell'epurazione* » : « *nella polizia [...] furono epurati coloro che volevano portare a fondo l'opera di bonifica morale tra i tutori dell'ordine* ». La Démocratie Chrétienne, au pouvoir après la Libération, aurait ainsi considéré comme son seul véritable ennemi politique le Parti Communiste italien et non les anciens cadres fascistes, en dépit même du fait que nombreux de ses dirigeants avaient combattu dans la Résistance : « *la DC ha fatto di più. Ha salvato dall'epurazione l'apparato burocratico-poliziesco del defunto regime e lo ha usato per consolidare il proprio potere* » (*ibidem*, p. 9).

18 *A mani vuote*, cit., p. 165.

s'identifier bien qu'il ait toujours agi en policier excentrique « *che non marci[a] in branco* »¹⁹.

Dans les pages finales de l'avant-dernier roman du cycle, après avoir essuyé diverses insultes de la part de l'un des coupables arrêtés, parmi lesquelles celle de « *cane da guardia del nuovo fascismo* »²⁰, Soneri sent définitivement vaciller en lui la raison d'être de sa fonction (« *rimettere un po' d'ordine in un mondo dove tende a prevalere solo la prepotenza* »²¹) :

Questa volta fu il commissario a ridere con sguaiatezza. Ma intanto sentiva di nuovo crescere l'insicurezza. Sapeva che in quel discorso si celava un nocciolo di verità. [...]

*Soneri stava per saltargli addosso, ma rimase invece fermo, come pietrificato. E non era l'autocontrollo ad ancorarlo alla sedia, bensì qualcos'altro che gli scavava la pancia e gli tagliava le gambe. Quell'insicurezza, quel dubbio...*²²

Souvent pris à partie par ses interlocuteurs, qu'il s'agisse d'amis ou de suspects interrogés, parce que « *la polizia è sempre stata dalla parte dei potenti* »²³, régulièrement taxé de donquichottisme et se voyant lui-même comme Sisyphe²⁴, le commissaire est irrésistiblement tenté par la voie du renoncement à l'action²⁵, entraînant dans son désenchantement l'ensemble de sa vie et des certitudes qui lui servaient d'assise et qu'il voit s'écrouler ou muer une à une : évidences jamais niées jusqu'alors sur soi-même et son métier (*Bersaglio, l'oblio ; A mani vuote ; Oro, incenso e polvere ; La casa del comandante*), sur son épouse décédée en couches et son mariage

19 *La casa del comandante*, cit., p. 234. Dans une définition de Soneri par lui-même, nous relevons une occurrence de l'adjectif « *eccentrico* » dans *Il commissario Soneri e la mano di Dio*, cit., p. 27. Dans ce dernier volume, le commissaire en vient même à se considérer comme un « *clandestino* » dans le monde des hommes (*ibidem*, p. 197).

20 *Ibidem*, p. 276.

21 *A mani vuote*, cit., p. 122.

22 *La casa del comandante*, cit., p. 276-277.

23 *A mani vuote*, cit., p. 122. À partir de ce volet, ce genre de remarques et les scrupules qu'elles suscitent chez Soneri sont de plus en plus insistants, de manière spéciale dans *La casa del comandante* (cf. cit., p. 263 : « *tu difendi l'ordine di chi comanda* »).

24 *Ibidem*, p. 7 : « *Si sentiva un Sisifo destinato ad assistere al crollo dei suoi sforzi* ».

25 Cf. *La casa del comandante*, cit., p. 122 (« *Mi viene voglia di cambiare mestiere* ») et *Il commissario Soneri e la mano di Dio*, cit., p. 196 (« *Combatto da troppi anni e non è cambiato niente. Ho voglia di arrendermi e chiamarmi fuori* »).

(*L'affittacamere* ; *Oro, incenso e polvere*), sur son père (*Le ombre di Montelupo, Il commissario Soneri e la mano di Dio*) et parallèlement – sans solution de continuité – sur l'Italie et ses acquis historiques (*Il fiume delle nebbie* ; *Le ombre di Montelupo* ; *La casa del comandante*), d'une part, et humains (*A mani vuote* ; *Oro, incenso e polvere, Il commissario Soneri e la mano di Dio*), d'autre part – à supposer que le politique et l'anthropologique puissent être séparés.

*È crollato tutto, Angela. Quello in cui credevo da ragazzo, la mia professione, il matrimonio, mio figlio che non ho mai visto, i sogni...*²⁶

C'est la confession presque ultime faite par Soneri dans l'antépénultième opus. Le chemin parcouru depuis la première enquête que le lecteur lui connaît aboutit, après la traversée des sentiments de la frustration et de la colère, à une conclusion qui met l'accent, avec une nostalgie résignée, sur la perte des idéaux de la jeunesse au terme quasiment atteint d'une sorte de voyage initiatique qui l'a obligé à dépasser et à enterrer des croyances ancestrales²⁷. Sans conservatisme, mais conscient d'être touché par une inexorable « *malattia del ricordo* »²⁸, le commissaire comprend que l'« ordre » pour le rétablissement duquel il œuvrait était un ordre qu'il confondait instinctivement avec celui d'un passé idéal. Dans un présent vécu comme trahison et ruine des valeurs représentées par le récent passé de l'Italie et par sa propre mémoire, Soneri doit certes abandonner l'idée de faire coïncider par son action le présent avec le passé, mais il n'en demeure pas pour autant moins intimement convaincu du bien-fondé de ses aspirations qui tendent à « *trattenere il vecchio* »²⁹.

Solidement enraciné dans le terroir émilien, sensible à ce que nous pourrions nommer la "culture du Pô", fidèle à son éthique familiale, en adéquation avec le climat brumeux de la région – dont le rôle est véritablement fonctionnel dans les textes –, le commissaire ne conçoit pas

²⁶ *Oro, incenso e polvere*, cit., p. 170.

²⁷ D'ailleurs, le « *bisogno di certezze assolute* » (*La casa del comandante*, cit., p. 41) manifesté par Soneri fait écho, de manière aussi précise que significative, à celui d'un personnage d'Elsa Morante, l'adolescent Arturo, devant précisément se défaire de ses certitudes éternelles pour grandir (cf. *L'isola di Arturo*, Turin, Einaudi, coll. « Einaudi Tascabili. Letteratura », 1957 et 1995, p. 32-34).

²⁸ *Oro, incenso e polvere*, cit., p. 207.

²⁹ *La casa del comandante*, cit., p. 189.

d'alternative à l'absence de mémoire historique et à la perte de valeurs qu'ils jugent essentielles et authentiques. De la même façon, il ne voit pas d'autre action possible que la vaine affirmation de ses « certitudes absolues ». Ainsi ses enquêtes sont-elle tissées de réflexions, de plus en plus serrées et lasses au fil des romans, sur la décadence au niveau d'un microcosme dont la portée est universelle : l'obsolescence de la sagesse paysanne ou simplement populaire, l'oubli ou la dévalorisation des sacrifices consentis par les résistants, la persistance des haines politiques en même temps que la banalisation du sentiment fasciste et l'ingratitude travestie en cynisme historique chez les jeunes gens, désœuvrés et/ou incapables, les nouvelles formes d'exercice du pouvoir, l'indigence de la société contemporaine et, bien sûr, la fin des illusions personnelles, puisque les enquêtes conduites par le commissaire sont par ricochet des investigations sur lui-même, sur son rapport au monde et sur les êtres qui lui sont chers.

Chaque histoire mettant en jeu victimes et assassins présumés, qui vient comme s'accorder avec son histoire et en réveiller des aspects occultés, est une variation sur le thème du passé qui complète progressivement, à l'échelle de la série, le réseau thématique et moral constitué autour de ce noyau dur. Chacune d'entre elles contribue à la mise en place graduelle, mais prégnante et tout à fait cohérente, plus que d'une déontologie du travail policier, d'une véritable philosophie morale, fondée sur la critique de mœurs et l'analyse historique. Il est inutile d'insister sur le pessimisme de cette philosophie, bien que nous puissions nous interroger sur les raisons de cet insolite parce que total « *realismo disperante* »³⁰ dans le cadre de la pratique du genre policier. Il est intéressant, en revanche, de noter que c'est l'ensemble du système narratif des romans qui soutient cette démarche dialectique dans une dynamique continue entre Soneri et la réalité à laquelle il est confronté.

L'enchaînement diégétique des textes composant le cycle, qui épouse conventionnellement le rythme des investigations du commissaire, permet de souligner les méthodes particulières de ce dernier, ainsi que la volonté narrative évidente de livrer à travers les histoires racontées un message nourri aux méditations de Soneri, qui s'imposent par étapes comme

30 *Oro, incenso e polvere*, cit., p. 243.

le centre de gravité des récits. Plus généralement, le fonctionnement de ces derniers repose, de manière stable à partir du troisième volet, sur un ensemble de constantes structurelles. Dès *Il cineclub del mistero*, en effet, les aventures sont construites selon un mécanisme quasiment latent qui s'affine de récit en récit et mène inéluctablement – au terme de la parabole à la fois narrative et romanesque accomplie – vers une remise en cause des principes rationnels et optimistes mêmes du genre policier des origines (une distinction nette entre le "bien" et le "mal", une solution finale unique et univoque et l'assurance d'adhérer à une vision sociale approuvée par le plus grand nombre), par le biais d'une écriture attentive à l'exercice du doute pratiqué par le commissaire, comme à travers un questionnement lancinant sur le métier de policier : questionnement sur son sens et son utilité alors que les notions d'« ordre », de « loi » et de « justice » deviennent peu à peu troubles aux oreilles de Soneri dans leur acception officielle. La nébuleuse toujours plus dense des enquêtes conduites par le commissaire, de plus en plus mêlée à son propre mystère, et celle de leurs issues, aux contours de moins en moins définis, comptent parmi les marques fonctionnelles distinctives du cycle varésien.

Le dédoublement des enquêtes mentionné plus haut, induit par les méditations du protagoniste élargissant à lui-même et au monde – de manière graduelle d'un roman à l'autre – les conclusions de ses analyses, participe directement de ce mouvement qui tend à complexifier au cours de la série le réseau thématique et moral de chaque texte autant que de l'ensemble progressivement édifié par leur succession. La préférence de Soneri pour les formes d'investigation intuitive, pour « *quella sorta di conoscenza umana che non ha scienza né codici e s'impara col tempo* »³¹, à l'origine même de son sentiment d'excentricité dans un environnement professionnel dominé par une approche scientifique ou technologique du crime, telle la méthode adoptée respectivement par ses collègues Nanetti et Juvara, contribue à soutenir cette mécanique fatalement orientée vers un constat désenchanté, pour ne pas dire vers un désenchantement sans appel qui ne sauve ni les victimes ni les assassins, ni même l'enquêteur et l'ensemble de la communauté citadine. Le temps posément pris pour les recherches, celui consacré à l'écoute et à l'observation comme à la

31 *La casa del comandante*, cit., p. 5.

méditation³², ce qui exaspère le supérieur du commissaire – le préfet de police Capuozzo – et la plupart des magistrats avec lesquels il doit collaborer, concourt également à l’approfondissement d’aspects qui émergent lentement à partir des premiers récits en dévoilant une intolérable réalité dépravée : la « *regressione al primitivo, il pensiero rivolto solo all’utile, l’assenza di ogni palpito di spiritualità* »³³.

L’instauration d’un huis clos parmesan (dans Parme et sa province, essentiellement³⁴) après le double prologue, auquel fait écho le repli sur soi de Soneri, ainsi que l’adoption d’un point de vue hétérodiégétique qui colle de l’intérieur à son regard tourmenté et suit pas à pas ses douloureuses découvertes, s’ajoutent aux stratégies narratives précédemment énoncées, renforcées à leur tour par une confrontation de plus en plus soutenue du commissaire avec des interlocuteurs – des personnages même immatériels, tel le brouillard ; des personnages constitués ou non en chœurs, vivants ou morts – qui dans le dialogue réel ou imaginaire avec le protagoniste l’aident à mettre au jour une vérité difficile autant qu’à mettre à jour ses convictions sur lui-même et autrui. Parmi ces figures qui habitent les textes du cycle varésien et accompagnent Soneri dans son anamnèse et son cheminement intérieur, nous pouvons distinguer quatre catégories principales de personnages.

Le rôle tenu dans l’économie narrative des romans, depuis *Il cineclub del mistero*, par la compagne du commissaire, Angela, et son collègue et ami Nanetti³⁵ nous semble d’une pertinence particulière dans le

32 Il serait intéressant, d’ailleurs, de relever toutes les occurrences des verbes de "pensée" – en fait de perception – se référant au travail réflexif de Soneri. « *Percepire* », « *sentire* », « *intuire* » sont fréquemment utilisés pour décrire les façons dont le commissaire "réfléchit".

33 *Ibidem*, p. 234. Ces considérations anticipent les propos du personnage de Don Pino tenus en conclusion du roman *Il commissario Soneri e la mano di Dio*, selon lesquels la civilisation moderne a engendré « *una razza nuova* », « *quella dell’uomo scristianizzato ormai troppo lontano da qualsiasi ideale da non sentirne il minimo bisogno* » (cit., p. 277). Ce discours est partagé en partie par Soneri, dont le point de vue n’est pas religieux.

34 L’escapade de Soneri à « Montelupo », dans le sixième volume, prolonge et n’interrompt pas la réflexion engagée dans les volets précédents. Il en est de même pour ce qui est de l’autre séjour du commissaire dans les Appenins dans le dernier opus aujourd’hui publié, *Il commissario Soneri e la mano di Dio*, dont l’histoire est située à « Monteripa », véritable antichambre d’une Parme de plus en plus gomorrhéenne.

35 Dans les deux premiers romans, ce double rapport affectif n’existe pas. Signalons

processus de dévoilement qui était le projet fondamental de la série. En effet, tous deux – dont la parole est souvent ironique ou simplement franche, voire brusque – permettent d’opérer une mise à distance des discours pessimistes du protagoniste, par une relativisation de ses propos. Plus précisément, Angela et Nanetti sont définis d’emblée comme porteurs d’une fonction paradoxale, aussi bien consolatrice que désacralisante, dont le mérite est de prendre le contre-pied du fatalisme mélancolique de Soneri : « *A me l’umidità fa male alle ossa, a te al carattere* »³⁶ et « *Mai visto un poliziotto così lento* »³⁷ sont deux courts exemples pouvant illustrer une attitude à la fois bienveillante et narquoise à son égard. En même temps, dans le cadre d’échanges plutôt serrés, Angela (spécialement) et Nanetti (plus sporadiquement) permettent de proposer de manière globale, sous un autre angle que celui de l’instance narrative, un complément au portrait du protagoniste et une avancée dans sa réflexion. En fait, les deux personnages sont évidemment utilisés comme « relais de narration »³⁸ et comme auxiliaires.

Les discussions du commissaire avec les autres acteurs mis en situation sont tout aussi fonctionnelles sur le plan herméneutique, surtout le dialogue invariablement établi à partir du troisième volume avec des figures solitaires (l’antiquaire Costamagna dans *Il cineclub del mistero* ; le vieil homme atteint de cataracte dans *Il fiume delle nebbie* ; le batelier Nocio dans *La casa del comandante*, le garde forestier Afro dans *Il commissario Soneri e la mano di Dio*), voire marginalisées (le clochard Fadiga dans *L’affittacamere* ; le musicien des rues Gondo dans *A mani vuote* ; l’aristocrate ruiné Sbarazza dans *Oro, incenso e polvere*), parfois suspectées (l’ancien résistant misanthrope dit le Macchiaiolo dans *Le ombre di Montelupo* ; l’usurier Gerlanda dans *A mani vuote* ; l’uxoricide Medioli dans *Oro, incenso e polvere* ou Magnaschi dans *Il commissario e la mano di Dio*, compromis notamment dans un trafic de drogue), d’une part, et des groupes

cependant la relation amicale entretenue par le commissaire, dans *Ultime notizie di una fuga*, avec l’avocat Tobia, qui disparaît des volets suivants : relation qui anticipe le lien aussi bien avec Angela (avocate également) qu’avec Nanetti. Nous pouvons remarquer, par ailleurs, qu’Angela est le seul personnage du cycle à être désigné par son prénom, légèrement antiphrastique du reste eu égard à son caractère.

36 *Il fiume delle nebbie*, Milan, Frassinelli, coll. « Tascabili Frassinelli », 2007² [2003], p. 124. La réplique est de Nanetti.

37 *La casa del comandante*, cit., p. 74. C’est Angela qui parle.

38 Yves Reuter, op. cit., p. 43-44.

de personnages constitués en chœurs (de manière nette dans *Il fiume delle nebbie* et *La casa del comandante*, soit dans les deux volets dont l'action est située essentiellement près des rives du Pô), d'autre part. Dans les deux cas, comme il en est pour Angela et Nanetti, ces personnages remplissent le rôle d'adjuvants : ils sont volontairement ou malgré eux les collaborateurs – toujours masculins et d'un certain âge, quelquefois extravagants – du protagoniste. Tous ont une implication déterminante dans la résolution des énigmes : Soneri approfondit grâce à ces témoins ou guides particuliers, substitués paternels, sa connaissance du milieu des victimes et/ou des criminels ou encore des mobiles possibles et des circonstances des meurtres, le plus souvent lors de longs entretiens patiemment répétés. Leur présence régulière d'un récit sur l'autre, si l'on exclut le double prologue, est rattachée à une fonction proprement dialectique, suscitant la réflexion et allant dans le sens du travail de déduction intuitif du commissaire.

Le regard porté par ces voix des coulisses, dans une clairvoyance qui peut être visionnaire, prédisant l'avenir (*A mani vuote* ; *La casa del comandante*) ou sondant un passé désormais enfoui (*Il fiume delle nebbie* ; *Le ombre di Montelupo*), rencontre la parole silencieuse des victimes éliminées et celle parfois trop éloquente des criminels arrêtés, dans une polyphonie qui parle au commissaire aussi de lui-même et le met notamment en relation avec ce qu'Angela appelle « *i fantasmi del passato* »³⁹, qui éveillent insensiblement une douleur inédite chez le protagoniste. En effet, absent des tout premiers volumes, le tourment de Soneri, qui s'accroît de roman en roman, naît d'une mise en présence de ces discours pluriels avec de vagues réminiscences qui le confrontent à des questions privées dont il ignorait qu'elles étaient irrésolues. En outre, victimes et criminels sont associés dans une globalité perméable inaccoutumée, qui peut aller jusqu'à la fusion de ces deux catégories antithétiques dans la manière dont elles sont perçues. Le commissaire éprouve à leur endroit, tour à tour, rage et compassion, compréhension et déception, dans le cadre d'un jeu d'identifications qui non seulement le reconduit vers ses morts (son épouse, son fils, son père) et ce qui n'a pu être dit de leur vivant, mais le met également face à un nouvel état des choses : devant la constatation que les valeurs passées ou, pour le moins, les valeurs de son passé sont irrécupérables. Avec Soneri, les victimes ne sont pas

39 *Le ombre di Montelupo*, cit., p. 141.

toujours innocentes : du reste, à quelques exceptions près (*A mani vuote* et *La casa del comandante*, où les victimes ne sont d'ailleurs pas assassinées, mais tuées par accident), nous pouvons dire que tous les textes de la série s'inscrivent dans cette logique qui brouille la lecture traditionnelle du genre. Inversement, sans que cela soit systématique, les coupables avérés peuvent bénéficier dans le jugement de l'enquêteur de conditions atténuantes : ainsi dans *Il fiume delle nebbie*, notamment, et *Il commissario Soneri e la mano di Dio*. Quoi qu'il en soit, dans le langage chiffré de leurs actes respectifs, victimes et meurtriers mettent le commissaire en relation avec son univers personnel refoulé.

Dans cette quête désespérée de sens, où un passé que l'on voudrait effacer, oublier, mais qui poursuit sans relâche et à plusieurs niveaux tous les acteurs cardinaux des histoires du cycle, Soneri ne trouve pour sa part de l'apaisement que dans son affinité avec le paysage fluvial et brumeux de la Plaine du Pô ou avec les sommets tosco-émiliens, véritables personnages des romans varésiens, qui offrent davantage qu'une toile de fond nécessaire au déroulement des intrigues et plus qu'une "nature morte" en accord avec l'âme mélancolique du protagoniste. Si le brouillard est cocon protecteur de ses investigations méditatives, mais aussi image du tâtonnement inévitable des enquêtes, le fleuve de la Vallée est foncièrement métaphore du caractère fuyant de toute conviction et de la vie elle-même et, à ce titre, maître de sagesse. Sa "morale", qui apprend à qui sait se conformer aux rythmes des crues et décrues à laisser « décanter »⁴⁰, à rester aux écoutes en dépit de muettes apparences⁴¹, participe directement de la maïeutique qui conduit Soneri à une meilleure compréhension des crimes commis et de ses propres interrogations. Quant aux reliefs abruptes et enneigés des Apennins, ils permettent au commissaire d'apprécier une solitude souvent désirée en ville, qui conforte son besoin d'isolement et de recueillement dans des souvenirs – surtout liés au père – qui affleurent à leur contact, mais aussi de réapprécier à leur juste et somme toute modeste valeur les événements dont il est le protagoniste. Un seul texte échappe à cette contextualisation climatique tour à tour automnale ou hivernale : *A mani vuote*, dans lequel une chaleur estivale écrasante, qui conditionne tout autant l'humeur et les pensées du commissaire, de manière négative toutefois, signale un tournant dans la

40 Cf. *Il fiume delle nebbie*, cit., p. 61 et 79.

41 Cf. *ibidem*, p. 66 : « *Commissario, lo vede il Po ? Ha la corrente sempre liscia e placida, ma nel profondo è inquieto* ».

sévérité avec laquelle la corruption généralisée est dénoncée. Lieux vécus comme authentiques, mais encore lieux de retrouvailles avec soi dans un silence où les voix peuvent se recomposer en un tout signifiant, les rives du Pô et les espaces plongés dans les brumes, en plaine ou en montagne, espaces qui exercent une attraction irrésistible sur le protagoniste, s'ajoutent donc à un réseau de relations entre personnages fondamentalement disposés à contribuer à la résolution des mystères.

Mis à part les opposants de principe, parmi lesquels certains des criminels (la plupart finissent par accepter le dialogue lors des aveux) et bien souvent le supérieur hiérarchique de Soneri, les véritables obstacles rencontrés par ce dernier sont l'incompréhension et l'impuissance grandissantes éprouvées face à la dépravation constatée de la société italienne contemporaine. L'épreuve suprême du parcours initiatique du commissaire consiste précisément à devoir dépasser cette difficulté à remplir sa fonction, sa difficulté à être un homme policier, dont il découvre qu'elle est de plus en plus profonde, et la paralysie qu'elle pourrait engendrer. Ne plus agir, laisser faire le crime, abandonner toute « responsabilité »⁴² à l'égard des victimes et d'un idéal de justice respectueux du droit naturel, s'enfuir et oublier, conformément aux indications thématiques fournis dans les titres du double prologue, est le risque que l'auteur semble prêt à faire courir à un Soneri en détresse et, par extension, au cycle qui lui est consacré dans l'avant-dernier volume publié de la série, *La casa del comandante*, tandis que les accents apocalyptiques du dernier roman, *Il commissario Soneri e la mano di Dio*, dépeignent une décadence à son paroxysme.

Bersaglio, l'oblio présente par sa structure deux pistes de lecture valables pour l'ensemble formé par les dix textes du cycle varésien porté par le commissaire Soneri : la dénonciation d'une corruption élargie à la société italienne entière, à ses fondations historiques et à ses valeurs constitutives, et l'idée d'une investigation policière inscrite dans une recherche douloureuse, ponctuée d'épreuves, sur les énigmes personnelles de l'enquêteur lui-même, devant lui donner accès à une vérité nouvelle sur soi et sur autrui. Ces pistes sont effectivement parcourues avec cohérence, mais

42 Cf. *La casa del comandante*, cit., p. 194 et *Il commissario Soneri e la mano di Dio*, cit., p. 253.

aussi avec une intensité qui s'accroît de roman en roman, jusqu'à une remise en question implicite mais radicale des codes de l'écriture policière : cadre qui ne livre plus aucune certitude sur la possibilité d'une solution et sur les limites d'un Mal diffus et protéiforme.

Il se dégage, par ailleurs, du projet de Varesi une ligne de force qui coïncide avec la volonté manifeste de proposer le portrait moral d'un héros particulier, qui refuse du reste cette qualification⁴³ : celui d'un anticonformiste idéaliste, policier solitaire pouvant être tenu pour « fou »⁴⁴ par son entourage, qui se définit lui-même comme « anarchique »⁴⁵ et auquel ne reste en définitive que l'opposition inutile de sa conscience. Non pas « pur en marge de l'Histoire »⁴⁶, mais « pur *dans* l'Histoire », viscéralement attaché aux leçons du passé et à l'enracinement dans son histoire, Soneri est tenté cependant par les voies du renoncement et du repli, sachant pertinemment que « *il passato si sfoggia quando non si ha più fiducia nel presente* »⁴⁷. Ses sentiments d'échec, d'impuissance, de frustration et de colère, résumés par le titre du septième volume, *A mani vuote*, recourent en partie ceux des nouveaux héros du *giallo* : de Camilleri à Carlotto, en passant par Lucarelli ou Dazieri, les interrogations sur l'ordre et la loi sont identiques, ainsi que la défiance dans les institutions et la volonté de faire malgré tout justice aux parties lésées. Mais la vulnérabilité et le fatalisme croissants du personnage varésien vont à l'encontre de la croyance des protagonistes de ces auteurs en « une Transformation par l'Extérieur »⁴⁸. Au terme du chemin suivi depuis *Ultime notizie di una fuga*, qui voyait Soneri ne pas hésiter à sillonner le monde pour trouver des réponses, le commissaire, prostré, ne croit plus dans une action efficace.

Le choix de la retraite, qui semble s'imposer en fin de course, n'implique pas néanmoins que cesse le travail d'analyse et de réflexion. Le souhait de se retirer, maintes fois énoncé, est tributaire d'un examen critique impitoyable sur les réalités nationales d'ordre politique, économique et

43 Cf. *A mani vuote*, cit., p. 229.

44 Cf. *La casa del comandante*, cit., p. 210.

45 Cf. *ibidem*, p. 185.

46 Paul Ricœur, *Histoire et Vérité*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1955, 1964, 1967, p. 265.

47 *Il fiume delle nebbie*, cit., p. 81.

48 Arthur Kœstler, *Le yogi et le commissaire* [1945], traduit de l'anglais par D. Aury et J. Terracini, Paris, Presses Pocket, 1988, p. 15.

socioculturel : examen d'anthropologie culturelle qui n'a pas vocation à être étouffé par le besoin de recul et de repos, qui n'est autre que rébellion. Le protagoniste est au fond un commissaire philosophe, et censeur, qui échappe au modèle du justicier à la main leste, souvent préféré aujourd'hui. À mi-chemin des conventions rigoureuses du traditionnel roman à énigme et des clichés du roman noir aux personnages tourmentés et désabusés, la série varésienne renouvelle l'engagement proprement italien du genre à s'interroger sur la Péninsule, ce à quoi la formation, le métier et le positionnement politique de l'auteur – quoique discret – ne sont sûrement pas étrangers. Or, la lecture qui est faite de l'Italie, qui passe par la représentation de Parme et Soneri, de Parme à travers Soneri, est non seulement pénétrante, mais poignante et cinglante à la fois. Elle est, qui plus est, sciemment proposée à partir du regard moral et en retrait d'un « homme du dimanche » qui, tout en renonçant apparemment à « *sognare orizzonti sempre nuovi* »⁴⁹ au nom d'un combat éthique pour la mémoire livré sur le terrain de la « barbarie », finit par faire sienne cette maxime éclairée : « *chi vuole guardare bene la terra deve tenersi alla distanza necessaria* »⁵⁰.

Sarah AMRANI

Université Sorbonne Nouvelle - Paris III

49 Cette invitation à se tourner vers l'avenir reprend la partie finale de la dédicace de l'avant-dernier volume du cycle, *La casa del comandante*, cit.

50 Italo Calvino, *Il barone rampante* [1957], in *Romanzi e racconti*, édition établie par M. Barenghi et B. Falchetto, Milan, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1991, p. 698.