



**HAL**  
open science

## **Les palimpsestes d'un candide. Ombres et lumières dans l'œuvre de Goffredo Parise**

Vincent d'Orlando

► **To cite this version:**

Vincent d'Orlando. Les palimpsestes d'un candide. Ombres et lumières dans l'œuvre de Goffredo Parise. Paolo Grossi. Les illuminations d'un écrivain. Influences et recreations dans l'œuvre de Goffredo Parise, Presses Universitaires de Caen, 17 p., 2000, 2-84133-118-0. <hal-02285232>

**HAL Id: hal-02285232**

**<https://normandie-univ.hal.science/hal-02285232v1>**

Submitted on 12 Sep 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Vincent d'Orlando

## LES PALIMPSESTES D'UN CANDIDE Ombres et lumières dans l'œuvre de Goffredo Parise

(article publié in *Les illuminations d'un écrivain. Influences et créations dans l'œuvre de Goffredo Parise*, Presses Universitaires de Caen, 2000, p. 17-42, suivi d'une notice bibliographique, *ibid*, p.173-178)

Préfères-tu le soleil ou l'ombre ?

Silvia, *Descrizione di una farfalla*<sup>1</sup>

Au terme d'une existence où il avait arpenté les sentiers buissonniers qui longent sans jamais le pénétrer totalement le territoire bien délimité de la culture italienne officielle, académique et universitaire, Goffredo Parise reçoit en février 1986 une consécration institutionnelle qui semble, *in extremis*, le remettre dans le droit chemin. Il est fait docteur *honoris causa* de la Faculté de Padoue. Comme l'exige la tradition, il prononce à cette occasion un discours dans lequel il retrace brièvement son parcours d'écrivain<sup>2</sup>. Ses propos mettent en avant un statut d'autodidacte qui, non sans une certaine coquetterie propre au *self-made-man* faussement modeste, s'appuie sur un paradoxe apparent : l'amour des livres l'a éloigné des études littéraires<sup>3</sup>. Le discours se poursuit par la confirmation, dont on ne sait si elle sincère ou manipulatrice, de l'amateurisme supposé du Parise lecteur qui prend la forme d'une citation erronée puisque le fameux vers mallarméen «la chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres», dont il n'est conservé que le second hémistiche, est attribué à Rimbaud<sup>4</sup>. Simple *lapsus linguae* puis *calami* ou volonté de tester la culture de son auditoire ? Il est vrai que Goffredo Parise est coutumier des références approximatives qui sont le prix à payer pour atteindre la qualité première de ses textes de circonstance, une vitesse d'écriture qui privilégie le mouvement d'ensemble au détriment, parfois, de la précision du détail<sup>5</sup>.

Pour autant, le passage par Rimbaud est le signe d'une confusion hautement signifiante. Le poète de Charleroi figure en bonne place et très tôt dans le rayon de littérature française de sa bibliothèque personnelle<sup>6</sup>. Une recherche systématique des influences rimbaldiennes dans les premiers textes de Parise, qui reste à faire et dépasse le cadre de cet article, montrerait que certaines pages renvoient naturellement à des poésies de Rimbaud<sup>7</sup>. Au-delà des références ponctuelles, le principe rimbaldien de l'«illumination», considérée comme un éclair poétique zébrant le ciel noir d'un pessimisme auquel est volontiers porté Parise, et dont il se défend par l'ironie, se retrouve dans son oeuvre. Il s'agit, pour répondre à la question de Silvia mise en exergue et éclairer le titre de cette communication, d'une tentative de synthèse entre l'ombre et la lumière, entre la poésie et la philosophie, la naïveté de l'enfant et le renoncement de l'adulte qui constituent la tension portante de l'oeuvre de Parise. Nous souhaiterions montrer par ces quelques réflexions que cette manière «parisienne» s'apparente à un syncrétisme littéraire dont la pâte est formée des livres parcourus, dans un désordre réprouvé par l'Université mais garant de la seule bonne lecture. Celle, s'en remettant au hasard et aux rencontres de fortune, qui finit par nourrir à son tour une oeuvre.

Réfléchir aux influences subies par un écrivain, c'est interroger ses sources d'inspiration, non exclusives les unes par rapport aux autres, que sont la vie privée - la part autobiographique -, l'expérience personnelle du monde - le récit des rencontres et des voyages -, et les livres considérés comme des miroirs sonores où peut s'entendre le bruissement d'une expérience vécue par d'autres. Parise, comme tout écrivain sans doute, a bâti son oeuvre sur ces trois piliers : l'ego, le monde et le livre.

Les traces des deux premiers sont évidentes, bien étudiées par la critique : la part *vicentina* de ses premiers romans<sup>8</sup> ou les récits de voyage *urbi et orbi*, de Venise à Pékin, par exemple<sup>9</sup>. L'autre pilier (les livres nourrissant les livres, la littérature comme source de la littérature) constitue un aspect moins étudié même s'il n'est pas totalement inédit : beaucoup des participants du colloque se sont interrogés sur la culture de Parise et tous pourraient reprendre à leur compte la belle définition qu'en propose Zanzotto lorsqu'il parle d'une «culture rebelle, vagabonde, faite de rencontres et d'affrontements, d'aversion et de sympathies irrépressibles»<sup>10</sup>.

Cette «culture rebelle» est en partie celle d'un apprenti écrivain qui s'est formé à l'écart des circuits initiatiques classiques : université de lettres, études de philosophie, humanités auxquelles il préfère les matières scientifiques. Parise n'est certes pas à proprement parler un autodidacte, comme ont pu l'être Elio Vittorini ou, plus récemment, Erri De Luca. Il fut pourtant un élève sans maître respecté, une sorte d'«écrivain sans famille» pour reprendre une expression de Parise lui-même à propos de Moravia et Svevo<sup>11</sup>. C'est là, comme souvent dans ses textes critiques, une formule pensée pour d'autres mais applicable à lui-même : Parise a été un «écrivain sans famille» naturelle, comme il a été un enfant sans père et sans frères, à la mère immature<sup>12</sup> et qui sera plus tard un adulte sans enfants. La question familiale est d'ailleurs lancinante dans l'oeuvre de l'auteur de Vicence comme le montre l'absence de récits décrivant une filiation heureuse. Dominant des relations tendues, une incompréhension entre les générations jusque dans les pages apparemment les plus sereines, tels les textes aux titres trompeurs, «Madre» «Paternità», du *Sillabario 2* où est décrit en réalité l'impossibilité d'un amour sincère et dénué d'arrière-pensées<sup>13</sup>. La violence de l'horreur familiale atteindra son apogée dans certaines pages du roman posthume *L'Odore del sangue* qui dresse un tableau effrayant de l'échec de la famille bourgeoise centrée sur la difficulté de la relation père-enfant<sup>14</sup>. Cette thématique se rencontre également dans quelques textes du Parise éditorialiste ou polémiste, réunis dans *Verba volant*, consacrés à la nécessité d'une éducation répressive pour éviter qu'un enfant, faute de repères, ne se retourne contre des parents laxistes et méprisés<sup>15</sup>.

Le déficit biographique de Parise s'accompagne d'un relatif déficit culturel qu'il comble par la fréquentation assidue de parents-auteurs de substitution, choisis plus qu'imposés, illégitimes plus que naturels. Il s'agit alors pour lui de se situer sur l'axe horizontal de la génération, mot qu'il utilise à plusieurs reprises dans ces textes critiques, c'est-à-dire d'être frère à défaut d'être fils. On trouve un tel emploi du mot dans «Era un italiano non italiano»<sup>16</sup>. Le texte associe Comisso, Piovene et Gadda, frères élus auxquels il conviendrait d'ajouter ici le Grand Frère, le «Grand Meaulnes» que fut Montale pour Parise<sup>17</sup>. Ces quelques réflexions liminaires autour d'une image familiale montrent que Parise, comme tout écrivain, se prête à l'examen des influences, souhaitées ou subies, et que son oeuvre, pour reprendre une comparaison fréquente chez lui, s'inscrit dans une hérédité dont il est possible de déterminer l'origine et les caractéristiques. Une telle exploration «génétique» a pour ambition de mieux cerner la part d'ombre - les pères cachés - et de lumière - les maîtres revendiqués - de textes dans lesquels l'enthousiasme des innocents le dispute toujours au cynisme des pragmatiques<sup>18</sup>.

Interroger l'oeuvre de Parise dans le sens d'une recherche en paternité ou en fraternité signifie prendre le risque de ne pas obéir à une mise en garde de Parise lui-même, exprimée dans une interview de 1972 : «Les rapprochements ont été innombrables, avec des auteurs que je n'ai jamais lus ni connus»<sup>19</sup>. Qu'il nous soit permis ici de «faire [notre] métier qui est de rapprocher»<sup>20</sup>.

Pour ne pas tomber dans la présentation toujours fastidieuse du catalogue, fût-ce-t-il raisonné, nous nous proposons de classer ces voisinages possibles en catégories, chacune se trouvant illustrée par un ou deux exemples. Il s'agit de mener une réflexion sur le passage subreptice qui s'effectue entre un lecteur et un écrivain, transition que Julien Gracq résume par le titre de son Journal de lecteur, *En lisant, en écrivant*<sup>21</sup>. On n'écrirait en fait qu'en fonction de ce qu'on a déjà lu, pour imiter ou pour réfuter, ce qui relativise d'ailleurs la notion d'*omo senza lettere* mise en avant par Parise.

Il y a d'abord ce que l'on pourrait qualifier de références ponctuelles, implicites, probables mais non certaines sans la confirmation de l'écrivain lui-même. C'est la méthode éminemment subjective d'un mariage considéré comme une passerelle jetée entre deux rives dont on n'est jamais absolument sûr qu'elles puissent être reliées. C'est le cas de l'écho rimbaldien du *Ragazzo morto e le comete*, déjà mentionné.

Il y a ensuite les hommages affichés, qui ne sont jamais arbitraires car tirant leur légitimité de leur possible insertion dans la logique narrative du texte qui les accueille. On peut parler en ce sens d'emprunts productifs dont l'exemple le plus probant figure à la fin de *Il prete bello*<sup>22</sup>. Sergio offre à son ami Cena l'unique livre qu'il possède, *Le mie prigioni* de Silvio Pellico. La référence à la condition de Cena est claire - lui-même se trouve enfermé dans une maison de redressement à la suite d'un cambriolage ayant mal tourné - mais le choix de l'ouvrage de la part de Parise est ironique car il montre combien est difficile l'identification entre la littérature et la vie. Au-delà du titre, tout oppose en effet le patriote devenu un des mythes du *Risorgimento* et le petit voyou dénué de toute conscience historique.

Il y a enfin ce que nous pourrions appeler l'intégration du texte de Parise dans des réseaux thématiques qui renvoient à une épaisseur narrative codifiée et répertoriée, consciente ou pas, mais toujours présente et se rappelant à la mémoire du lecteur moyen. Le récit devient l'écho de *topoi* littéraires qui contribuent à définir l'auteur comme le passeur ou l'illustrateur d'un livre unique rédigé à plusieurs mains. Des types de personnages, des motifs se transmettent alors et permettent de tisser des liens entre des textes apparemment très différents. Les écrivains deviennent les héritiers d'une Mémoire commune à laquelle ils puisent pour nourrir leur oeuvre. Celle de Goffredo Parise confirme un tel principe général, comme suffiront à le montrer les éléments de quelques-uns de ces réseaux thématiques.

C'est le cas de la représentation de la tuberculose, maladie littéraire du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> : Don Gastone, le «beau prêtre» du roman éponyme poursuit une prestigieuse lignée de personnages malades de phtisie, depuis *La Dame aux camélias* dumassienne jusqu'aux hôtes de *La montagne magique* de Thomas Mann. Parise se prête à l'exercice obligé de la description du mouchoir maculé de sang, comme dans les autres romans cités. Mais on peut remarquer que l'emprunt tragique ne détruit pas totalement la nature grotesque du personnage présenté à travers le regard d'un enfant - Sergio narrateur - volontiers ironique. Qu'on en juge par cet échantillon :

Il transpirait et avait de la fièvre (...). Sa serviette était trempée de sang et des mouchoirs, eux aussi imbibés de sang, étaient éparpillés autour de lui. Il me fit signe de m'approcher mais, bien qu'étant à

côté de lui, je ne parvins pas à comprendre ce qu'il me disait à cause de la toux qui l'interrompait continuellement. En l'espace d'une heure, ses yeux étaient devenus plus grands et plus profonds, se touchant au point de le faire loucher<sup>23</sup>.

Le portrait s'achève sur un détail comique qui dédramatise *in fine* la description du malade. Le système narratif du roman, qui consiste à présenter le monde des adultes de manière burlesque, s'applique au thème dramatique de la maladie pour l'adapter au caractère particulier du récit. Le pathos devient caricature. Le *Prete bello* constitue, avec *Una vita violenta* de Pasolini<sup>24</sup>, un des derniers exemples importants d'une représentation de la tuberculose dans la littérature italienne.

L'idée d'un cycle qui s'achève, faisant de Parise l'aboutissement d'une tradition littéraire prestigieuse, bien que par lui-même tenue à distance, trouve une autre confirmation dans le thème fréquent chez lui de l'enfermement. Outre celle de la maladie physique, déjà évoquée, et qui symbolise l'enfermement dans un corps dolent, l'oeuvre de Parise offre de nombreuses images d'une réclusion, réelle ou symbolique, qui se décline en différents motifs. Clausturation religieuse, déterminisme social ou professionnel, ennui provincial, thème de l'hybridisme, il s'agit là des aspects divers mais récurrents d'une réflexion qui met l'accent sur la dimension tragique de l'homme moderne. Ce dernier, enfermé dans une solitude nouvelle, liée à la perte des liens ancestraux avec le monde et à la remise en cause d'une protection transcendante, se trouve confronté à l'horizon limité qu'il est devenu pour lui-même. L'oeuvre de Parise puise dans ce terreau de la défiance et du désenchantement, même exprimés avec légèreté, et s'inscrit de ce fait dans une tradition dont les différents éléments évoqués trouvent des traductions ponctuelles dans ses écrits.

Ainsi la nouvelle *L'orfana*<sup>25</sup> aborde-t-elle la question de la claustration religieuse en prolongeant une ligne Diderot, Manzoni, Verga<sup>26</sup>. Le récit met en scène le thème courant dans ce type de littérature de la visite à la novice, ici cousine de la narratrice, qui permet d'ordonner le texte autour d'annotations informatives : histoire d'une orpheline dont le couvent est la seule possibilité de positionnement social, *topos* de la fragilité physique qui entraînera une mort prématurée selon le modèle thérésien. Pourtant le drame que semble annoncer le sujet même de la courte nouvelle se trouve vidé de sa substance, comme cela avait été le cas à propos de la description de la maladie de Don Gastone. Un détail incongru, donné par un narrateur dont la fonction, chez Parise, est toujours d'empêcher une lecture monocorde, vient animer la statue et changer légèrement la perspective. La prisonnière exprime son refus d'une résignation ascétique en s'adonnant au péché de la gourmandise. Sa physionomie contredit son destin et le corps d'Adele semble vouloir s'épancher et enfler, comme pour compenser la restriction de l'âme que provoque une condition monacale sans rapport avec la foi. Un combat se joue, implicite, qui s'achèvera par la défaite des plaisirs, pourtant restreints, de la vie. La présentation physique du personnage, comme souvent chez Parise, sert de révélateur à cet écart entre un sujet classique et sa résolution désacralisante : «Adelina était grassouillette, gonflée, avec des épaules carrées comme des boîtes sous sa robe couleur cannelle, tout en plis, et au ruban bleu ciel de la largeur d'une main cousu autour de sa taille»<sup>27</sup>. Prévaut toujours le sentiment d'une incongruité qui est la marque de fabrique de la narration «parisienne» et offre au récit la possibilité de quitter la lumière rassurante du *topos* pour l'assombrissement ironique.

L'enfermement, comme métaphore permettant d'unifier l'oeuvre de Parise et de l'insérer dans une tradition littéraire, trouve une autre représentation dans le thème de l'ennui qui est au coeur de la trilogie de Vicence<sup>28</sup>. Ces trois romans font de Parise le continuateur, selon des

modalités et avec un projet différents, de la description des moeurs de la bourgeoisie provinciale dont on peut relever quelques exemples en nous limitant aux auteurs lus par l'écrivain italien et en bonne place dans sa bibliothèque. Les maîtres Balzac, Flaubert, Pirandello bien sûr, mais aussi, parmi les auteurs plus contemporains de Parise, Palazzeschi et Brancati, dont il conviendrait d'étudier systématiquement les convergences thématiques avec la présentation du *tedio* des romans de Vicence. Nous nous contenterons de deux exemples d'une possible filiation, tirés de *Le Sorelle Materassi* d'Aldo Palazzeschi et de *Gli anni perduti* de Vitaliano Brancati<sup>29</sup>.

Le roman de Palazzeschi est construit sur l'opposition entre deux mondes réunis par le hasard de circonstances familiales dramatiques. Remo, devenu orphelin, est recueilli par ses deux tantes, vieilles filles vouées à la solitude et au travail. Le jeune homme ne parvient pas à se plier à l'existence austère et laborieuse des soeurs Materassi et va dissiper leurs économies en fêtes et besoins dispendieux. Ce qui se joue dans le texte, et qui rejoint une préoccupation du Parise «provincial», c'est la description d'un sentiment d'étouffement, celui de Remo, qui se traduit de deux manières chez l'auteur de *Il prete bello*. Par le renoncement et la lente déréliction des personnages, qui devient acceptation et compromission avec les règles de la prison sociale, ou par la rébellion et la tentative d'une évasion passant par le renoncement et la remise en cause des codes sociaux et moraux dominants, symbolisés généralement chez Parise par la famille. Sergio et Cena, les deux protagonistes enfants de *Il prete bello*, rêvent d'un autre monde, inaccessible, exprimé par leur désir d'une bicyclette qui, tantôt confondue avec une voiture, tantôt avec un avion, les porterait loin des rues humides de Vicence<sup>30</sup>. Leur ambition n'est pas tant d'ordre social qu'existential, comme le montre leur refus d'une ascension que l'Eglise et la Bourgeoisie - incarnées par don Gastone et la signorina Immacolata - leur font miroiter.

On trouve la représentation d'une révolte individuelle dans *Atti impuri* dont le personnage principal, Marcello, un bourgeois très religieux et coincé, s'entiche d'une fille facile et provocante qui va le pousser à quitter sa famille et à détruire les colonnes sur lesquelles il avait bâti sa conception du monde. Le scandale, au sens morantien ou pasolinien du terme, c'est-à-dire ici l'obstacle à la permanence de l'ennui, se traduit par le thème du reniement. Marcello renonce à ce qui le définissait et tente l'aventure, qui se terminera mal, de la refondation identitaire. Il s'agit bien, comme dans *Le sorelle Materassi*, de l'affrontement entre deux logiques, une logique de vie et une logique de mort, mais l'échec de la tentative de libération individuelle montre que Parise privilégie la représentation d'un ennui sans issue, lié à la condition provinciale dans son épaisseur la plus émolliente et paralysante.

Dès lors, la référence au Brancati de *Gli anni perduti* semble prendre tout son sens. Dans *Atti impuri* et dans *Il fidanzamento*, comme chez Brancati, l'ennui revêt une dimension sociale dans la mesure où les personnages, masculins essentiellement car les femmes possèdent dans la domesticité et ses tâches répétées un dérivatif naturel à l'oisiveté, vont se regrouper pour «tuer le temps». Ce meurtre symbolique de l'ennemi principal de la vie provinciale est sanctionné, à nouveau, par la confirmation d'un enfermement qu'aucun projet ne parvient jamais à briser. Les personnages de D'avossa et de Fumagalli, dans *Il fidanzamento* et *Atti impuri*, sont les descendants du Buscaino brancatien. Ils incarnent l'élément «étranger» - Fumagalli est milanais, Buscaino revient d'Amérique - qui propose un but susceptible de fédérer les vellétés des oisifs autochtones. Mais ce projet, dans son inanité, est toujours conforme à la nature superficielle et changeante des personnages. Qu'il s'agisse des jeux puérils inventés par D'Avossa et Fumagalli ou des fêtes improvisées par les deux animateurs, rien n'atteint jamais son objectif qui est de «faire oublier à chacun la mélancolie et la langueur sénile de cette ville de province»<sup>31</sup>. Un déterminisme à l'échec prévaut toujours, comme le montre cette description d'une soirée dansante

:

L'humidité qui suintait des murs, le vin renversé, les morceaux de petits fours et de gâteaux jetés par terre avaient recouvert le sol d'une fine couche de boue : on entendait les pieds glisser et les talons des femmes se coincer en craquant dans les interstices des dalles<sup>32</sup>.

La réalité du sordide coupe les ailes à toute envolée lyrique. Comme dans le cas de la bicyclette-avion de Sergio, nulle sortie par le haut n'est possible. Domine une pesanteur - la boue, les aliments jonchant le sol - qui emprisonne les personnages. Pour reprendre le projet fou et inabouti de Buscaino, construire une tour panoramique d'où contempler Nataca, la condition des personnages provinciaux, qu'ils soient vénitiens ou siciliens, est de demeurer empêtrés dans la terre de leurs origines et dans un ennui sans issue. Ce n'est pas un hasard si le seul personnage de la trilogie qui ait tenté réellement et non symboliquement de fuir, Luigi Mannozi, effrayé par la perspective d'un mariage qui lui mettrait définitivement la corde au cou, est finalement contraint de rentrer au bercail et de se soumettre, malgré d'ultimes manoeuvres dilatoires, à cette union avec Mirella nécessaire à son affirmation sociale.

La reconnaissance par l'activité professionnelle est une autre variante du thème de l'enfermement dans l'oeuvre de Goffredo Parise. Après la phase des années 50, qui se caractérise par la représentation de personnages enfants - *Il ragazzo morto e le comete*, *La grande vacanza*<sup>33</sup> et *Il prete bello* - ou immatures et oisifs - *Il fidanzamento* et *Atti impuri* -, Parise s'intéresse au monde du travail. L'entreprise est au coeur des récits de *Il crematorio di Vienna* et du roman *Il padrone*<sup>34</sup>. La découverte de la logique industrielle et l'étude du fonctionnement d'un monde autarcique, et pour cela inquiétant, permettent à Parise de se placer sur l'échiquier de la littérature *aziendale*<sup>35</sup> mais selon la position marginale et volontiers déviante qui, on l'a vu, le caractérise. Nul naturalisme ni transparence d'un message d'obédience marxiste transformant la hiérarchie de l'entreprise en machine idéologique programmée pour broyer, mais la volonté de montrer des individus pris dans un réseau certes «aliénant», mais qu'une faille intérieure, une sorte de folie du mouvement, empêche d'être totalement figés ou enchaînés à leur condition d'employé. En ce sens, plus que l'univers de Kafka, souvent cité par la critique<sup>36</sup>, on peut penser à certains textes de Svevo, en particulier *Una vita*, et surtout au Vittorini de *Piccola borghesia*<sup>37</sup>. L'employé de préfecture Aldofo, auquel Vittorini consacre trois récits, est une version plus légère de l'Alfonso svévien, comme l'indique, outre le statut professionnel, la proximité onomastique. Les personnages de *Il Padrone*, comme ceux de l'écrivain sicilien, se débattent dans de mesquines intrigues autour d'histoires de pouvoir et de séduction, entre ambition et compromission, qui dressent un tableau de la vie de bureau tantôt désespéré, tantôt grotesque<sup>38</sup>. De façon plus anecdotique, on peut déceler un autre hommage de Parise à Svevo, toujours lié à la thématique de l'enfermement et de l'aliénation, dans la scène de la discussion entre Max et son protégé sur les méfaits de la cigarette et la difficulté d'échapper à son emprise, surtout qu'un conflit avec le père, dans les deux cas, semble expliquer cette dépendance :

Je fumais à une époque quarante cigarettes par jour. Puis j'ai arrêté car j'ai compris que je le faisais en polémique avec mon père et non pas tellement parce que j'aimais fumer<sup>39</sup>.

Le passage d'un naturalisme lié à un intérêt pour le monde contemporain exprimé dès *Il prete bello* - il est remarquable à ce sujet que l'écrivain italien ne situe aucun de ses récits dans une autre époque que celle de l'Italie des années 30 à 70 -, à la pente caricaturale et grotesque

trouve sa forme la plus aboutie, et la plus caractéristique de la manière «parisienne», dans une dernière variante du thème de l'enfermement que nous avons choisi comme fil conducteur de notre parcours. Il s'agit pour Parise de transformer l'attention qu'il porte à la science, confirmée par ses études et quelques ouvrages importants de sa bibliothèque personnelle, de Buffon à Rostand ou Darwin<sup>40</sup>, en thème narratif, par le biais de la métaphore ou de la comparaison animale ou à travers le choix plus surprenant de l'hybridisme ou de la métamorphose. Dans les deux cas, Parise retrouve la thématique de la réclusion de l'homme moderne, assimilé à un animal, un insecte le plus souvent, sans autre identité que celle du groupe auquel il appartient et dont l'activité laborieuse et mécanique semble dépourvue de toute justification transcendante. A contre-courant de la tradition mythique revisitée par le roman classique du héros en quête d'une sublimation qui passe par le voyage initiatique, c'est-à-dire par l'ouverture de l'ego sur le monde, les récits de Parise mettent généralement en scène un individu en phase de régression. D'où une remontée vers son origine animale dont les nombreux exemples sont autant de variations de l'archétype kafkaïen de l'homme-insecte Samsa.

A côté de la métamorphose, qui implique une transformation absolue, Parise a recours au thème de l'hybridisme. Ce dernier le fascine pour les possibilités esthétiques qu'il offre. L'hybridisme fonctionne sur le principe du décloisonnement et du triomphe de l'art sur la science, mais à partir de la science : l'être hybride n'est pas inventé dans ses détails mais dans leur agencement. C'est de l'imaginaire constitué à partir de réalités assemblées, selon une technique du collage que l'art moderne a remis au goût du jour. Chez Parise, la métamorphose et l'hybridisme se confondent souvent en ce qu'ils contribuent à la mise en lumière de la part animale, donc archaïque, de l'homme. Nombreux sont les exemples de telles constructions hétéroclites. Ainsi, dans le portrait d'une vieille femme sur le Lido de Venise, protagoniste du récit «Paura» du *Sillabario n°2*, l'accent est mis sur sa «nature composite, à mi-chemin entre animalité et humanité»<sup>41</sup> Ou encore, parmi les nombreuses occurrences de *Il padrone*, cette description du Docteur Max, le «patron» qui donne son titre au roman, et qui dévoile son tribut à l'auteur de *La métamorphose* :

Le docteur Max l'a regardé [le personnage Bombolo] de cette façon que j'avais déjà observée, d'insecte prêt à piquer : il est devenu jaune, ses yeux ont disparu entre les fissures de ses paupières, une sécrétion blanchâtre est apparue aux commissures de sa bouche et tout son corps a rapetissé et s'est arrondi sur sa chaise, dans une succession de brefs frémissements partant de sa nuque et finissant dans son dos<sup>42</sup> .

Outre les insectes munis de dards, les insectes sociaux comme les fourmis sont à l'origine de nombreuses comparaisons animales de Parise. Citons, sans développer l'analyse, les fourmis du *Crematorio di Vienna*, : «je l'appelle X, non par discrétion mais par souci de la vérité car X est anonyme, comme je le suis ainsi que tous les autres employés de l'entreprise, et comme le sont les fourmis»<sup>43</sup> . Il est même des cas-limites où l'entomologie est prise comme référent dans un discours critique, comme dans le texte que Parise consacre au photographe américain Richard Avedon, qualifié de «mathématicien entomologiste»<sup>44</sup> . On trouve le même principe à propos de Comisso assimilé à un «ver filant l'or»<sup>45</sup> .

D'autres textes proposent des métamorphoses de nature différente comme la transformation d'une femme en chien ou d'un mari en cheval<sup>46</sup> . Dans tous les cas, selon une technique que l'on pourrait qualifier de buzzatienne, l'univers quotidien laisse percer une étrangeté progressive qui se radicalise et s'achève en absurdité et angoisse. L'image est alors prise au pied de la lettre et la comparaison symbolique devient réalité.

Pour terminer ce point de notre démonstration, signalons le thème de la déformation ou de la difformité, dérivé de la métamorphose et de l'hybridisme et s'inscrivant comme ces derniers dans un discours sur l'âme prisonnière d'un corps souffrant qui renvoie l'homme à sa finitude animale. Proche de l'hybridisme, la déformation fonctionne aussi sur le principe de l'assemblage d'éléments disparates mais s'appuie également sur l'idée d'une nature pervertie où l'erreur «naturelle» apparaît comme une offense au nouveau monde technologique aspirant à la perfection harmonieuse. Outre Zilietta, la jeune handicapée mentale qu'épousera le narrateur de *Il padrone*, signifiant par ce geste sa soumission à la logique aliénante d'un univers réifiant d'où la douleur est exclue<sup>47</sup>, d'autres références à la déformation sont présentes dans les textes de Parise : nains, géants, bossus envahissent les récits<sup>48</sup>. Certains personnages ont une déformation liée à l'altération d'une fonction naturelle : l'aveugle Bortolo ou Madame Krona à la main retournée dans *La grande vacanza*, l'employé Diabete de *Il padrone* dont les pieds difformes symbolisent la sédentarité du monde du bureau ainsi qu'un enracinement qui rend illusoire tout espoir de fuite<sup>49</sup>. C'est, à nouveau, une variation sur le motif de l'enfermement qui sert de fil rouge à ces quelques réflexions.

Les rencontres avec des thèmes et des textes de la tradition littéraire peuvent aussi être plus légères, c'est-à-dire moins marquées par le désir d'une inscription dans une problématique universelle et doctrinaire, fût-ce-t-elle adaptée à l'univers si particulier de Parise. Les filiations sont alors plus intimes, les résonances se font de voix à voix en dehors de toute tentative d'orchestration collective. Les réseaux opèrent d'un texte à un autre, voire d'une image à l'autre, sans souci de cohérence thématique de profondeur. Il s'agit de clins d'oeil, de perches tendues à la perspicacité du lecteur dans un jeu de piste aux entrées multiples, fruit d'une volonté ludique de participer au plaisir du palimpseste : récrire du nouveau à partir d'éléments empruntés non pas à la tradition, car les pièces utilisées sont trop disparates pour faire tradition, mais à la pratique d'un lecteur-écrivain qui aime à restituer, en hommage, quelques perles glanées ici ou là, au hasard des livres lus. Un peu comme ces pies voleuses que sont les tantes Ester et Miriam, dans *Atti impuri*, dont l'occupation favorite consiste à «ramasser des bagues, des boutons, des boucles d'oreilles et toute sorte d'objets de n'importe quelle valeur ou nature, pourvu qu'ils fussent brillants, qu'elles fourraient dans leurs sacs en vernis déformé par la charge»<sup>50</sup>. La besace de Parise est rempli d'emprunts qui, à mon sens et avec la prudence qu'exige ce type de lecture comparée, témoignent de son appétit de liseur. Je me contenterai ici de quelques exemples glanés dans différents textes de l'écrivain de Vicence.

Parmi ces référents subreptices, il me semble trouver plusieurs signes d'un hommage à Elio Vittorini, déjà cité à propos des récits consacrés à Adolfo. Ainsi, le récit «Lei, l'altro e il ferroviere»<sup>51</sup> est construit sur le principe de la «sous-conversation» - des choses essentielles se disent, derrière la parure anodine de la banalité -, telle qu'elle a été définie par Nathalie Sarraute dans *L'ère du soupçon*<sup>52</sup> et avait été mise en oeuvre, par anticipation, par Vittorini dans *Conversazione in Sicilia*<sup>53</sup>. Ce type de conversation est propre aux rencontres sans lendemain que facilite un voyage en train, lieu à la fois clos et propice au hasard des agencements dialogiques et des confessions intimes. Pour Parise, comme pour Vittorini dans *Conversazione in Sicilia* ou dans certains récits de *Piccola borghesia*<sup>54</sup>, le compartiment de train constitue une évidente métaphore de la création littéraire : il s'y raconte des histoires et s'y nouent des relations improbables, par la seule force du verbe. Comment ne pas penser aussi à l'écrivain sicilien dans les scènes ambiguës de la tournée des piqûres de Lotar, le *factotum* simiesque du Docteur Max, au chapitre V du *Padrone*, qui évoque «*il giro delle iniezioni*» de Concezione dans *Conversazione in Sicilia*. Dans

les deux cas, le texte cache un sous-entendu sexuel et plus précisément sadomasochiste. Il s'agit se faire du bien en se faisant du mal<sup>55</sup>. On retrouvera d'ailleurs Concezione, la femme-mère, la *mamma-melone*, rajeunie, dans *Arsenico*, à travers l'image de la jeune fille au ventre rebondi comme une pastèque<sup>56</sup>. Un autre possible écho vittorinien est perceptible dès *Il ragazzo morto e le comete* qui peut être lu comme le développement des sections XLII et XLIII de la dernière partie de *Conversazione in Sicilia*, consacrées au dialogue entre Silvestro et son frère mort à la guerre.

D'Annunzio fait quelques apparitions dans les textes de Parise, comme personnage d'abord évoqué furtivement dans *Il prete bello*, à propos du cordonnier Bombana qui confectionna pour le *Vate* une paire de mocassins en chevreau ou de don Gastone qui reçut du poète une bague et un diplôme à encadrer<sup>57</sup>, mais également comme modèle stylistique ponctuel. La représentation d'une Venise ville-décor à la fin du chapitre 3 de *Il ragazzo morto e le comete* et surtout au chapitre 4 de *La grande vacanza*, qui s'inscrit dans le thème topique d'une mise en abîme, évoque, parmi d'autres référents possibles, de célèbres pages du *Fuoco*<sup>58</sup>.

Une autre figure emblématique de la littérature italienne du début du siècle se cache, nous semble-t-il, au début du premier chapitre du *Fidanzamento* dans une page où Parise décrit la décoration kitsch d'une famille petite-bourgeoise, les Mussia, qui projettent dans leur décor quotidien un rêve d'évasion et de gloire que leur condition sociale leur interdit :

Mirella et son fiancé avaient pris place sur le grand canapé en cuir noir situé face à l'armoire ; au-dessus du canapé étaient disposés les différents trophées africains de Monsieur Edmondo : lances, boucliers, cartouchières, balles dum-dum ainsi qu'un fusil arabe. Au pied du canapé une peau de zèbre élimée et brûlée par endroits servait de tapis<sup>59</sup>.

Nous sommes là dans l'univers marionnettiste de la *Casa Rossa* de *Corso Venezia* à Milan ou dans celui des poésies onomatopéiques de *Zang Tumb Tumb* où sifflent justement les balles dum-dum<sup>60</sup>.

De même, pour rester dans les références à de grands écrivains du *Novecento*, il est possible de déceler un écho pirandellien dans le portrait de Truman Capote où le visage de l'auteur de *The grass harp* est décrit orné d'une «verruce en forme d'oeillet au coin des lèvres»<sup>61</sup>, comme *L'uomo dal fiore in bocca* du dramaturge sicilien. Le texte de Parise a d'ailleurs été écrit quelques mois avant la mort de Capote.

Il arrive parfois que le clin d'oeil devienne froncement de sourcil et qu'au détour d'une page Parise règle quelques comptes avec des écrivains bien éloignés de sa conception de la littérature. La pique la plus acérée se trouve là où on s'y attendrait le moins, dans le récit apaisé de son voyage au Japon où, décrivant la visite d'un monastère bouddhiste, Parise parvient à citer *Vogliamo tutto* et à faire du roman de Balestrini, dont le nom n'apparaît pas, l'antithèse absolue de la sérénité des lieux où il se trouve<sup>62</sup>. On sait qu'une lecture possible de *L'eleganza è frigida* consiste à voir dans ce texte, en creux, un brûlot véhément contre l'Italie contemporaine livrée à l'inculture des barbares modernes.

Enfin, pour terminer cette liste qui ne prétend pas à l'exhaustivité, deux noms de contemporains de Parise, Italo Calvino et Pier Paolo Pasolini, nés comme lui dans la décennie des années 20, semblent s'imposer pour le jeu d'influences réciproques qui unissent certains de leurs textes. *Il padrone* n'est pas seulement un roman sur l'entreprise et les rapports qui s'y nouent. La question de la représentation urbaine y est aussi abordée, en particulier avec le thème des lumières de la ville moderne qui font naître un décor futuriste à la fois fascinant et inquiétant par son côté artificiel. L'univers des rues illuminées par les néons et des vitrines des magasins offrant

aux promeneurs la possibilité d'accomplir leur rite consumériste donne à Parise et Calvino l'occasion de pages assez proches<sup>63</sup>. L'autre grand thème calvinien, la représentation de l'enfance insouciante qui confond le jeu et le danger, permet de lancer un pont entre *Il prete bello* et *Il sentiero dei nidi di ragno*<sup>64</sup>. Ainsi les dernières lignes du premier chapitre font-elles évidemment penser au premier roman de Calvino :

Tous regardaient les araignées descendre juste au-dessus des têtes, tissant et tissant ici et là sans peur ni gêne car nous étions leurs amis. Et Cena profita aussitôt de ce moment de silence, vu qu'elle ne réagissait pas, pour fourrer ses mains entre les jambes de Liliana en poussant de petits «Mon Dieu !»<sup>65</sup>

Nous retrouvons le thème de l'amitié entre enfants symbolisée par les retrouvailles dans un lieu exclusif, l'endroit où les araignées tissent leurs toiles, même si le ton devient volontiers grivois avec l'entrée en scène du déluré Cena. Un autre lien avec Calvino existe dans la dimension *fumettistica* du *Padrone* - personnages au nom de *cartoons* américains qui ne lisent que des bandes dessinées, comme Minnie la fiancée du Docteur Max, forte invasion onomatopéique, goût pour la simplification caricaturale - qui s'inscrit, de façon moins ambitieuse sans doute et plus ludique que formaliste, dans la lignée calvinienne de *Ti con zero* et en particulier du récit «L'origine degli uccelli»<sup>66</sup>.

Dans le cas de Pasolini, les relations, emprunts et influences fonctionnent dans les deux sens. Si Parise a naturellement beaucoup lu et commenté l'oeuvre de Pasolini, «artiste enragé et décadent»<sup>67</sup>, il est très probable que l'auteur de *Una vita violenta* ait transposé dans certains de ses propres textes, en les tamisant à son propre filtre stylistique, quelques scènes des romans de l'écrivain de Vicence. Deux passages de *Ragazzi di vita* se prêtent de manière convaincante au jeu du comparatisme. Le premier est la noyade finale de Genesio sous le regard impuissant de ses jeunes frères qui rappelle, en plus trivial et en plus tragique, la tentative de suicide de Squerloz à la fin du premier chapitre de *Il ragazzo morto e le comete*<sup>68</sup>. Même public composé d'enfants effrayés et d'animaux, même décor sordide d'un fleuve pollué, même hésitation dans la description entre tragédie et grotesque et choix final croisé : la tragédie qu'on attendrait dans le roman morbide et fantasmatique de Parise se rencontre en réalité dans le récit d'apparence plus joyeuse de Pasolini. L'autre possible écho «parisien» dans le roman romain de Pasolini provient de *Il prete bello*. Il s'agit de la promenade de Sergio et Cena dans les prés parsemés de préservatifs qui entourent Vicence où ils assistent, amusés et curieux, à quelques étreintes entre amants de circonstance, parmi lesquels la propre mère du narrateur et son «fiancé». Les enfants s'amuse à perturber les amants au moment le mieux choisi :

De l'autre côté du pont se trouve un chemin parallèle à la berge : ils se promenaient par là et, très souvent, Cena et moi allions le matin de bonne heure ramasser dans l'herbe mouillée les préservatifs de la veille pour les gonfler [...]. L'officier remettait son pantalon à la hâte [...], s'énervait, jurait, faisait passer sa cravache avec colère dans les buissons en demandant de sa voix exaspérée : "Qui est là ? Qui est là ? Bon Dieu !" A quoi nous répondions par un feu nourri de crottin de cheval<sup>69</sup>.

L'alliance entre la précision des détails obscènes et le goût pour la dérision de la sexualité deviendra chez Pasolini un trait distinctif de sa représentation de l'acte physique. Les exemples d'une telle démythification de l'amour sont nombreux et généralement liés à la figure de la prostituée<sup>70</sup>.

Pour rester dans l'image familiale qui avait été à l'origine de ces quelques références, il

apparaît que Parise se place, volontairement ou par le jeu des influences que subit tout lecteur, dans un réseau de filiations, dans des rapports de récréations, et finalement de subordination avec des écrivains majeurs de la tradition littéraire nationale ou européenne. Les noms qui peuplent cette galerie élective, et dont nous n'avons proposé ici que quelques exemples représentatifs, sont ceux d'auteurs avec lesquels Parise partage un même désenchantement et une même envie de désacralisation du monde. Chez Parise, cette dernière s'exprime sur un mode essentiellement fantastique ou surréel - voir ce qui se trouve sous la surface des choses comme dans *Il ragazzo morto e le comete* - ou caricatural - voir à travers le miroir grossissant et déformant du grotesque comme dans *Il prete bello* ou *Il padrone*. Dans tous les cas, ce jeu d'échos et de réverbérations intertextuelles permet de nuancer le risque d'une mythification excessive, à la Rimbaud, du météore fulgurant et solitaire. En ce sens sans doute est-il plus juste, comme le suggère Silvio Perrella, de parler de «constellation»<sup>71</sup>. Et c'est bien une constellation que propose Parise dans un curieux et savoureux récit, «Sui banchi di scuola con Eco e Calvino», où il crée une fratrie imaginaire et idéale qui lui permet d'exercer son talent de portraitiste caustique : Umberto Eco, premier en tout, même en sport, «se laissait copier, en souriant, et soufflait parfois les réponses mais en s'arrangeant pour que les professeurs s'en aperçoivent» et Italo Calvino est décrit comme un «vrai champion, à l'adresse incroyable, simiesque, lorsqu'il s'agissait de grimper sur les arbres»<sup>72</sup>.

Qu'il nous soit permis de voir dans ces images une parfaite illustration de la fausse candeur de Parise, emprunteur discret et offrant à la perspicacité de ses lecteurs des indices pour «grimper» sur l'arbre généalogique d'une famille choisie, apparemment éclatée mais bien présente, dont les médaillons se répartissent en deux branches principales. Une tentative de remise en ordre de ces différentes dettes contractées envers ses aînés permet de dégager *in fine* deux directions généralement dissociées dans les textes, sauf peut-être dans les *Sillabari*, qui sont le récit philosophique et l'élan lyrique. Quelques exemples ayant été donnés et cette ultime précision apportée, il est enfin possible d'explicitier le titre de cette communication.

La référence au *Candide* de Voltaire et aux Lumières n'est pas à prendre ici comme une présence évidente, fondatrice d'une réflexion approfondie de Parise sur le philosophe français, dans le sens d'une modernisation de sa pensée ou de son personnage, comme ont pu le faire, entre autres, Leonardo Sciascia et récemment Dominique Jamet<sup>73</sup>. Il s'agit plutôt d'une allusion à l'innocence nécessaire à l'apprenti philosophe porté par la volonté de connaissance d'un monde qui doit être passé au filtre de la raison, cet «oiseau antédiluvien» qu'évoque Parise au début d'*Arsenico*<sup>74</sup>. C'est d'ailleurs dans cette acception que Parise cite Voltaire, pour ce qui constitue un hapax, dans son compte rendu très élogieux du film de Nanni Moretti *Ecce Bombo* où il est question d'«utopie voltairienne en acte» et de «merveilleuse innocence»<sup>75</sup>. Mais cette candeur se heurte assez vite à la conscience d'une opacité, d'une résistance du monde à se laisser appréhender et le désir de lumière est contrarié par une part d'ombre qu'exprime Parise dès ses premiers textes. D'où le risque d'un renoncement, d'un fatalisme face à la pesanteur et «la force des choses»<sup>76</sup> qui est, en fait, le nom qu'il donne à l'Histoire.

Ce renoncement, on le sait, prend la forme dans *Candide* d'un repli sur le jardin, à l'abri de la folie des hommes expérimentée lors des nombreux voyages du héros. Comment ne pas penser à cet itinéraire, du nid au monde, aller-retour, lorsqu'on suit l'itinéraire de Parise ? Ce dernier s'achève, après tant de périple sur les différents fronts d'une planète ravagée par la violence, par un retour dans le calme bucolique de la nature du Piave où Parise passa les dernières années de sa vie, parmi les loutres et les oiseaux. Il fit même percer une ouverture dans un mur de sa chambre pour pouvoir, de son lit, observer un couple de bécasses d'arbre. La traduction littéraire de cette

remontée vers un Etat de nature, plus que dans les *Sillabari*, se trouve dans des textes encore peu étudiés par la critique «parisienne», publiés dans le «Corriere della sera» entre mai 83 et juillet 84, et qui constituent les chapitres d'un roman inachevé au titre emblématique : *Giorni deliziosi*<sup>77</sup>. Il s'agit d'un récit utopique, dans la lignée de *Robinson*, qui raconte un *dolce naufragar* sur une île exclue du temps historique et de ses drames.

Dès lors une périodisation de l'oeuvre, qui aboutit à une image circulaire, peut être proposée. Parise commence et termine sa production littéraire par une écriture poétique : la poésie noire de *l'Enfant mort*, décadente, proche de Lautréamont dont *Les Chants de Maldoror* selon un témoignage de Nico Naldini ont longtemps été le livre de chevet de Parise adolescent, et la poésie plus sereine des «poèmes en prose» - définition de Parise lui-même - que sont les récits des *Sillabari* ou l'idylle des *Giorni deliziosi*. Entre ce début et cette fin et après la parenthèse ironico-provinciale de la trilogie de Vicence, s'exprime la recherche de textes plus ambitieux dans leurs implications philosophiques ou idéologiques (adjectif lié ici au mot «idée» et non à un système de pensée prêt à l'emploi que Parise récuse) : les récits du *Crematorio di Vienna* et *Il padrone*.

En somme, l'hésitation entre la philosophie et la poésie. En jouant sur les mots on pourrait parler de la Lumière, Voltaire, contre les Illuminations (retour de Rimbaud), c'est-à-dire l'opposition entre une lumière qui apaise, qui donne à voir et à comprendre le paysage dans toute la netteté de ses détails, et des illuminations ou fulgurances qui, par excès d'éclairage direct, aveuglent celui qui regarde, au prix d'une lucidité qui est «la blessure la plus rapprochée du soleil», pour reprendre la célèbre image de René Char<sup>78</sup>.

Pour dire les choses autrement, il nous semble que l'oeuvre de Parise oscille - une oscillation hésitante, parfois régressive, non linéaire, par «lignes brisées»<sup>79</sup> entre deux modèles d'écriture qui sont d'une part le fragment ou la forme courte, du côté de l'illumination, de l'étincelle vue comme une lumière de l'ombre, obscurcissante (le «terreau ténébreux de la tragédie d'où jaillit l'étincelle»<sup>80</sup>), la poésie en somme c'est-à-dire une forme de renoncement à appréhender le monde dans sa totalité, et d'autre part, la curiosité de l'innocent, la candeur du néophyte confronté à la diversité des expériences. Il peut s'agir de la confrontation directe du voyageur ou de celle déléguée du lecteur : chercher dans le chaos le fil qui puisse organiser, hiérarchiser, expliciter, rendre clair, ce que permet le roman ou le traité philosophique. C'est la confiance en la puissance du raisonnement d'un Parise amateur de textes scientifiques et, fût-ce sous couvert d'allégorie ou d'ironie, initiateur d'un type de roman philosophique, qui n'est pas pour autant un roman à thèse.

Les textes de la période qui suit le choc du voyage américain de 1961, *Il Padrone* et *Il crematorio di Vienna* essentiellement, utilisent certains procédés de la littérature philosophique : forte tendance dialogique et maïeutique, couples de personnages unis par des rapports de maître à disciple, comme ceux de Max et du narrateur dans *Il Padrone*. On retrouvera cette manière dans les textes sur Paris où Parise, sorte de père pédagogue, enseigne l'histoire française à Omaira<sup>81</sup>. Un recours au dialogue si important qu'il en vient parfois à se substituer au monologue intérieur qu'on attendrait plutôt. C'est le cas, parmi de nombreux exemples, du premier texte de *Il crematorio di Vienna* où Bruno, inspiré à la fois par le principe socratique du «connais-toi toi-même» et le précepte kantien du *sapere aude* se «laisse aller à un dialogue antagoniste avec lui-même»<sup>82</sup>. L'enjeu du dialogue peut être la vie elle-même comme dans le chapitre 33 du même *Crematorio* où la leçon philosophique (sujet : «l'homme et les choses») s'achève par le meurtre du professeur au fond de lui heureux, par son sacrifice, de démontrer que l'homme, mort, peut être une chose<sup>83</sup>. On retrouvera ce type de démonstration par l'absurde dans

de nombreux tableaux de *l'Assoluto naturale*, pièce écrite à la même époque que les textes de *Il crematorio di Vienna*, dans lesquels Parise s'amuse à parodier le discours philosophique :

This is a question : la raison a-t-elle encore quelque pouvoir ou bien a-t-elle perdu toute prérogative ? Comment puis-je supporter la force de la réalité ? Car cela ne fait désormais plus aucun doute : la réalité et la matière sont une seule et même chose et non plus une douce antinomie philosophique<sup>84</sup> .

D'autres pistes mériteraient d'être explorées qui montreraient, qu'en plus de procédés, Parise s'intéresse à des thèmes qui renvoient à une interrogation philosophique, comme le scepticisme du narrateur de *Il Padrone* qui un court instant, à la fin du chapitre 7, en vient à nier l'existence de ce qui l'entoure, en l'occurrence Max et son entreprise<sup>85</sup> , ou encore une variation d'origine gidienne sur l'absurdité que représente l'acte gratuit du meurtre inexplicable, geste qui explore à la fois les limites de la raison philosophique et le territoire de la poésie absolue, au sens surréaliste du terme. On sait que Parise a lu Gide qu'il évoque par exemple dans «L'amore distrutto da uno strappo»<sup>86</sup> . On trouve des actes gratuits dans l'oeuvre de Parise, à deux reprises dans le *Crematorio di Vienna*, aux chapitres 31 et 32 qui mettent en scène deux personnages qui évoquent à la fois Andy Warhol - l'un tue pour «être célèbre au moins un jour»<sup>87</sup> - et Lafcadio - l'autre tue sans raison -. Le meurtre gratuit est un acte à la fois philosophique et poétique car il signifie bien qu'insensé et renvoie à un esthétisme nihiliste.

On pourrait réfléchir enfin au sensualisme de Parise qui est un autre moyen de réconcilier philosophie et poésie, esprit et corps. Evoquons seulement l'importance des odeurs comme processus cognitif, qu'il s'agisse pour le voyageur de mieux connaître l'Amérique (*Odore d'America*<sup>88</sup>) et pour l'écrivain de saisir la mort (*L'odore del sangue*) ou la sensualité d'un corps, comme dans le récit «malinconia» des *Sillabari*.

Au terme de ces quelques réflexions sur la culture de Parise et ses deux tensions d'écrivains qui peuvent, nous l'avons vu, aider à une périodisation de son parcours - la double image contradictoire seulement en apparence du cercle et des lignes brisées -, il convient d'indiquer clairement que l'auteur de *Il prete bello* n'est bien sûr ni philosophe, ni poète, au sens où l'on entend habituellement ces notions. Comme il l'indique dans une lettre ouverte célèbre et quelque peu polémique à Franco Fortini, «Perché è facile scrivere chiaro», qui reprend une réflexion amorcée dans un mot à Omaira Rorato de 1976, il refuse le langage spécialisé du philosophe qui exclut plus qu'il n'emporte l'adhésion et s'oppose de ce fait à la mission de l'écrivain :

L'écrivain, en abordant certains concepts et à la différence du philosophe qui se sert de termes pour ainsi dire techniques qui peuvent ne pas être saisis par le plus grand nombre, doit faire oeuvre de divulgation. Se faire comprendre, en somme. Et pour autant les concepts auxquels il est confronté dans son travail sont complexes. Que fait alors l'écrivain ? Il emploie un langage simple pour exprimer des concepts difficiles<sup>88</sup> .

La poésie a tenté Parise mais il n'a que rarement franchi le pas et toujours dans des tentatives détournées ou marginales<sup>89</sup> . Il est vrai que son rapport aux grands poètes classiques a d'abord été celui d'un élève ennuyé puis d'un écrivain timoré, comme le soulignent de nombreux témoignages et quelques pages sévères sur la dictature de Dante à l'école, en particulier dans *L'odore del sangue*. Distant envers la tradition littéraire italienne qu'il lui arrive de croiser en bretteur ironique plus qu'en fidèle soumis, nous l'avons vu, Parise se sentait pourtant lui-même,

vers la fin de sa vie, comme un homme de la vieille culture, une culture, pensait-il, vouée à disparaître :

Je suis avant tout un écrivain, italien qui plus est, et j'appartiens inexorablement à la vieille culture en voie d'extinction. Je suis donc un de ces poissons voués à l'asphyxie, incapable d'accomplir l'effort nécessaire pour créer de nouveaux organes destinés à de nouvelles fonctions<sup>90</sup>.

La même année, dans la lettre à Omaira déjà évoquée, Parise propose une définition de la culture qui, comme par miracle, éclaire *in extremis*, si besoin était, les notions qui ont nourri notre réflexion : «la culture ne consiste pas à avoir lu des livres mais à avoir "agi" durant sa vie pour comprendre les choses qui nous entourent. C'est cela la culture, une curiosité à la fois innocente et indiscreète, la curiosité des enfants dont la vitalité les rend justement assoiffés de culture»<sup>91</sup>. L'innocent - le candide -, le curieux, l'interrogateur incessant du monde. Derrière ces qualificatifs propres à tant de personnages de ses oeuvres, il est tentant, nous semble-t-il, de déceler une manière d'autoportrait en clair-obscur de Goffredo Parise.

Vincent d'Orlando

Université de Caen

## NOTES

1. «L'Approdo Letterario», 1977, texte repris in *Parise, Opere*, Milan, Mondadori, 1989, vol. 2, p. 530. Ce récit, composé en réalité en 1962, est le début d'un roman que Parise voulait consacrer à la prison du mariage, dans une tentative de modernisation du *Corbaccio* de Boccace. Le projet n'aboutira pas mais le thème nourrira de nombreux autres textes de Parise, le plus célèbre étant la pièce *La moglie a cavallo* (1958).
2. Le texte figure dans l'édition Mondadori sous le titre «Quando la fantasia ballava il boogie», *Ibid.*, p. 1605.
3. «J'ai probablement été touché par la grâce si j'ai décidé d'abandonner l'Université à cette époque [année 1950, période où Parise rédige son premier roman *Il ragazzo morto e le comete*] pour me mettre à écrire sans l'aide ni le corpus d'une culture universitaire [...]. Le souffle puissant de la liberté m'avait arraché aux études littéraires et me poussait inconsciemment vers la littérature», *Ibid.*, p. 1606. Toutes les traductions de cet article sont de nous.
4. *Ibid.*, p. 1607. Le vers de Mallarmé ouvre la poésie *Brise marine* (1899). L'oubli de la première partie du vers est uniquement circonstanciel car Parise, dans d'autres textes, a abordé la question de la misère sexuelle, en particulier dans ses pages sur l'industrie pornographique américaine (*New York*, 1977).
5. Trois exemples suffiront, empruntés au récit de ses voyages à Paris. Il est question de «Leauteau», de «Pierre Brassens» et de «Port d'Italie», respectivement in «Com'è cambiata Parigi negli ultimi trent'anni», «Fra grattacieli più freddi di un cimitero» et «Visita con ricordi, "chez Gallimard"» in *Parise, Opere, op. cit.*, vol. 2, p. 1552, 1563 et 1583.
6. Voir à ce sujet *Archivio Parise, le carte di una vita*, M. Brunetta (éd.), Trévis, Canova, 1998. Parise possédait une traduction des oeuvres complètes de Rimbaud publiée en 1944 (Ed. di Uomo).
7. La question d'une filiation Rimbaud-Parise, ne serait-ce que ponctuelle, est peu évoquée par la critique qui préfère citer Lautréamont ou Truman Capote. Pour preuve, le nom de l'auteur du *Bateau ivre* ne figure pas dans l'index des personnes de la monographie de P. Petroni, *Invito alla lettura di Goffredo Parise*, Milan, Mursia, 1975, ni dans celui des Actes du colloque consacré à Parise (Venise, 1995) et publiés par Olschki (I. Crotti éd.) en 1997. Parmi les rares exceptions citons le trop bref article de J.B Para «Adieu à l'enfance» dans le catalogue de l'exposition *Goffredo Parise, un écrivain européen*, Centre Pompidou, 1989. Nous nous contenterons ici d'un seul exemple particulièrement probant, tiré du chapitre V du *Ragazzo morto e le comete*, et qui rappelle *Le dormeur du val* : «le garçon glisse du tronc et descend lentement [...] ; sur son front blanc, un petit trou irrégulier regarde le ciel en déversant des flots de sang».

8. En particulier *Il ragazzo morto e le comete*, Vicence, Neri Pozza, 1951 (traduction française *L'Enfant et les comètes*, Paris, L'Arpenteur, 1989) et *Il prete bello*, Garzanti, 1954 (trad. fr. *Odeur de sainteté*, Paris, Gallimard, 1956) situés à Vicence.
9. Sur le Parise écrivain voyageur, voir en particulier I. Crotti, «Goffredo Parise e la scrittura di viaggio» in *Tre voci sospette*, Milan, Mursia, 1994.
10. Préface, *Opere op. cit.*, vol. 1, p. XXXVI.
11. La formule se trouve dans «Una vita fatta di letteratura», compte-rendu d'une biographie de Pasolini par Enzo Siciliano, *Ibid.*, p. 1435.
12. Voir, à propos de l'image de la mère, la transposition clairement autobiographique qui en est proposée dans *Il prete bello*, ainsi que le témoignage dans une des rares confessions intimes de Parise, repris dans D. Maraini, *E tu chi eri ?*, Milan, Rizzoli, 1998.
13. *Opere, op. cit.*, vol. 2, p. 393 et 449. Les *Sillabari* ont été traduits en français sous le titre *Abécédaire*, Paris, L'Arpenteur, 1989.
14. *L'odore del sangue*, Milan, Rizzoli, 1997. Le roman a été écrit en 1979 et n'a pas été traduit en français.
15. Voir en particulier «Nuovo potere e nuova cultura», 1976. *Verba volant*, Liberal, 1998. Les textes recueillis par Silvio Perrella proviennent d'une tribune avec les lecteurs du «Corriere della sera» remontant aux années 1974-75. Parise réagit à l'actualité de la société italienne - le divorce, l'avortement, l'école, la famille, le féminisme etc. - en endossant volontiers la posture du bougon à la fois réactionnaire et anti-bourgeois (dans la lignée d'un Céline ou d'un Ceronetti).
16. *Opere, op. cit.*, vol. 2, p. 1392.
17. L'image apparaît dans «Ricordo di Montale», texte écrit à l'occasion de la mort du poète en 1981, *Ibid.*, p. 1454.
18. Fedora, la prostituée au grand coeur de *Il prete bello versus Max*, le dirigeant philosophe de *Il padrone*.
19. C. Altarocca, *Parise*, Florence, La Nuova Italia, 1972, p. 9.
20. *Ibidem*.
21. J. Gracq, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.
22. Chapitre XIV, en particulier p. 535, *op. cit.*, vol. 1.
23. *Ibid.* p. 542.
24. Le protagoniste Tommaso meurt de la tuberculose à la fin du roman publié en 1959 (traduction française, *Une vie violente*, Paris, Buchet-Chastel, 1961).
25. *Opere, op. cit.*, vol.1, p. 1110.
26. La Suzanne de Diderot (*La religieuse*, 1796), la Gertrude de Manzoni (*I promessi sposi*, 1840, trad. fr. *Les Fiancés*) et la Maria de Verga (*Storia di una capinera*, 1871, trad. fr. *Une fauvette à tête noire*) ont un commun le fait d'incarner, dans sa forme la plus dramatique, la lutte entre la société qui aliène pour se protéger - ici l'aliénation est symbolisée par l'enfermement - et l'individu qui transgresse (Suzanne, Gertrude) ou renonce (Maria).
27. *L'orfana, op. cit.*, p. 1111.
28. La «trilogia vicentina», telle que la critique italienne l'appelle parfois, comprend les romans *Il prete bello* (*Odeur de sainteté*, déjà cité), *Il fidanzamento*, Milan, Garzanti, 1956 (trad. fr. *Les fiançailles*, Paris, Gallimard, 1959) et *Amore e fervore*, Milan, Garzanti 1959, republié par Einaudi en 1973 sous le titre *Atti impuri* (trad. fr. *Luxurieux point ne sera*, Paris, Gallimard, 1961).
29. Respectivement Florence, Vallecchi, 1934 (trad. fr. *Les Soeurs Materassi*, Paris, Le Promeneur, 1988) et «Quadrivio», 1938 puis Florence, Vallecchi, 1941 (trad. fr. *Les années perdues*, Paris, Fayard, 1988).
30. Parmi les nombreux exemples, citons la phrase qui clôt le chapitre VI : «Quelle belle bicyclette, la Bianchi ! légère et fine ; on avait l'impression de voler, de glisser au-dessus des branches squelettiques des arbres, du brouillard et des toits de la ville», *Il prete bello, op. cit.*, p. 431. Ce thème de l'évasion par les airs apparaît dans beaucoup de textes de Parise, par exemple à travers l'image de la montgolfière, sur laquelle s'achève *Il ragazzo morto e le comete*, ou par une inflation d'images aviaires qui mériteraient d'être analysées spécifiquement.
31. *Il fidanzamento, Opere, op. cit.*, vol. 1, p. 641.
32. *Ibid.*, p. 648.
33. *La grande vacanza*, Vicence, Neri Pozza, 1953 (traduction française *Le Diable se peigne*, Paris, Stock, 1970). Le deuxième roman de Parise raconte les vacances d'un adolescent, Claudio, en compagnie de sa grand-mère dans une étrange maison de villégiature de la campagne près de Vicence. Encore imprégné de l'atmosphère surréelle du *Ragazzo morto*, le récit annonce la pension satirique des romans de la trilogie.
34. Le recueil *Il crematorio di Vienna* a été publié en 1969 par Feltrinelli. Il comprend de courts récits écrits entre 1963 et 1967 et parus dans le quotidien «Il Corriere della Sera». *Il padrone* (trad. fr. *Le Patron*, Paris, Stock, 1966) a été publié par Feltrinelli en 1965.
35. Sur la question de la représentation littéraire de l'*azienda* (l'entreprise) qui a dominé le débat théorique à la fin

- des années 50 et au début des années 60, depuis la revue de Vittorini et Calvino «Il Menabò» jusqu'aux romans d'Ottiero Ottieri, voir la récente anthologie *Letteratura e industria*, Florence, Olschki, 2 vol., 1997.
36. Un titre suffira : G. Debenedetti, «Parise ? L'unico erede di Kafka», republié in «L'Espresso», 1987.
37. Respectivement Trieste, Vram, 1892 (trad. fr., *Une vie*, Paris, Gallimard, 1973) et Florence, Parenti, 1931, (trad. fr. *Les petits bourgeois*, Paris, Marin, 1948).
38. Albert Cohen n'est pas loin, avec *Belle du Seigneur* (Paris, Gallimard, 1968) qui reprend la thématique de la vacuité de l'Administration et la transforme en pastiche de roman courtois.
39. *Il padrone*, *Opere*, *op. cit.*, vol. 1, p. 891.
40. Après un essai non concluant à l'Université des Lettres de Padoue, Parise s'inscrit successivement à la Faculté de Médecine et de Mathématiques. Parmi les nombreux ouvrages scientifiques de sa bibliothèque, signalons *La vie du ver à soie* de Jean Rostand dans la traduction italienne de L. Cavalli (Milan, Longanesi, 1947). Ce texte a certainement influencé l'apologue du ver à soie de *Il padrone* (chap. VIII, *op. cit.*, p. 996 et suivantes). Rappelons également A. Raignier, *Le formiche. Vita e costumi*, Milan, Mursia, 1960 et les traductions italiennes de Buffon (*Storia naturale*, Turin, Boringhieri, 1959), J.H Fabre (*Ricordi di un entomologo* et *La vita degli insetti*) ainsi que le journal du Docteur Itard, *Il ragazzo selvaggio*. Pour une liste exhaustive des livres scientifiques possédés par Parise, voir *L'archivio Parise*, *op. cit.* Sur le «darwinisme» de Parise, voir l'article de D. Scarpa dans ce même volume.
41. *Parise*, *Opere*, *op. cit.*, vol. 2, p. 458.
42. *Ibid.*, vol. 1, p. 876.
43. chap. 8, *Ibid.*, vol. 2, p. 45.
44. «Pop-art italiana» (1965), *Ibid.*, p. 1183. Il s'agit d'une incarnation de l'abstraction du discours critique et théorique dont Parise est coutumier. Ainsi, à propos de Mario Schifano, est-il question d'une critique «anatomique» (*Ibid.*, p. 1186).
45. «Quel lieve sogno detto Comisso», *Opere*, *Ibid.*, p. 1439.
46. Respectivement les nouvelles «Il dolce per Fifi» (1958), *Opere*, *Ibid.*, vol. 1, p.1312 et «La moglie a cavallo» (1958), *ibid.*, p. 1318. Ce récit donnera une pièce de théâtre en 1959. On peut remarquer que de cavalière, la femme peut devenir jument, comme dans le récit «Affetto» du *Sillabario n°1* (*Opere*, *Ibid.*, vol. 2, p. 204).
47. Le roman s'achève par ces mots prononcés par le narrateur à l'enfant à naître de son union avec Zilietta : «Je lui souhaite une vie semblable à celle de la boîte de conserve que sa mère tient en ce moment, seul moyen pour lui de ne jamais souffrir», *Opere*, *Ibid.*, vol. 1, p. 1073.
48. Ico, le jeune fasciste du récit «guerra» du *Sillabario n°2* est décrit comme ayant «les bras courts, les mains petites et les pieds minuscules, quelque chose d'imperceptiblement difforme, tenant à la fois de la femme et du nain», *Opere*, *ibid.*, vol. 2, p. 345; un musicien du récit «Mare democratico» (1985) est «une sorte de nain aux mains palmées, comme celles des grenouilles», *Ibid.*, p. 1352. Un paysan du même récit est présenté comme un «géant un peu dément qui se mit à rouler sur lui-même, assis tantôt sur une cuisse, tantôt sur l'autre, comme un ours», *Ibid.*, p. 1359. Une nouvelle entière, enfin, est consacrée à un bossu querelleur («Il gobetto attaccabrighe», *Ibid.*, p. 1335).
49. Parise peut employer l'image de la déformation dans des textes non fictionnels, comme dans ses réflexions sur la société américaine. Voir en particulier «Transavanguardia a quattro mani» et «L'America di Altman è fatta di mostri», *Opere*, *ibid.*, vol 2., p. 1239 et 1483 où il est question d'un «Pays qui non seulement consomme mais déforme, froisse, consume et dissipe tout ce qui n'est pas converti en argent» et de «carcasses humaines qui sont toutes plus ou moins difformes ou déformées biologiquement et par le milieu».
50. *Opere*, *Ibid.*, vol. 1, p. 706.
51. *Opere*, *ibid.*, vol. 2, p. 1339.
52. Paris, Gallimard, 1956.
53. Florence, «Letteratura», 1938-1939 puis Florence, Parenti, 1941, trad. fr. *Conversation en Sicile*, Paris, Gallimard, 1948. En particulier la première partie.
54. *op. cit.* En particulier «Il piccolo amore».
55. Il faudrait comparer les sections XXIX et XXX de la troisième partie de *Conversazione in Sicilia* avec le chapitre V de *Il padrone*.
56. *Opere*, *op. cit.*, vol. 2, *incipit* du chapitre VI.
57. *Opere*, *Ibid.*, vol. 1, p. 341 et 385.
58. Le rapprochement est possible, par exemple, avec le chapitre 1. Voir en particulier, Milan, Mondadori, 1982, p. 74 et suivantes.
59. *Opere*, *op. cit.*, vol 1, p. 561.
60. Poème de la période des Mots en liberté, 1914.
61. «Marilyn dolce libellula umana» in *Opere*, *op. cit.*, vol. 2, p. 1513.
62. *Ibid.*, p. 1156. *L'eleganza è frigida* (Milan, Mondadori, 1982) est le journal du voyage de Parise au Japon en 1980.

Le texte n'a pas été traduit en français. Voir la contribution de Mario Fusco dans ce volume.

63. La première promenade du narrateur dans les rues de la ville anonyme (chap. 1, en particulier p.879 et suivantes) évoque certains récits de *Marcivaldo*, surtout «Luna e Gnac» (1956) puis Turin, Einaudi, 1963.

64. Turin, Einaudi, 1947 (trad. fr. *Le sentier des nids d'araignée*, Paris, Julliard, 1978).

65. Parise, *Opere, op. cit.*, vol. 1, p. 321.

66. Le récit de Calvino est contemporain de *Il padrone* (écrit en 1964 et publié par Einaudi en 1967) même s'il est peut probable que les deux écrivains aient eu alors connaissance de leurs récits respectifs. La rencontre est ici plus de tendance et de projet que le fruit d'échanges textuels.

67. «Un artista rabbioso e decadente» in «L'Espresso», 23 juin 1968. Texte repris in *Opere, op. cit.*, vol. 2, p. 1363.

68. Respectivement, «La Comare Secca» in *Ragazzi di vita*, Milan, Garzanti, 1988 [1955], p. 255 et suivantes et *Il ragazzo morto e le comete*, *Opere, op. cit.*, vol. 1, p. 30.

69. *Il prete bello, op. cit.*, p. 450-451.

70. Le passage le plus probant se situe dans le chapitre «Dentro Roma», *Ragazzi di vita, op. cit.*, p. 199 et suivantes : décor misérable, ombres furtives, voyeurisme ludique des «ragazzi» qui s'amuse à crier «22 v'là les flics !» pour effrayer les couples en pleine action.

71. Voir la communication de S. Perrella dans ce même volume.

72. *Opere, op. cit.*, vol 2, p. 1528 et 1531. Le texte a d'abord été publié dans la série des «Souvenirs imaginaires» du «Corriere della sera» en avril 1983.

73. L. Sciascia, *Candido*, Turin, Einaudi, 1977 (trad. fr., Paris, Les Lettres nouvelles, 1978); D. Jamet, *Le nouveau Candide*, Paris, Flammarion, 1994.

74. *Opere, op. cit.*, vol 2, p. 537 (trad. fr., *Arsenic*, Paris, Climats, 1989).

75. «Ecce bombo e l'aria del '68», *Ibid.*, p. 1431.

76. *Verba Volant, op. cit.*, p. 185.

77. Parise, *Opere, op. cit.*, vol. 2, p. 1259-1335.

78. *Feuillets d'Hypnos* n°169, Paris, Gallimard, 1983, p. 216.

79. Introduction d'Andrea Zanzotto, Parise, *Opere, op. cit.*, vol. 1, p. XV.

80. *Ibid.*, p. XII.

81. Voir en particulier «Com'è cambiata Parigi negli ultimi trent'anni» (1984), *Opere, op. cit.*, vol. 2; p. 1552.

82. *Ibid.*, p. 7.

83. *Ibid.*, p. 188.

84. *Ibid.*, p. 620.

85. «Il y a une lumière, une faible lueur dans toute cette confusion. C'est quand je pense qu'il n'existe pas, que l'entreprise n'existe pas, que cette ville n'existe pas et que tout ce temps passé n'a été rien d'autre qu'un sommeil embrouillé peuplé de rêves et de fantômes qui n'ont rien à voir avec la réalité», *Opere, Ibid.*, vol. 1, p. 984.

86. *Opere, Ibid.*, vol. 2, p. 1490.

87. *Ibid.*, p. 177.

88. *Ibid.*, p. 1672.

89. Quelques poésies de Parise ont été réunies en recueil, comme dans *Dieci poesie* (Milan, Rizzoli, 1997) avec une introduction de Silvio Perrella qui propose une périodisation conforme à notre hypothèse : «en l'absence d'autres textes inédits, on peut affirmer que Goffredo Parise n'écrivit des vers qu'au début et à la fin de sa vie de créateur» (p. 5).

90. Préface à *New York* (1977), journal d'un voyage aux Etats-Unis accompli l'année précédente et publié sous forme d'articles par le «Corriere della Sera» 1977, *Opere, op. cit.*, vol. 2, p. 1001.

91. *Ibid.*, p. 1673.