

Vincent d'Orlando

L'image d'un Sud déchiré : corps et décors dans l'œuvre « napolitaine » de Domenico Rea

(article publié in *Part[h]enope. Naples et les arts. Napoli e le arti*, Bern, Peter Lang, 2013, p.315-332)

Dans *Napoli silenzio e grida*, Carlo Bernari écrit :

Le « presenze » della mia città nelle pagine che le ho dedicate sono tante, quasi quanto i passi compiuti per percorrerne le strade. Ma è proprio questo inganno che voglio evitare, sicuro come sono che le vere « presenze » di Napoli, nella mia vita e nei miei scritti, sono le meno visibili ; sono quelle cioè in cui la mia città, nonché descritta, non vi è neppure nominata¹

À la différence de l'auteur de *Tre operai* qui déclare préférer évoquer sa ville par le détour de la prétérition et en recourant au thème d'une présence allusive et éthérée, d'autres écrivains privilégient une voie d'accès différente au portrait de Naples. Certains vont même jusqu'à adopter le point de vue inverse et assimilent leur cité à un corps éruptant, une matière organique envahissante. C'est le cas de Domenico Rea dont la personnalité et l'œuvre, au sein de la cohorte bien fournie des écrivains napolitains, possèdent à mes yeux un double mérite. Suivant la leçon de Massimo, le protagoniste de *Ferito a morte* de Raffaele La Capria², Rea comprend qu'on ne parle bien d'une ville que dans la mesure où l'on parvient à se placer dans la double position du natif et de l'exilé. De plus, s'opère dans toute son œuvre un glissement métaphorique entre le corps symbolique de la ville de Naples et le corps réel des habitants de cette ville.

Je propose donc de réfléchir à la manière dont Domenico Rea « corporalise » dans son œuvre la cité parthénopéenne et, plus généralement, la Campanie, façon pour lui de détourner l'obligation maintes fois dénoncée par les écrivains napolitains contemporains, La Capria en tête, de faire de Naples l'« unique objet de leur ressentiment », le cœur obligatoire de leur œuvre³.

Il y a une dizaine d'année, Fabrizia Ramondino publiait dans *l'Indice dei libri* un « Manifesto contro la definizione « scrittori napoletani »⁴ dans lequel elle présentait toute une série d'objections à ce raccourci commode – écrivain né à Naples donc écrivain napolitain – qui ne touche que les auteurs napolitains et les empêche d'atteindre, au moins aux yeux d'une critique paresseuse, un niveau national ou européen, voire universel. Ils sont donc contraints de rester « une mouche dans la bouteille »⁵ observant le monde tout en restant définitivement séparé. Il n'est d'ailleurs pas innocent que les premières tentatives littéraires de La Capria aient voulu sauter l'étape napolitaine en s'inscrivant dans une tradition européenne et existentialiste, comme le confirme *Un giorno d'impazienza*, publié en 1952⁶.

¹ « Napoli come assenza » in *Napoli silenzio e grida*, Roma, Editori Riuniti, 1977, p.13

² Milano, Bompiani, 1961

³ Sur cette question, voir en particulier V. d'Orlando « La cipolla e il funambolo. Napoli, la città-testo di Raffaele La Capria », in *Raffaele La Capria, letteratura, senso comune e passione civile*, Napoli, Liguori Editore, 2002 et « Naples dans la littérature contemporaine. Entre persistance et mise à mort du mythe » in *Naples ville palimpseste*, Cahiers de la MRSH, Université de Caen, novembre 2005

⁴ n°9, septembre 1999, p. 2

⁵ Raffaele La Capria, *La mosca nella bottiglia*, Milano, Rizzoli, 2002

⁶ Milano, Bompiani, 1952. Notons que La Capria ne se montre pas satisfait de ce premier essai romanesque et il récrivra en grande partie le livre pour ses rééditions successives. Dans sa tentative d'autobiographie littéraire

En 1999, Lucia Onorati consacre à Domenico Rea un ouvrage dont le sous-titre justifie *a contrario* la belle colère de Fabrizia Ramondino puisque l'auteur de *Spaccanapoli* est qualifié, avant toute chose et dès la couverture, de « scrittore napoletano »⁷. C'est donc bien, aux yeux de la critique, le trait principal pour caractériser l'œuvre de Rea – et l'on voit derrière ce choix une possible opportunité éditoriale – qui devient, par ce raccourci, un produit d'appel renvoyant à la question de l'Identité et des Racines (et n'oublions pas les majuscules de rigueur) qui semble être la seule valable dès lors qu'on parle de Naples, Or, si Rea, selon ses biographes, est bien né à Naples en 1921 (lui-même, dans certains entretiens, contestera cette version et quelques ouvrages le font naître à Nocera Inferiore en Campanie⁸), il quitte la capitale régionale en 24 pour cette petite ville de la province de Salerne qui deviendra la Nofi de ses principaux récits. Je veux voir dans cette hésitation de la critique, perfidement entretenue par Rea lui-même, une première confirmation du deuxième article du Manifeste de Fabrizia Ramondino évoqué précédemment : « Molti di noi o non sono nati a Napoli o non vi hanno prevalentemente soggiornato »⁹. Et Rea, en effet, ne s'installera à Naples que dans les années Cinquante après avoir beaucoup voyagé et connu un exode rendu obligatoire pour des raisons à la fois économiques et intellectuelles, à l'image de tant d'écrivains méridionaux¹⁰.

Ces hésitations biographiques n'ont en réalité aucune importance. Plus intéressante est la possibilité de jauger les présences de Naples (et de la Campanie) dans l'œuvre de Rea pour montrer que la métaphore de la ville-corps, si fréquente dans la tradition littéraire, trouve chez lui une dimension plus concrète, plus rabelaisienne (pour citer un auteur qu'il chérissait¹¹) dès lors qu'elle s'applique aux habitants de ce que je nomme ici « un Sud déchiré ». L'envahissement du corps et de ses manifestations permet à Rea d'animer le portrait d'une ville qu'il aborde sans l'intellectualiser mais pour en montrer la vitalité indéfectible.

J'appuierai ma démonstration essentiellement sur *Spaccanapoli*, avec cependant quelques allusions à *Una vampata di rossore* et *Ninfa plebea*, parce que ces trois ouvrages ont l'avantage de scander la production littéraire de Rea¹².

Spaccanapoli comprend des récits écrits entre 1943 et 1947, c'est-à-dire en pleine période du néoréalisme. Je n'aborderai pas ici la question du néoréalisme de Rea¹³ mais rappellerai simplement sa position sur ce point : « Io dubito persino che il neorealismo sia esistito (...). Del neorealismo non ne conoscevo, mentre scrivevo, neanche l'esistenza (...) del resto la critica più attenta me ne ha sempre dato atto »¹⁴.

On trouve pourtant dans *Spaccanapoli* des éléments qui renvoient au courant néo-réaliste. Mentionnons-en trois seulement :

- l'utilisation ponctuelle du dialecte ou plus précisément d'un dialecte très libre et plurilinguistique avec mélange d'italien, de napolitain et d'anglais.

(*False partenze*, Milano, Bompiani, 1974) tout en rappelant ce qu'il doit à la littérature française vue comme échappatoire contre l'enfermement napolitain, il qualifiera son roman de « faux départ ».

⁷ Lucia Onorati, *Domenico Rea*, Roma, Sovera

⁸ C'est la cas, par exemple, de l'Enciclopedia Zanichelli, Bologna, 1997, p.1506

⁹ Op. cit.

¹⁰ Verga, Marotta, Brancati, La Capria pour ne citer qu'eux.

¹¹ Emilio Cecchi, dans « L'Europeo » en décembre 1950, fut le premier critique à mettre en avant cette influence de l'auteur de *Pantagruel*.

¹² Respectivement Milano, Mondadori, 1947 et 1959 pour les deux premiers ; Milano, Leonardo, 1992 pour le troisième.

¹³ Pour cela voir mon étude « Les deux faces d'une même médaille : la « napoletanità » de Giuseppe Marotta et Domenico Rea in *Chroniques italiennes Numéro spécial concours*, n°5 (1-2004), série Web

¹⁴ Entretien de 1967, cité par Serena Prina in *Invito alla lettura di Domenico Rea*, Milano, Mursia, 1980, p. 19

- la présence de personnages appartenant clairement au peuple auquel le réalisme de l'après-guerre entend redonner la parole.
- l'intérêt pour des décors vraisemblables et décrits sans volonté d'embellissement et qui sont ceux de la Campanie de l'immédiat après-guerre, même si Naples et sa région apparaissent davantage comme un décor de théâtre que comme un référent précis et clairement identifiable.

Mais ce sont bien les exemples de libertés prises avec le dogme néo-réaliste qui l'emportent dans *Spaccanapoli* à l'image du goût de Rea pour la caricature qui implique une altération de l'objet décrit et a pour conséquence de déformer les éléments du contexte spatio-historique. Ces derniers, d'ailleurs, sont souvent détachés de leur finalité réaliste pour devenir les supports d'une écriture très insolite au sein de la production littéraire de l'époque. Certes Rea s'inscrit globalement dans une tradition napolitaine, d'ascendance basillenne, de représentation de la réalité¹⁵. Mais en même temps, il crée un univers personnel et très varié, tantôt cruel et violent, tantôt subtil et original. Pour employer une dernière image, nous pourrions dire que le style de Rea est trop grand pour le costume souvent étriqué du néo-réalisme orthodoxe. Nous ajouterons pour être complet que ce costume n'a d'ailleurs que peu été porté par les écrivains italiens.

Ma proposition de lecture de *Spaccanapoli*, et dans une moindre mesure de *Una vampata di rossore* et de *Ninfa plebea*, entend mettre l'accent sur un paradoxe: on trouve dans les récits de Rea la rencontre surprenante, et vraiment représentative de sa manière, entre une extrême prégnance du corps décliné dans d'innombrables manifestations physiques, ce que, reprenant la célèbre analyse de Dante par Contini, on pourrait appeler une « corporeità » sans failles et envahissante, et une évanescence ou atonie des décors où ces corps évoluent, si bien qu'on ne sait jamais très bien où se déroulent les histoires qui nous sont racontées. En marge d'une certaine tradition de représentation de Naples qui décrit la ville par le biais d'un constant anthropomorphisme, jusque dans les titres (*Il ventre di Napoli* de Matilde Serao, ou plus récemment *Nel corpo di Napoli* de Giuseppe Montesano¹⁶), Rea décrit les corps comme s'ils étaient des paysages.

Partons d'un premier exemple, la description de Maria, la « zitella », fille de Rita et Assuero dans *Una vampata di rossore* :

« Ora la zia non scrive da tempo (...) Non sa che io mi trovo qua. E non avrebbe saputo dire se il « qua » fosse la Napoli nel giorno della partenza di Scida o il « qua » vero, del letto ove si trovava in attesa di addormentarsi e di placare quel suo corpo vasto e montuoso, avvallato e dirupato come una vecchia terra, abbandonata da tutti indistintamente. »¹⁷

Pour dire les choses autrement, le corps chez Rea fonctionne comme point d'ancrage d'une idée du Sud (entre Naples, Campanie et même Pouilles dans un récit du recueil *Spaccanapoli* qui nous conduit près de Taranto¹⁸) qui s'identifie à une scène de théâtre où s'exercerait une vitalité inépuisable. Cette vitalité, d'une certaine manière, permet à l'individu de résoudre de manière non idéologique ou historique, pour le dire à la manière de La Capria, l'épineuse question de la disharmonie d'un Sud déchiré. Un Sud « lacéré », dirait La Capria, entre le culte de la rémanence – la survie par la répétition des codes identitaires – et la nécessité, La

¹⁵ Parmi les formules souvent reprises par la critique, citons: « io non so scrivere una storia se non parto da una base reale » ou encore : « io non scrivo sui bassi, scrivo dai bassi » (cité par Mino Jouakim, *Peccati geniali*, Napoli, Tullio Pironti editore, 1995 et Serena Prina, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, op. cit).

¹⁶ Publiés respectivement en 1884 (Milano, Trèves) et 1999 (Milano, Mondadori)

¹⁷ Op. cit. Nos citations du roman proviennent de l'édition Avagliano, Cava de' Tirreni, 2003. Le passage cité se trouve p.143 de cette édition.

¹⁸ Il s'agit de « La figlia di Casimiro Clarus »

Capria encore dans *L'armonia perduta*¹⁹, de monter dans le train de la modernité en franchissant les colonnes d'Hercule que symbolise le goulot de la bouteille du déterminisme. Un déterminisme considéré ici comme un système à la fois culturel, politique voire anthropologique qui enferme le Napolitain dans un conditionnement à double tranchant : rassurant par la rigueur de sa grammaire comportementale – suivre les règles du clan et être ainsi reconnu et accepté par le groupe – mais aussi frustrant par l'emprise que la loi générale exerce sur l'individu.

C'est le cas par exemple dans le récit « La signorina » de *Spaccanapoli* qui illustre bien la plus grande attention portée par Rea à la description d'un personnage à un moment précis de son existence plutôt qu'à un lieu déterminé : le quartier n'est pas nommé, sommes-nous vraiment à Naples ? L'action se passe durant la période de présence américaine, après la libération de la ville par les Alliés. Lenuccia, compagne de Peppino, se prostitue avec les soldats au su de tous. Ce dernier, de retour chez lui après la guerre (on le suppose, car le texte ne le dit pas clairement) décide de laver l'affront par le sang. Le court récit s'achève de manière ouverte – la vengeance aura-t-elle lieu ? – par l'attente de Peppino, un couteau à la main. L'intrigue, on le voit, est simple, resserrée autour du thème classique de la jalousie et de la loi culturelle qui déterminent l'agissement des individus.

On peut faire trois observations qui permettront de relier ce texte à d'autres récits du recueil et en même temps de dégager l'originalité de la présentation de Rea. La première est la prise en considération de l'humour avec lequel Rea met en scène une pratique dramatique, la « vendetta » d'honneur. Nous ne sommes pas loin de la tradition de la « beffa », inaugurée par les nouvellistes toscans, avec le thème du déguisement du mari soupçonneux, adapté ici aux circonstances historiques puisque c'est en « boi » que se travestit le malheureux pour surprendre sa femme. De là, deuxième remarque, la dimension théâtrale et dialoguée du récit avec son couple vedette, le cocu et la fausse ingénue, et le public constitué par les voisins du quartier qui forment une sorte de famille élargie, caractéristique de la représentation communautaire napolitaine (les « zite » du texte). Enfin, le recours de Rea à des *topoi* récurrents, mais ici à peine ébauchés, comme le respect pour la mère qui adresse à son fils un message d'outre-tombe à la claire dimension prophétique : « Te lo dicevo io che non era una buona figliola (...). Era la voce di mia madre (...) Non voleva mi sposassi Lenuccia »²⁰.

L'absence de précisions naturalistes (on ne sait pas d'où revient Peppino, s'il tuera vraiment Lenuccia, ni l'endroit précis où se situe l'action) montre que Rea s'intéresse davantage à la psychologie de son protagoniste – Peppino, malgré le titre – qu'à la description d'un tableau napolitain, avec insistance sur les causes (la misère) dont la prostitution serait une conséquence. C'est ce qui le distingue de Marotta, par exemple. Par touches rapides et amusantes, Rea nous fait saisir le doute d'un personnage qui hésite entre accomplissement du destin encouragé par le groupe – punir la femme qui a trahi – et compréhension, à la marge d'un possible pardon, des raisons qui ont poussé Lenuccia à se prostituer : le dévouement pour sa famille menacée par la misère.

Le récit suivant, « Pam ! Pam ! », part d'un thème assez proche – paradoxalement, une femme trahit son mari par amour pour lui et pour le faire sortir de prison – mais dépasse le comique de situation pour atteindre une dimension dramatique, presque digne d'une tragédie antique. Tout commence dans la parodie du récit de bandit (la sortie de prison, le pistolet, le désir de vengeance) mais, petit à petit, nos Bonnie and Clyde de la banlieue napolitaine se transforment en Roméo et Juliette choisissant de mourir ensemble plutôt que d'être à nouveau séparés. Certains éléments du texte confirment l'apparente solennité du propos – récit hétérodiégétique qui met davantage les personnages à distance, présence d'un chœur qui commente les actions de ces derniers, épilogue tragique – mais le goût de Rea pour la satire

¹⁹ Milano, Mondadori, 1986

²⁰ *Spaccanapoli*, op. cit., p.11

l'emporte finalement : la mort devient une onomatopée enfantine de bande dessinée et le chœur se réduit en fait à un pauvre cocher et à son cheval qui écoute les commentaires existentiels de son maître (on pense à la Rossinante de don Quichotte même si le cheval porte ici le nom d'un héros de l'Arioste : Rinaldo).

Rea s'amuse donc avec des stéréotypes qui ne renvoient plus seulement au contenu de la « napoletanità » : la passion, le désir de vengeance, la violence. Pensons aux nombreux pères et maris à la main leste comme dans « Mazza e panelle » qui décrit une relation familiale dégradée où dominant la violence et le chantage aux sentiments. Le père violent illustre à la fois une conception archaïque de l'éducation et le goût pour la mise en scène déjà souvent évoqué, avec la comédie du suicide dont sont spectateurs sa femme et ses enfants, mais encore une philosophie bon marché de l'existence se traduisant par des poncifs : « la vita non è roba da eroi » ou « la vita è uno schifò »²¹. Ne pouvant naturellement analyser ici tous les récits, je dirai ceci :

Les corps des personnages de *Spaccanapoli* oscillent en fait entre deux extrêmes. On trouve tous les degrés possibles de représentation de la chair entre l'évocation de corps contraints (thème de la prostitution) et celle de corps exprimant par l'imagination et le jeu, sexuel essentiellement, le désir qu'a le personnage de se soustraire au corset culturel. Mais loin d'être seulement une classique et rebattue opposition entre nature et culture, celle qu'il avait remise en cause dans son célèbre texte *Le due Napoli*²², Rea nous montre que l'apparente liberté des corps qu'offre la sexualité est en fait l'expression d'un conditionnement tout aussi fort à travers lequel la société méridionale entend exercer un contrôle qui touche également la sphère intime de l'individu, en particulier de la femme, objet de toutes les censures du groupe et de toutes les surveillances masculines.

Pour reprendre les deux termes-clés autour desquels s'organise mon propos, je dirai que le corps de la femme dans *Spaccanapoli* est un paysage (un décor) quadrillé, envahi, d'autant plus contrôlé qu'il semble toujours sur le point d'échapper à la vigilance du « padre-padrone » et que dans le cas d'une « libération », ce dernier deviendrait alors un roi nu, dépossédé de ce qui justifie son statut, bien fragile en réalité, de législateur du code napolitain. Mais la transgression de cette loi qui veut qu'un sexe domine l'autre n'est jamais loin et les exemples ne manquent pas dans le recueil d'une possible échappée du corps féminin vers la *terra incognita* du plaisir, donc de la délivrance.

C'est le cas, furtivement, dans le récit *Tuppino*. Le personnage éponyme incarne cette présence coutumière chez Rea d'un corps éructant, dont la laideur constitue une redondance, animé par la seule obsession de la sauvegarde de l'honneur de sa fille : garder le paysage inviolé, la terre vierge. Au-delà de la dimension rabelaisienne et « boccacesca » du texte, la menace de la transgression que j'évoquais précédemment apparaît dans un détail de la description de l'acte amoureux entre Tuppino et sa femme Matalena, dont il est dit, après une question obscène de Tuppino à propos de sa virilité : « Davanti a queste parole Matalena si zittiva, cercando d'assorbire con i pori i brividi che le fuggivano sul corpo »²³.

Cette précision, qui peut sembler anecdotique, confirme pourtant mon postulat : chez Rea, le corps fonctionne à la fois comme lieu de pouvoir exercé par l'homme sur la femme (pensons à la pratique du « sfregio » rappelée dans ce même texte mais présente aussi, par exemple, chez Giuseppe Marotta²⁴) et comme dernier refuge dont une part restera toujours

²¹ Ibid, p.103 et 107

²² Sous-titré « Saggio sul carattere dei napoletani » in *Fate bene alle anime del purgatorio*, Milano, Mondadori, 1977

²³ *Spaccanapoli*, op. cit., p.29

²⁴ Voir en particulier le récit « L'amore a Napoli » in *L'oro di Napoli*, Milano, Bompiani, 1947

inaliénable : le thème du plaisir et de la sensualité. Entre contrainte et liberté, le corps des personnages réiens dessine un territoire complexe, une « forêt vierge », que la société voudrait pouvoir encadrer et « cultiver », mais qui rappelle régulièrement, à l'image du bradisisme napolitain, qu'il reste en partie incontrôlable. Rea, de tous les auteurs de la sphère napolitaine est, avec Anna Maria Ortese, celui qui s'intéresse le plus à ces moments où le corps s'échappe, se répand, se délite, bref envahit un décor d'autant plus facilement que ce dernier, on l'a dit, est chez lui étrangement évanescent.

La violence de l'Histoire, qui transparait à la marge dans quelques passages des récits (surtout le début de *L'interregno*, le texte le plus fortement contextualisé du recueil *Spaccanapoli* même si la réalité subit souvent le jeu de la déformation par dilatation – les hommes deviennent des géants – ou par réduction – les avions deviennent des insectes –), s'efface devant la brutalité de corps agissants et soumis à des manifestations physiques (fluides répandus, sang qui coule, bruits et odeurs diverses) qu'on peut interpréter comme autant de tentatives dérisoires, car ponctuelles et sans effets, d'envahissement de l'espace.

Que nous dit d'autre le roman *Una vampata di rossore* ? Ce rouge qui monte aux joues d'Assuero, le protagoniste, est le rouge du sang et de la honte qui lui vient quand il comprend que la maladie de sa femme Rita – image d'un corps perturbé, comme la corruption à Naples est le signe d'un corps urbain dérégulé, en proie à des métastases²⁵ – risque de le priver des seules ressources financières de la famille. Elle est « mammana », sage-femme, comme la propre mère de Rea d'ailleurs, ce qui facilita et accéléra l'accession de ce dernier au dévoilement du mystère féminin :

«Un giorno salii su un noce e dalle frasche scoprii la stanza della casa colonica in cui una contadina cliente di mia madre era sul punto di dare alla luce l'undicesimo figlio. Avevo dodici anni e il Grande Mistero Svelato mi colpì in maniera conturbante »²⁶

Confession qui rappelle la fin du récit « Tuppino » où le protagoniste grimpe sur un arbre pour découvrir la vérité à propos de la relation amoureuse de sa fille. C'est d'abord cela que craint Assuero, plus que la perte de l'être aimé. Par la maladie, le corps devient matière soumise à un processus de déchiffrement. Il se donne à lire, comme pour un géographe un paysage ou une carte urbaine : la radio du ventre de sa femme devient pour Assuero

« una bella fotografia, formato 40 per 30, su cui era riprodotta l'organizzazione interiore di sua moglie. Si vedeva come una montagna conica, larga di base, intorno a cui correva, a vermicello, un rivo di sangue »²⁷.

Le sang, symbole de vie (« È primavera e ci vuole sangue nuovo » dit Assuero au boucher de Nofi²⁸), surtout dans la ville de San Gennaro, mais aussi de mort, est omniprésent dans les textes de Rea. Ainsi, pour revenir à *Spaccanapoli*, « I capricci della febbre » est un récit d'initiation qui associe la maladie – certaines scènes se déroulent dans un sanatorium – et la découverte de la sexualité. A propos du sang, son ami, l'écrivain et critique Vittorio Paliotti, rappelle que Rea, pour séduire une femme, utilisait souvent la même formule : « Tu rimuovi in me il miracolo di san Gennaro : fai ribollire tutto il mio sangue »²⁹. Moyen amusant de relier le corps de l'écrivain au corps de sa ville, à travers la référence obligée à saint Janvier.

²⁵ On sait que dans un premier temps Rea avait pensé donner à *Una vampata di rossore* le titre de *Cancer barocco*. Voir à ce sujet Silvio Perrella dans sa préface à l'édition Avagliano de 2003.

²⁶ Souvenir présent dans une note qui accompagne la poésie « Il lupo ». Voir Mino Jouakim, op. cit., p.41

²⁷ *Una vampata di rossore*, op. cit., p.26

²⁸ Ibid., p.201

²⁹ Cité par Jouakim, op. cit., p. 79

Il en va de même pour les autres sécrétions qui contribuent à donner au corps une épaisseur et une présence marquée, à mettre en rapport le dedans invisible et le dehors offert.

Une autre piste confirme l'importance du corps dans *Spaccanapoli* : un travail systématique, dont je ne présente ici que les grandes lignes, sur les modifications apportées par Rea à son texte de 1947 à l'occasion de différentes rééditions du livre. J'ai à ce propos fait quelques constatations qui confirment l'idée d'une surreprésentation de la chair et de ses manifestations physiques. Ainsi, entre l'édition Mondadori de 1947 et la dernière édition autonome Bompiani de 2003, préfacée par Silvio Perrella, dont le texte est repris dans le Meridiano Mondadori de 2005³⁰, les corrections obéissent toutes à cette logique d'un accroissement de la présence corporelle, pourtant déjà importante, on l'a vu, dans la première version.

Prenons quelques exemples, sans volonté d'exhaustivité. Tout d'abord, il faut noter que le récit le plus modifié est « La figlia di Casimiro Clarus », ce qui n'est pas étonnant dans la mesure où ce texte atypique, insulaire par rapport aux autres car très empreint d'un style classique, a été renié par Rea. Il figure d'ailleurs en appendice dans l'édition Mondadori 1947, est absent d'éditions postérieures et notamment de celle de Mondadori 1965 qui reprenait pourtant toutes les nouvelles écrites jusqu'alors, avant d'être réintégré dans les éditions les plus récentes en ouverture de recueil pour de simples raisons chronologiques puisqu'il a été écrit en premier, dès 43.

A l'opposé, le récit « Pam ! Pam ! n'a subi aucune correction, signe d'une satisfaction de Rea à son encontre. Sans doute faut-il le considérer comme représentatif du projet stylistique de l'auteur : concentration de la matière narrative, absence de digressions, début en *medias res*, importance des dialogues courts, en somme théâtralisation d'un drame napolitain typique (jalousie et désir de vengeance) mais débarrassé de toute dimension folklorique grâce à l'absence d'un narrateur omniscient – le récit est hétérodiégétique – et donc d'un « risque » de compassion qui transformerait justement le cas précis en cas universel, l'histoire racontée en mythe. Rea ne manifeste pas dans son texte, à la différence par exemple du Marotta de *L'oro di Napoli*, son attachement à des personnages qu'aucune considération paternaliste ne vient sauver de leur triste destinée. Cela est probablement dû à une empreinte autobiographique beaucoup moins nette que chez Marotta. Les nouvelles restent cantonnées dans le cadre plus étroit de la fiction, sans interférence affichée avec la mémoire intime de l'auteur. C'est pourquoi la dimension nostalgique est absente, remplacée par un sarcasme qui maintient les personnages à distance et empêche toute identification ou compassion.

Ces précisions apportées, les modifications des récits obéissent généralement à trois critères :

- rationalisation et « modernisation » de la ponctuation, ce qui se traduit par des phrases plus courtes, plus rythmées, plus syncopées, comme un battement de cœur qui ferait office de musique de fond.
- registre plus familier du texte par le choix de tournures oralisées telles que des formes abrégées (« ch'hai » au lieu de « che tieni », « 'na » au lieu de « una » et toute une série d'articles avec aphérèse) ou de vocables plus simples et plus courants : « fame » au lieu de « appetito » ou encore de formes nominales, donc plus rapides et vivantes : « nella cottura » au lieu de « per cuocere », ou encore réintroduction de formes entièrement ou légèrement dialectisées : « 'ncuorpo » au lieu de « in corpo », « 'nculo » au lieu de « al culo »
- enfin, plus intéressantes pour nous dans le cadre de notre démonstration, des modifications qui visent à rendre le texte encore plus corporel, soit par « virilisation » (dans *L'interregno*,

³⁰ Sous la direction de Francesco Durante

curieusement, le « beurre » des produits apportés dans l'abri lors des bombardements est remplacé par un plus solide « salame » et quelques lignes plus loin on passe de « candelina » à de plus imposantes « candele »), soit par rétablissement de termes plus directement liés à une manifestation du corps, généralement bruyante et vulgaire : dans « I capricci della febbre » le concis « pernacchi » remplace la première formule plus alambiquée et explicative « applausi meridionali » et renvoie ainsi au champ sémantique bien représenté des bruits corporels. Souvenons-nous des « scoregge » de Tuppino et d'une manière générale de la dimension scatologique, d'ascendance rabelaisienne, des textes de Rea et cela pas seulement dans *Spaccanapoli* comme le montre cet exemple, tiré de *Una vampata di rossore* : « Lui [Assuero] che teneva il sedere a comando e che, come il cannone di sant'Elmo, sparava, puntuale come un gentiluomo, una volta al giorno »³¹.

Citons enfin, pour terminer, mais cette liste n'est pas complète, la « polpa » qui remplace le plus neutre « faccia » dans « Tuppino » pour décrire la cicatrice du coup de couteau donné à Matalena (la pulpe, la chair renvoie davantage à la matière que le visage qui en est la représentation extérieure, banale, descriptive).

Notons encore l'ajout du même mot « faccia » à la fin d'une phrase du même récit : « credeva fosse l'acqua delle foglie in mezzo a cui stavano che le scorreva sulla faccia » (alors qu'il s'agit en réalité du sang de sa blessure) ou enfin, dans une même logique d'envahissement du texte par une matière triviale, l'adjonction par le narrateur de « Mazza e panelle » du détail de la transpiration de la femme dormant à ses côtés : « riguardavo, al mio lato distesa, la porca schifosa di sonno e di sudore su tutto il corpo ».

Ces exemples montrent que Rea, revenant sur la première version de *Spaccanapoli*, a compris que la puissance de ses récits se trouvait justement dans l'impudeur de ses personnages, dans le rapport impulsif et de proximité qu'ils entretenaient avec leur entourage immédiat, dans une animalité débordante, sans doute héritée de ses lectures de Boccace et Rabelais, déjà cités, mais aussi de celles de Basile ou de Céline. Une bestialité parfois heureuse quand elle parvient à dépasser les contraintes morales et sociales, parfois dramatique quand elle contribue à enfermer les individus dans des comportements prédéterminés dont ils sont à la fois les victimes et les gardiens du temple : le code d'honneur comme élément de base d'une société plus méridionale que strictement napolitaine ou de la Campanie : la Nocera Inferiore de la plupart de ses récits.

Revenant d'ailleurs sur le nom de Nofi, Rea a déclaré : « Nofi era il nome di un regno dall'orizzonte illimitato »³². En somme Nofi, synecdoque du Sud, comme la Sicile de Vittorini ou la Nataca de Brancati, mais à la différence de la Naples de Marotta qui renvoie d'abord à elle-même par excès de références internes, par ce que l'on pourrait appeler un étouffement identitaire accentué par la position d'exilé volontaire de l'auteur de *A Milano non fa freddo*. Rea, lui, décrit surtout une « condition » et cette dernière finit par se confondre avec un « conditionnement » qui en est la dérive inévitable dans une société archaïque.

Voilà pourquoi les décors ont peu d'importance dans *Spaccanapoli*, hésitant entre ruelles anonymes – de Naples ? de Nocera ? « città che io non amo » déclare-t-il en 1950, ce qui évacue le risque de la nostalgie – et campagnes interchangeable. La ville de Naples n'est pas citée. Ce déni onomastique renvoie peut-être au déni de la ville elle-même, ou du moins d'une certaine représentation de la ville qui, dans la tradition littéraire, répète son nom jusqu'à l'écœurement, par recrudescence sémantique. Pensons aux déjà évoqués *Il ventre di Napoli* de Matilde Serao, *L'oro di Napoli* de Giuseppe Marotta, *Il mare non bagna Napoli* d'Anna Maria Ortese, *Nel corpo di Napoli* de Giuseppe Montesano, mais aussi à *Napoli milionaria* de Edoardo de Filippo, *Mistero napoletano* d'Ermanno Rea, plus récemment *Giùnapoli* de Silvio

³¹ *Una vampata di rossore*, op. cit, p.42

³² Cité par Corrado Piancastelli, *Rea*, Il castoro n° 98, Firenze, La Nuova Italia, 1975, p.3

Perrella ou, de façon plus décalée, sous forme d'une présence de Naples périphrastique ou par antonomase mais évidente derrière son absence apparente : *Città di mare con abitanti* de Luigi Compagnone, ou, au prix d'un détour plus culturel, *Althénopis* de Fabrizia Ramondino. Quelle autre ville italienne, quelle autre ville au monde peut-être, envahit ainsi des titres d'œuvres, directement ou sous une forme plus subtile ?

Face à cette inflation, Rea répond dans son premier ouvrage par la « trahison onomastique » : nous ne sommes jamais clairement dans cette artère, Spaccanapoli, qui coupe Naples en deux et qui renvoie le lecteur à un imaginaire qui ne sera pas satisfait, celui de *Il mare non bagna Napoli* pour sa version noire ou celui des quartiers espagnols de *L'oro di Napoli* pour une version moins tragique. Mais cette trahison n'a pas d'importance. Perrella rappelle dans son introduction à l'édition Bompiani que ce titre obéissait d'abord à une stratégie éditoriale pour alimenter le filon de la littérature napolitaine à destination du « forestiero », celui-là même qui est évoqué dans *Le due Napoli*³³.

Rea, sans refuser systématiquement les œuvres de commande (pensons à son *Crescendo napoletano* en 1990) ne pouvait alors, au moment de son entrée en littérature, faire autre chose que suivre son instinct d'écrivain justement passionné par les corps³⁴ et dont la sensibilité civile, comme on dit en Italie, s'éveillera très vite dans la partie « saggistica » de son œuvre, inaugurée justement par *Le due Napoli* en 1949. Dans ce texte Rea, anticipant le La Capria de *L'occhio di Napoli* et de *L'armonia perduta*, s'en prend au risque de falsification d'une certaine représentation de Naples qui insiste sur la supposée joie et sur l'insouciance de ses habitants, ce que La Capria appellera la « napoletaneria », c'est-à-dire le « paraître napolitain » en opposition à l'« être napolitain » que rend le terme « napoletanità ».

La démarche de Rea part justement du présupposé inverse lorsqu'il parle, dans ce même texte, de « sentimento tragico della vita, spogliato e nudo »³⁵, en employant justement des adjectifs qui, à nouveau, renvoient au corps, au corps nu de Napolitains qui ont enlevé le masque et le costume de la représentation. C'est bien ce corps dévêtu, éructant, pétant, suant, perdant son sang, faisant l'amour, que Rea met en scène dans ces textes. Car là se trouve la vérité nue du Sud, dans la violence d'un corps soumis à l'épreuve de la vie et de la mort. Si ces deux thèmes, étroitement liés au corps, dominent dans son œuvre, c'est précisément parce qu'ils définissent ce monde plébéien qu'il n'a eu de cesse de représenter. C'est dans la sexualité et dans l'agonie que le peuple des *bassi*, dont Rea aimait dire qu'il en était issu en exagérant parfois cette origine prolétaire, devient l'égal des bourgeois et des nobles :

« Il sesso l'ho sempre vissuto come l'unica possibilità di conoscere l'altro corpo. In quel momento non si può mentire, finisce l'ipocrisia e viene l'equiparazione tra gli esseri umani »³⁶

La sexualité donc, vue comme révélation et revanche sociale, comme trésor ultime de ceux qui ne possèdent rien d'autre. L'obscénité des récits de Rea (qu'il faut, pour en saisir la force, resituer dans le contexte puritain et démocrate-chrétien de l'immédiat après-guerre), c'est-à-dire la victoire du corps triomphant, doit alors être considérée comme le langage de ceux à qui la société dénie le droit de s'exprimer, ceux qui se protègent en s'enchaînant symboliquement les uns aux autres pour être plus forts (ne parle-t-on pas des liens de la solidarité, longuement décrits par Marotta, De Filippo et, dans une moindre mesure, Ortese ?). Et cette notion de lien renvoie à une étymologie possible du « cafone », cet habitant de la campagne méridionale s'aventurant dans la ville aux mille dangers : « ca' fune », c'est-à-dire « con le funi » (avec les

³³ « Quanti sono infatti i forestieri che rivolgono il pensiero a Napoli senza sorridere, sia pure in buona fede ? », in *Fate bene alle anime del purgatorio*, op. cit., p.185

³⁴ L'obsession de Rea pour les corps, féminins en particulier, est largement documentée par Mino Jouakim dans *Peccati geniali*, op. cit.

³⁵ « Le due Napoli », op. cit., p.191

³⁶ Mino Jouakim, *Peccati geniali*, op. cit., p.35

cordes), avec lesquelles les paysans apeurés s'attachaient, dit-on, pour ne pas se perdre dans la cité inquiétante.

Rea décrit le moment précis où le Napolitain cherche à se débarrasser de ses liens, par la violence et la jubilation du corps. Voilà pourquoi les personnages de Rea sont, eux, si peu solidaires. Et c'est en cela qu'ils sont tragiques. Ils continuent de perpétuer des rites, autour du thème du code d'honneur, sans comprendre que ce sont justement eux qui retardent la libération à laquelle ils aspirent, à l'image du personnage d'Auricchio du récit « L'Americano » parti tenter l'aventure en Amérique, ce qui nous vaut quelques descriptions amusantes, selon le principe des *Lettere persanes*, c'est-à-dire du regard distancié qui permet de mettre l'accent sur des étrangetés qui autrement seraient passées inaperçues. Mais l'expérience américaine d'Auricchio échoue justement parce que, sorte de compagnon en mode mineur du Massimo Iacopini, il ne peut renoncer à son identité napolitaine et à sa nature de « guappo ».

En d'autres termes, les personnages de Rea ne gardent que les contraintes de la loi collective (l'obéissance à des comportements normés qui les font agir malgré eux, en travaillant leur inconscient) tout en renonçant aux avantages de cette même loi, en particulier la solidarité et l'entraide. Livrés à eux-mêmes dans cette impossible résolution d'une « harmonie » entre l'individu et le groupe, ils deviennent des marionnettes sur lesquelles Rea pose une loupe grossissante. D'où la dimension grotesque de la plupart d'entre eux, caricaturale par excès de détails, par envahissement, à nouveau, du décor par les corps. D'où un défaut de proportion qui caractérise l'écriture réienne et règle définitivement, me semble-t-il, la question de son néo-réalisme.

Il n'y a aucun didactisme ni la moindre intention de dénonciation sociale chez Rea, ce qui lui permet d'éviter l'écueil du populisme. Son adhésion à la réalité passe par le dévoilement du corps (unique certitude pour lui) et par le travail sur la langue dont la multiplicité des niveaux – de l'élégiacque dans certaines descriptions de paysages nocturnes au trivial de l'évocation des relations sexuelles – montre que Rea travaille en permanence à partir d'un double référent : la présence des corps en action, on l'a vu, et le réservoir d'une tradition littéraire dont nous avons indiqué quelques repères et qui mériterait une exploration systématique. Celle-ci pourrait partir des exergues des différents récits de *Spaccanapoli*, qui oscillent entre proverbes napolitains et citations d'auteurs classiques, ou des textes que La Capria consacre à Rea, en particulier le chapitre « Il filo conduttore » de *L'armonia perduta* dans lequel l'auteur de *Ferito a morte*, dans la logique de sa relecture de l'histoire napolitaine, montre que Rea s'appuie sur une tradition littéraire ancienne et essentiellement pré-révolutionnaire – la révolution avortée de 1799 – qui possède le mérite d'employer une langue à la fois âpre et raffinée, c'est-à-dire renvoyant aussi bien au corps qu'à l'esprit.

Qu'après un long silence narratif, Rea ait achevé son parcours d'écrivain avec un texte, *Ninfa plebèa*, qui renoue avec la manière de *Spaccanapoli* par l'importance accordée au corps en fête et par l'attachement au peuple de la Campanie confirme *in fine* que ce thème est bien celui qui domine son œuvre, d'où la juste définition qu'en a proposé Prisco lorsqu'il qualifie *Ninfa plebea* de roman charnel. Quand tant d'écrivains napolitains de naissance ou d'adoption ont exploré par le biais de l'anthropomorphisme les entrailles de la ville de Naples, Rea s'est intéressé aux viscères de ses habitants (le corps malade de Rita dans *Una vampata di rossore*), à cette mécanique des désirs et des fluides qui efface les distinctions sociales et montre à quel point est fragile la barrière qui sépare la vie de la mort, présences tutélaires de la société méditerranéenne.

Rea, à sa manière, appartient à la grande tradition des écrivains dont l'œuvre démontre qu'il est absurde d'écrire contre le corps, c'est-à-dire de considérer la littérature comme une entreprise de négation du corps. Il y a chez lui une étonnante poésie de l'impudeur que

certaines ont prise pour la marque grossière d'un « citoyen dégénéré » (ainsi fut qualifié Rea par un prêtre de Nocera). Plus justement le critique Nascimbeni parle à propos de *Spaccanapoli* de « trouée » et de « chute d'un mur »³⁷. Par cette ouverture s'est engouffrée une représentation de la société napolitaine, au sens non géographique du terme, où le voyeurisme qu'elle satisfait ne provoque jamais ni condamnation, ni répulsion, ni posture moralisante, mais fait naître plutôt le sentiment que l'on touche au plus près à une matérialité, une concrétude, qui fascine d'autant plus qu'elle permet de mettre en mouvement les portraits figés des icônes habituelles, grâce à une écriture d'une grande concision et d'une force de provocation qui n'a guère d'équivalent dans le paysage littéraire napolitain (et italien) contemporain.

Pour preuve, cette dernière image tirée de « Mazza e panelle » : « Mi levai, torreggiante sulla mia ubriachezza, a sturare fanciulle e sciampagna in una notte d'addio »³⁸. Où l'on voit, par ce zeugme audacieux, que la force de vie qui confine ici à l'immoralité de la débauche, passe toujours par l'évocation d'un corps soumis à une violence qui est autant de faits que de mots.

³⁷ « squarcio », « crollo di una parete », cité par Mino Jouakim, *Peccati geniali*, op. cit., p.93

³⁸ *Spaccanapoli*, op. cit., p.114