



HAL
open science

TURIN SUR LA SCÈNE DE FRUTTERO & LUCENTINI

Sarah Amrani

► **To cite this version:**

Sarah Amrani. TURIN SUR LA SCÈNE DE FRUTTERO & LUCENTINI. Francesco D'Antonio, Myriam Chopin. Théâtralisation de l'espace urbain, Orizons, 2017, Histoire. hal-04115920

HAL Id: hal-04115920

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-04115920>

Submitted on 2 Jun 2023

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.

TURIN SUR LA SCÈNE DE FRUTTERO & LUCENTINI

« Come una stampa antica bavarese
vedo al tramonto il cielo subalpino...
Da Palazzo Madama al Valentino
ardono l'Alpi tra le nubi accese...
È questa l'ora *antica* torinese,
è questa l'ora *vera* di Torino... »
Guido Gozzano, *Torino*, in *I colloqui*

La donna della domenica et *A che punto è la notte* (*La femme du dimanche* et *La nuit du Grand Boss*, dans leur version française), publiés à sept ans d'intervalle dans les années Soixante-dix¹, sont les deux romans "turinois"² du couple littéraire Fruttero & Lucentini. Les deux textes forment un binôme dont la cohérence narrative est assurée non seulement par la présence d'un volet sur l'autre d'un même protagoniste, le commissaire Francesco Santamaria, mais aussi – bien entendu – par une contextualisation homogène sur un plan topographique et anthropologique tout à la fois. Il s'agit notamment, par ailleurs, de deux romans policiers. D'un point de vue générique, néanmoins, les analogies embrassent également des aspects considérés comme étrangers, par convention, aux canons du roman policier, notamment de matrice anglo-saxonne. L'attention portée aux réalités socioculturelles fonde, du reste, l'originalité même de l'écriture policière des deux auteurs, pour ne pas dire celle du *giallo all'italiana* depuis le succès critique³ et éditorial rencontré par *La donna della domenica*, véritable pierre milliaire dans l'histoire du genre et révélateur d'une spécificité propre à la Péninsule dans la mise en scène fictionnelle du territoire national, volontiers appréhendé dans ses manifestations sociales et culturelles, précisément. Dans les deux récits, quoi qu'il en soit, la résolution de l'énigme exige de la part de l'enquêteur une connaissance intime de la ville : une compréhension de son histoire, de son dialecte, de ses traditions, de ses légendes aussi, comme des mœurs et de la *forma mentis* de ses habitants. C'est sciemment et sans volonté antinomique que les origines siciliennes attribuées à Santamaria assoient ses qualités de fin limier, celles d'un « observateur "extérieur" »⁴. En effet, la complexité « nuancée, paradoxale »⁵ de la réalité turinoise apparaît telle à Fruttero & Lucentini que cette non-appartenance doit permettre au héros d'être en mesure non seulement, en tant qu'homme de loi, de parcourir la cité « de haut en bas en traversant librement tous ses compartiments étanches et secrets »⁶, mais encore, en tant qu'étranger, si l'on peut dire, d'éprouver curiosité, surprise, voire désorientation⁷, tout « en oscillant entre un amour ambigu et une réprobation ironique »⁸ : d'être capable, en peu de mots, de voir ou de saisir avec acuité ce qui peut échapper, par habitude, au plus grand nombre des citoyens⁹.

1 Les deux romans paraissent respectivement en 1972 et 1979.

2 Ainsi définis par les auteurs eux-mêmes. Cf. *L'uomo della domenica*, in Domenico Scarpa (dir.), *I Nottambuli*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2002, p. 282.

3 Des réserves, toutefois, ont été exprimées. Cf. Ferretti, Gian Carlo, *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo « di qualità »* (Roma-Bari, Laterza, 1983, p. 54 et 56 notamment), qui considère *La donna della domenica* et *A che punto è la notte* comme l'expression des « niveaux relativement bas et subalternes » (« *livelli relativamente bassi e subalterni* ») du « best seller à l'italienne » et comme deux textes établissant un rapport avec le lecteur construit sur « un "montage" fonctionnel de schémas rodés, sur une homogénéisation astucieuse d'éléments vieux et nouveaux » (« *una "montatura" strumentale di schemi collaudati, su una furbesca omogeneizzazione di vecchio e di nuovo* »).

4 Fruttero & Lucentini, *I Nottambuli*, cit., p. 282 : « *osservatore "esterno"* ».

5 *Ibidem* : « *sfumata, paradossale* ».

6 *Ibidem* : « *dall'alto in basso attraversando liberamente tutti i suoi compartimenti stagni e segreti* ».

7 *Ibidem*.

8 *Ibidem* : « *oscillando tra ambiguo amore e ironica deplorazione* ».

9 Cf., outre les classiques en la matière (les *Lettres persanes*, notamment), Orlando, Francesco, *L'altro che è in noi. Arte e*

Cela dit, dans les deux cas, le commissaire est loin de prêter seul son regard au narrateur. Le point de vue est distribué entre une instance anonyme omnisciente et un chœur polyphonique de personnages secondaires impliqués dans l'intrigue dans des proportions variables, mais dont le discours côtoie à un degré de légitimité égale, jusqu'au moment de la résolution, celui de l'investigateur principal, Santamaria étant assisté dans les deux volets d'un commissaire de souche également méridionale, le Napolitain De Palma. Cet étalement du regard pourrait d'ailleurs naturellement être mis en relation avec la planimétrie hippodaméenne¹⁰ de la ville de Turin, dont nous savons qu'elle est quadrillée par de « grandes percées rectilignes »¹¹, par un croisement de « grises rues parallèles »¹² qui font sa particularité topographique et suffisent souvent à définir, en surface, sa couleur locale¹³. S'il est évident que la physionomie propre à Turin revêt un rôle stratégique dans la définition des figures autochtones sur le plan ethnologique et moral, figures qui sont autant d'incarnations singulières du génie turinois, il ne semble faire aucun doute non plus sur le fait que le positionnement des personnages les uns par rapport aux autres sur l'échiquier narratif reconduit, d'une part, à une technique d'écriture sciemment mise en place pour confondre les pistes et, d'autre part, à une superposition implicite du tissu narratif et du tissu urbain qui renvoie précisément à l'idée d'un éparpillement des voix savamment encadré dans leur apparente disposition "démocratique" en damier.

Ce procédé est particulièrement sensible dans *La donna della domenica*, où les comparses tour à tour suspectées acquièrent une présence fortement individualisée, très connotée d'un point de vue social et/ou professionnel, entièrement plongées dans leur contexte turinois et représentatives par extension d'une manière proprement turinoise d'être et de penser, qu'elles contribuent à définir en retour en composant, loin de la caricature, une mosaïque de fragments pittoresques. Sur soixante-six personnages, parfois simplement cités, une petite dizaine est régulièrement convoquée, si l'on peut dire, comme sujets témoins pour relayer le narrateur dans son exercice de représentation et d'analyse des faits. C'est sur cet échantillon turinois, exemplaire par sa représentativité sociale et culturelle, au-delà d'une excentricité de façade, que se concentre l'essentiel de l'action, mais aussi des soupçons des autorités. Sa particularité consiste à réunir sur la même scène narrative des membres issus de deux groupes présumés par la ville elle-même foncièrement étrangers

nazionalità, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 27 : « *L'estraneo, a questo punto, non solo capisce o esprime la realtà del nativo meglio di lui o al suo posto ; gareggia con lui, o lo supera, nell'espressione della sua qualità presunta più innata. Variazione di schema: dal di fuori, ci si appropria di ciò che più qualifica il di dentro* ». C'est l'auteur qui souligne.

10 Cf. Farinelli, Franco, *Geografia. Introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003, chapitre « La quadratura del cerchio », p. 164-165 : « *mentre nella città circolare il centro geometrico coincide con quello funzionale, sede di tutte le attività più importanti, nella città quadrangolare, che è più complessa, tale coincidenza salta, e il tempio, l'agorà, il mercato si dissociano e si dislocano in punti diversi. [...] Si delinea a tal modo un'autentica opposizione : all'interno della città circolare la distanza civica è uguale dal centro, diseguale tra i cittadini; all'interno della città quadrangolare essa è, esattamente al contrario, uguale tra i cittadini, diseguale dal centro* ».

11 Fernandez, Dominique, « Pavese poète », in *Le promeneur amoureux*, Paris, Plon, 1980, p. 234.

12 Bollati, Giulio, « Osservazioni sul carattere dei piemontesi », in *L'Italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 1983 et 1996, p. 181 : « *grigie strade parallele* ».

13 Cf., dans une perspective ironique, Calvino, Italo, *Marcovaldo, ovvero Le stagioni in città* [Torino, Einaudi, 1963], présentation dell'autore con uno scritto di Domenico Scarpa, Milano, Mondadori, 2011. Il conviendrait de considérer également le fait que Turin est souvent ou bien quelque peu négligé par les guides (dans *Italy in one volume*, Paris, Nagel, 1949, p. 11-18, l'« Italian Touring Club » ne consacre à l'ancienne capitale du Royaume de Sardaigne et de l'Italie que la moitié des pages portant sur Milan), ou bien ignoré par les voyageurs, aussi illustres soient-ils : Goethe, Stendhal n'ont eu d'yeux que pour la rivale lombarde. Fruttero & Lucentini n'hésitent pas à le souligner à leur manière, dans leurs romans ou articles. Cf. *A che punto è la notte*, Milano, Mondadori, coll. « Oscar bestsellers », 1987, p. 134-135 (« *un posto per comitive di turisti francesi e belgi che scendevano dal Moncenisio, e senza neppure entrare a Torino ripartivano all'alba per le vere città italiane, Venezia, Pisa, Roma, verso il sole e i pini...* ») et cf. *Soggiorno obbligato*, in *La manutenzione del sorriso*, Milano, Mondadori, 1988, p. 171 : « *"Come fate a vivere a Torino?" ; quasi fossimo due legionari acquarterati in qualche micidiale avamposto sahariano, due diplomatici relegati in qualche desolata sede a est di Suez* ».

l'un à l'autre, sinon inconciliables. Cette opposition, qui met en jeu l'« *ambiente* » (le « milieu », littéralement, sans référence aucune à celui de la criminalité, « *ambiente* » aussi appelé « *establishment cittadino* »¹⁴) et le « sous-bois » (« *sottobosco* »)¹⁵ turinois, est mise en abîme, au demeurant, sous la forme d'un « petit théâtre privé » (« *teatrino privato* »¹⁶), dont les ficelles occupent dans leur désœuvrement deux des principaux personnages de la haute-bourgeoisie turinoise, Anna Carla Dosio et Massimo Campi, longuement suspectés en raison de leur snobisme exprimé sous la forme d'un mépris voilé pour le petit peuple ou ce qui s'y apparente à leurs yeux.

Les dix parties qui composent le roman sont organisées en dix séquences narratives alternant tout au long du récit, au milieu de digressions sur les mœurs de l'« *ambiente* », superflues semblerait-il de prime abord, la vision du monde de divers personnages évoluant dans un quotidien rangé à peine troublé par l'élimination de deux intrus au « milieu » : Lamberto Garrone, architecte inactif et non moins véreux, ainsi que Lello Riviera, modeste fonctionnaire, par ailleurs amant malheureux de Massimo Campi. Comme tous les natifs évoluant sur les planches du séjour représenté, tous deux personnifient un visage de la ville. Si Garrone interprète le rôle du parasite vivant aux crochets de la bonne société turinoise, dont il exprime de manière décadente « les défauts et les vertus »¹⁷, Lello porte pour sa part un masque typiquement piémontais, celui de l'employé public insatisfait par ses conditions de travail, immortalisé par Vittorio Bersezio en 1863 dans la pièce, écrite en dialecte, *Le miserie 'd Monsù Travet*. Si ces deux personnages de comédie sont en fait deux âmes dolentes mises au ban du grand monde, l'attention narrative ne s'attarde pas sur leur souffrance en soi, ni même sur celle de tous les autres acteurs. De la belle oisive à la vieille réactionnaire, du dandy cruel au géomètre ingénu, du galeriste anxieux à l'universitaire vaniteux, si tous cuvent leurs peines dans une indifférence réciproque de bon ton, tous sont surtout les pions d'une partie d'échecs séculaire qui se joue sans surprise sous les projecteurs de la scène sociale, conformément à un esprit turinois ancestral – « aimable, raisonnable et un peu tatillon »¹⁸ – suivant les codes d'une bienséance « rigide mais contradictoire »¹⁹, « mélange de dureté et de réserve, d'aspérité et de virginité »²⁰. Or, le cloisonnement des uns par rapport aux autres, appuyé par les maints relais de focalisation, entraîne aussi une déformation personnelle des faits qui est le plus souvent comique. En tout état de cause, le récit joue expressément sur les lieux communs traditionnellement rattachés au caractère local (Lello est explicitement comparé à Monsù Travet, par exemple²¹) et énonce en toutes lettres l'appartenance, ou non, à une collectivité dépeinte comme aristocratique, élitiste, conservatrice, capitaliste²², couchée aux pieds non pas tant des Alpes – puisque

14 *La donna della domenica*, Milano, Mondadori, coll. « Oscar classici moderni », 2001, p. 42 et p. 144.

15 *Ibidem*, p. 77, puis p. 389.

16 *Ibidem*.

17 *La donna della domenica*, cit., p. 79 : « era forse un indefinibile senso di marciume che emanava dal Garrone, come se in lui fossero concentrati – ma corrotti, putrefatti, sinistramente esasperati, stravolti da una mortuaria alchimia – difetti e virtù di una Torino sepolta di fresco, o comunque in rapida decomposizione: la parsimonia, ma incancrenita nei modi del morto di fame; il riserbo, ma degradato a losca elusività; il conformismo, ma fermentato in progressive purulenze; la cortesia, ma liquefatta in adulazione; il vecchio stile, ma mangiato dai vermi di abbiette civetterie ».

18 Piovene, Guido, « Il Piemonte / Torino », in *Viaggio in Italia* [1957], Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2005/2007, p. 169 : « aggraziato, ragionevole e un po' pignolo ». Les adjectifs qualifient dans le texte le style architectural de la ville de Turin.

19 *Ibidem*, p. 170 : « [anima] rigida ma contraddittoria ».

20 *Ibidem*, p. 172 : « misto di duro e di schivo, d'ispido e di verginale ».

21 *La donna della domenica*, cit., p. 193-194. La définition est prise en charge par Massimo Campi.

22 Cf. l'examen de conscience d'Anna Carla Dosio, in *La donna della domenica*, cit., p. 10 : « Sono la moglie di un capitalista figlio di capitalisti e nipote di capitalisti [...] sono piena di abitudini e pregiudizi borghesi e priva di ogni coscienza sociale e

l'horizon narratif, circonscrit au nord par les seules collines résidentielles du Montferrat, ne s'abandonne jamais jusque-là – que des locaux historiques de la FIAT, qui étend silencieusement son ombre paternaliste sur les habitants.

Le dualité sociale est même supportée dans le récit non seulement par une contradiction conventionnelle, interne à la ville, confrontant le fleuron de l'industrie régionale et l'institution caritative du Cottolengo²³, l'efficacité rationalisée et la déficience assumée des exclus et infirmes, mais encore par une double prise en charge de l'enquête officielle, scindée en deux directions. Santamaria, affecté par ses supérieurs à la conduite des recherches les plus délicates, au cœur de l'environnement privilégié des classes dirigeantes, doit ainsi orienter ses investigations aux antipodes des bas-fonds sondés par De Palma. La polyphonie s'accompagne donc d'une dichotomie socioculturelle à la fois irréductible et structurante, signifiée à différents niveaux dans le Turin de Fruttero & Lucentini.

L'absence de centre narratif, de centralisation du regard, conforme au quadrillage du périmètre urbain, doublé d'une verticalité dans l'échelle des rapports interpersonnels, se vérifie à nouveau, en effet, dans *A che punto è la notte*. Mais les antinomies sociales sont nettement atténuées dans le second volet, recouvrant une opposition qui est plutôt de l'ordre d'une antithèse entre sacré et profane, entre initiation et non-admission à la connaissance des secrets hiératiques de la ville, dans une acception propre et figurée. Or, dans les deux textes, force est de constater que la verticalité de cette hiérarchisation contredit manifestement l'horizontalité des regards nivelés portés sur l'histoire narrée, dont nous savons que la diffraction entretient judicieusement le mystère. Turin est quoi qu'il en soit, dans un cas comme dans l'autre, d'abord saisi comme un espace bidimensionnel qui est fondamentalement, du fait de ses présupposés socioculturels, un espace relationnel, présenté en outre comme une exception culturelle : « la différence entre ceux qui comptaient et ceux qui ne comptaient pas, à Turin, était bien plus difficile à établir qu'à Rome ou à Naples ou à Milan »²⁴ reconnaît Santamaria alors que, dans l'embarras, il se prépare à interroger Massimo Campi.

Quant à la profondeur de champ, elle n'est pas en reste, bien entendu. Travaillée et donnée à lire hors du strict cadre du système des personnages et de définitions anthropologiques de portée somme toute anecdotique, si l'on s'en tient à la confirmation à la fois ironique et affectueuse des clichés sur l'éternelle âme turinoise, disséminés dans le corps des récits, l'épaisseur narrative du discours repose en substance sur une perspective démystifiante – agrémentée de développements théologiques proprement hérétiques dans le second roman – qui embrasse une étendue référentielle communément occultée par les stéréotypes consacrés par des siècles de confortables définitions méta-historiques fixées une fois pour toutes. C'est justement le dépassement des traditions en matière de représentation du tempérament et du territoire turinois, la transgression d'une référentialité conformiste (plus que documentaire) par conséquent, qui fonde et appuie l'hétérodoxie de Fruttero & Lucentini. Sous des dehors lisses, derrière une apparence bien-pensante, au sein d'une société en tout point réglée par un sens proverbial de la discipline et du devoir²⁵, autant d'aspects

politica ».

23 Ou *Piccola Casa della Divina Provvidenza*, fondée en 1828 par Giuseppe Benedetto Cottolengo, canonisé en 1934.

24 *La donna della domenica*, cit., p. 58 : « la differenza tra chi contava e chi no, a Torino, era molto più difficile da stabilire che a Roma o a Napoli o a Milano ».

25 Cf. Giulio Bollati qui insiste sur le fait que la société piémontaise est historiquement « *fortemente gerarchica (feudale, militare, industriale)* » (*op. cit.*, p. 183) et cf. Guido Piovene (*op. cit.*, p. 171) : « il Piemonte fu l'unica regione con tradizione militare, e il nostro esercito, con i suoi pregi e difetti, fu allora [dans les premières années de l'Unité] il più gerarchico del mondo, anche più di

malgré tout mis à profit dans les deux fictions, les auteurs débusquent et dévoilent ce qui n'apparaît pas, sciemment ou non, ou ne peut pas apparaître dans l'historiographie officielle : les intimes et éclatantes contradictions d'un microcosme où l'hypocrisie, la violence et l'entropie meurtrières – et non pas seulement la folie²⁶ – côtoient sans dire leur nom, dans un décor feutré, une dynamique paisible car orchestrée de relations et d'échanges. Cette dissonance peu édifiante dans le concert d'éloges et de critiques habituel donne un relief tout en clairs-obscur au double portrait moral en action, ou monument bicéphale, bâti dans les deux volets. L'image est double dans la mesure où les deux romans offrent, en fait, une peinture inversée et en définitive complémentaire des réalités turinoises parmi les moins connues et les moins explorées. « Babylone »²⁷ offerte à un brûlant soleil de juin dans *La donna della domenica*, « Babylone »²⁸ plongée dans une impénétrable nuit hivernale dans *A che punto è la notte*, Sodome et Gomorrhe en proie au mal et au chaos, à la malignité et à la perversion, « brutto mondo »²⁹ ici et là, Turin est dans le diptyque à la fois une et deux, l'endroit et l'envers d'une même médaille, une sorte de ville invisible calvinienne (se « continuant » ou se « cachant » l'une dans l'autre)³⁰, mais plus banalement et peut-être tristement une ville de la Péninsule comme toutes les autres, malgré la position particulière que la cité et sa région occupent dans l'imaginaire italien et dans l'histoire italienne³¹.

D'un volet à l'autre, les auteurs creusent résolument une part de noirceur qui ne fait qu'habiter la surface du texte, sous l'« aile d'une mystérieuse sévérité »³², dans *La donna della domenica*. En dépit d'une contextualisation urbaine identique, les romans se distinguent donc par deux mises en scène radicalement distinctes de l'espace turinois – de la « coquille »³³ turinoise – et de ses connotations. Le processus de démythification de la « rationalité, productivité, positivité »³⁴ locales s'accroît d'un récit sur l'autre en même temps que la narration descend dans une dimension pétrie de signes sibyllins et que se fissure la « coquille peut-être sûre, précieuse, inaltérable, ou peut-être au contraire d'une fragilité sans avenir »³⁵, ultime métaphore pour désigner la ville dans le premier roman. Gisella Padovani a proposé une synthèse pertinente des principales transformations formelles qui se vérifient, sur le plan des choix de représentation, entre 1972 et 1979 :

Les sons, les lumières, les couleurs festives qui inondaient le Turin potinier et mondain de *La donna*

quello tedesco. In nessun altro infatti si inculcava a tal punto il carattere sacro, indiscutibile degli ordini ».

26 C'est un autre lieu commun lié à Turin. Cf. Calvino, Italo, « Lo scrittore e la città » [1960], in Mario Barenghi (dir.), *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1995, vol. II, p. 2708 : « Torino è una città che invita al rigore, alla linearità, allo stile. Invita alla logica, e attraverso la logica apre la via alla follia ».

27 *La donna della domenica*, cit., p. 246.

28 *A che punto è la notte*, cit., p. 160, 161 et 169.

29 Expression récurrente dans *La donna della domenica*, prononcée la première fois par l'assassin (*ibidem*, p. 124).

30 Nous rappelons que l'édition princeps du recueil *Le città invisibili* est de 1972, année de parution de *La donna della domenica*. Précisons également que les cinq médaillons respectivement consacrés aux « città continue » et aux « città nascoste » incluent, dans le récit du narrateur Marco Polo, un nombre important de peintures négatives : de peintures de villes malheureuses.

31 Pour une histoire morale et civile de la ville, cf. Bollati, Giulio, *op. cit.*, ainsi que les témoignages et les œuvres d'auteurs et d'animateurs culturels turinois, natifs ou non de la région, tels Pavese et Calvino.

32 Bollati, Giulio, *op. cit.*, p. 182 : « l'ala di una misteriosa severità ».

33 *La donna della domenica*, cit., p. 59 et 422. Le mot « guscio » est employé la première fois pour désigner, à travers le regard du commissaire, la « coquille », ou carapace, des Turinois.

34 Padovani, Gisella, « Delitti imperfetti: i gialli di Fruttero & Lucentini fra *thrilling* e parodia », in *L'officina del mistero. Nuove frontiere della narrativa poliziesca italiana*, Enna, Papiro, 1989, p. 133 : « razionalità, produttività, positività ».

35 *La donna della domenica*, cit., p. 422 : « un guscio forse sicuro, prezioso, inalterabile, o forse invece di una fragilità senza avvenire ». C'est l'ultime métaphore du roman.

della domenica, se dissolvent maintenant dans l'image d'une ville nocturne, lugubre, ténébreuse, fouettée par la pluie et recouverte de neige, traversée par des événements mystérieux, par des sensations indéchiffrables, par des présences presque surréelles.³⁶

La donna della domenica et *A che punto è la notte* rendent compte dans leur succession, en effet, d'une nette complexification du substrat culturel et symbolique mis à profit dans l'élaboration de la trame. Nouée en substance autour du meurtre spectaculaire du prêtre don Alfonso Pezza, adepte du gnosticisme assassiné par un cierge-bombe dans son église Santa Liberata, lors d'un sermon théâtralisé, l'intrigue du second volet combine des implications socioculturelles chères aux auteurs à des réflexions métaphysiques qui ne sont que latentes dans le premier volume, bornées essentiellement à une mise en rapport entre les aptitudes de l'investigateur et les prérogatives des ministres du culte religieux³⁷. D'une intelligibilité plus immédiate, parce que centrées sur une problématique inscrite dans un ordre strictement temporel, les arcanes dédaléennes dans lesquelles pénètre le commissaire dans le premier roman sont effectivement moins hermétiques, mais aussi moins opprimées par une obscurité persistante³⁸. Si, dans les deux romans, Turin apparaît comme une ville dont la claire géométrie se mue en lacs labyrinthique, dans *A che punto è la notte* non seulement l'enchevêtrement représenté se rapporte étroitement aux tortueux méandres narratifs d'un récit policier où l'homicide n'est commis qu'à la fin de la quatrième partie, à un tiers de l'histoire racontée, mais il parvient à effacer toute trace d'un Turin solaire et cartésien : « les parcours narratifs sombrent dans les abîmes d'une obscurité apocalyptique qui brouille, surtout, les processus de lisibilité et de connaissance du monde »³⁹. « Jungle »⁴⁰ bruyante, menacée par une « faune »⁴¹ barbare et hostile aux natifs, sillonnée continûment par une dense circulation et résonnant du vacarme incessant de travaux de terrassement, la cité vit, bouge et se renouvelle dans *La donna della domenica* ; non sans mal-être, certes. Mais les babillages frivoles qui accompagnent la flânerie décousue des principaux figurants dans le marché aux puces du « Balùn », au sein du pénultième chapitre, se perdent dans *A che punto è la notte* au milieu d'un labyrinthe plus inextricable encore, qui s'étend à l'ensemble de l'univers citadin représenté, comme de la narration, et en étouffe le gai ramage. Les longs, sombres et angoissants couloirs souterrains de l'administration communale, arpentés par le détective amateur Lello, puis par Santamaria, tous deux en quête d'indices, se prolongent dans le volume suivant en un prodigieux réseau d'itinéraires qui semblent sans issue et se ramifient depuis un centre-ville « étouffant, écrasant » décrit comme « un sinistre labyrinthe de boyaux étroits, d'impasses, de petites places indignes de leur nom »⁴². Ici, à vrai dire, les auteurs accentuent délibérément un sentiment d'oppression, car, objectivement, le cœur de la ville – le vieux centre – est tout aussi quadrillé que ne l'est l'ensemble de sa périphérie immédiate. Force est de constater, à tout le moins, que Fruttero & Lucentini

36 Padovani, Gisella, *op. cit.*, p. 142 : « *I suoni, le luci, i colori festosi che inondavano la Torino pettegola e mondana della Donna della domenica, si spengono ora nell'immagine di una città notturna, lugubre, tenebrosa, sferzata dalla pioggia e ammantata di neve, percorsa da eventi misteriosi, da sensazioni indecifrabili, da presenze quasi surreali* ».

37 Cf. *La donna della domenica*, cit., p. 236-238.

38 Du reste, Santa Liberata – lieu situé au centre de l'enquête – est littéralement plongée dans le noir en raison du refus de don Pezza de recourir à l'électricité pour éclairer son église, qui doit s'illuminer d'un feu sacré.

39 Padovani, Giulio, *op. cit.*, p. 141 : « *i tragitti narrativi sprofondano negli abissi di un'oscurità apocalittica che appanna, innanzi tutto, i processi di leggibilità e cognizione del mondo* ».

40 Cf. *La donna della domenica*, cit., p. 61, puis p. 390 : « *giungla* ».

41 *Ibidem*, p. 145 : « *fauna* ».

42 *A che punto è la notte*, cit., p. 11 pour les deux citations : « *soffocante, schiacciante* », « *tetro labirinto di stretti budelli, vicoli ciechi, piazzette indegne del nome* ».

n'entendent pas voir dans les « kilomètres de galeries étranges »⁴³ que compte la ville une preuve du culte luciférien. L'hérésie n'est jamais satanique dans les deux volumes qui nous intéressent⁴⁴. Ce n'est pas l'un des topoï, topos légendaire en l'occurrence, pris en considération par Fruttero & Lucentini, du reste peu convaincus par « cette présence du Diable à Turin »⁴⁵.

Espace foncièrement relationnel, bien que les relations y soient aliénées, l'espace turinois n'en est pas pour autant, dans les deux romans qui nous intéressent, un lieu sans consistance ou, mieux, sans présence physique. Les rues et les places sont nommées avec méticulosité, les quartiers et leur atmosphère brossés dans ce qu'ils ont d'unique, et les trajets se dessinent avec précision. Outre l'exemple des déambulations matinales de l'architecte Garrone, en ouverture de *La donna della domenica*, nous pourrions citer le dernier moment de quiétude et de clairvoyance pour le protagoniste au début de la deuxième partie du volume suivant⁴⁶ : deux moments de grande précision onomastique. La narration ne fait pas non plus l'économie d'indications historiques ou bien urbanistiques. Les quartiers « lugubres » du centre-ville sont recensés et leur aspect largement commenté dans *La donna della domenica*. Dans *A che punto è la notte*, l'histoire de la place appelée familièrement « Carlina », « riche en monuments et contradictions »⁴⁷, est retracée dans un souci d'information presque touristique, étayée par une réécriture vaudevillesque de l'Unité italienne et du patriotisme de Cavour. Toutes les références internes aux murs de la ville sont exactes et tous les repères spatiaux correspondent à une géographie positive. Tout est, à ce niveau, aussi réel que réaliste, donné à lire qui plus est de l'intérieur, du point de vue des Turinois, comme autant de marques certifiées d'une identité et d'une histoire inscrites dans la pierre. Cependant, les deux principales scènes de crime, points de départ de l'enquête dans les deux livres, sont purement inventées. Il n'existe à Turin aucun « n°57 » via Mazzini, ni même aucune église « Santa Liberata », cette dernière étant du reste située de façon assez floue : « une modeste église dans le vieux centre de la ville »⁴⁸. Ce choix n'est guère surprenant, somme toute : c'est une manière, probablement, d'ancrer dans la fiction deux événements qui ne peuvent être que fictionnels dans leur littéralité de faits divers potentiels d'un Turin lieu à la fois de l'Histoire et de l'imaginaire.

Mais, à vrai dire, la banlieue échappe également à une stricte conformité descriptive avec la réalité. Largement présente dans *A che punto è la notte*, qui s'ouvre sur les rues au nom fleuri d'un prétendu « quartier modèle » « à l'extrême périphérie de Turin », où « rue des Rhododendrons il n'y avait aucun

43 De Saint-Victor, Jacques, « Messes noires de Turin et sorcières des Alpes », in *Le Roman de l'Italie insolite*, Monaco, Éditions du Rocher, 2007, p. 61. L'auteur précise : « des kilomètres de galeries étranges, qui servaient jadis d'abris de guerre ou de misère, ont été transformés en lieux de cultes et de magies interdites. Il est vrai que la tradition d'occultisme et d'astrologie mystérieuse est fort ancienne à Turin, la ville du Saint Suaire ».

44 Bien que, dans *La donna della domenica* (cit., p. 245-246), soit exposée la théorie selon laquelle la ville « [è] la più pronta a captare il Male da ogni angolo della terra, e la sua funzione è di spargerlo in giro per il resto della Penisola », aucune indication ne fait nommément référence à Satan ou au Diable.

45 Fruttero & Lucentini, « Il Diavolo a Torino », in *Il ritorno del cretino*, Milano, Mondadori, 1992, p. 122 : « questa presenza del Diavolo a Torino ». Nous lisons plus loin (*ibid.*, p. 123), en guise de conclusion : « in un ambiente simile l'apparizione folgorante e terribile dell'Angelo delle Tenebre, del Signore delle Mosche, a noi parrebbe, Dio ci perdoni, più che inverosimile, indecorosa ».

46 *A che punto è la notte*, cit., p. 55-56 : « Fuori prima di tutto nel bar-torrefazione Benotto, a prendere il primo caffè, scorrere i titoli del giornale in dotazione alla cassa [...]; e poi fuori fino a via Pietro Micca, ancora impigliata nella foschia, i tram col pallido occhio anteriore ancora acceso, gli impiegati che ne scendevano a grappoli neri, sparpagliandosi insonniti per i mille uffici del quartiere; e poi fuori oziosamente su (o giù) per via XX settembre, per via Roma (o magari Lagrange) [...]; e poi fuori fino alla camiciaia di via Po [...] ».

47 *Ibidem*, p. 345 : « ricca di monumenti e contraddizioni ».

48 *Ibidem*, p. 16 : « una modesta chiesa nel vecchio centro della città ».

rhododendron »⁴⁹, elle est comme un hors-texte⁵⁰, une ébauche de la ville volontairement brouillonne, représentant l'échec de la construction d'une alternative heureuse à la ville et à ses défauts universels. Elle était colline opulente et riieuse, villégiature d'été dans *La donna della domenica*, elle est faubourg morose et tentaculaire, demeure obligée des pauvres gens dans le second volet. La banlieue n'est en tout cas jamais campagne ou toujours campagne rêvée : une utopie bucolique désavouée, ou par les traits négatifs qui la distinguent dans l'énoncé, comme dans l'incipit du second roman, ou par les personnages négatifs en charge de l'énonciation, comme dans le premier volet du diptyque⁵¹. D'un volume à l'autre, la transparence cartographique affichée se noie, en outre, dans une représentation de plus en plus informe de la ville, qui perd ses contours sinon rassurants, du moins arrêtés, sous l'effet d'une force centrifuge qui se répand depuis le centre, lieu de vie et de travail d'un commissaire désorienté, contraint de chercher dans toutes les directions (« *in tutte le direzioni* »)⁵² à l'occasion de sa seconde affaire. La banlieue se transforme, dans son arborescence irrégulière, en limbes proprement nébuleux dans lesquels se liquéfie progressivement la ville, qui plus que perdre son âme – bien que le thème de l'inauthenticité soit abordé⁵³ – perd manifestement ses marques traditionnelles au profit d'une physionomie « moderne » indifférenciée. « [C]omme dans les pauvres coulisses d'un pauvre théâtre »⁵⁴, la « Modernité décrépie »⁵⁵ d'une périphérie dilatée « en cercles de plus en plus larges »⁵⁶ amplifie la décrépitude qui souille désormais aussi le vieux centre, dans la description qui en est donnée. Nous avons en fait, dans ces pages, la représentation d'un Turin suranné qui n'est pas fantasme apocalyptique, mais vision critique et désabusée d'une cité qui a décliné l'invitation au changement qui lui était adressée en 1972, dans *La donna della domenica*. Replié sur lui-même et ne rêvant ou ne concevant, par le truchement des personnages, qu'un ailleurs caricaturé car méconnu⁵⁷, de toutes les façons dérisoire, Turin est donc dépeint – autant le dire – comme une ville de province du Nord de l'Italie⁵⁸. La précision a son importance puisque le racisme exprimé envers les Méridionaux, principaux travailleurs migrants turinois dans les années du second après-guerre, est présenté comme récurrent et ordinaire d'un bout à l'autre du diptyque. Santamaria et son collègue en personne admettent, en plaisantant, qu'ils sont irréductiblement autres dans cette ville où, pour résoudre un mystère de nature policière, la connaissance du dialecte et des dictons populaires est nécessaire : « Tu vois ce qu'il se produit lorsqu'on travaille dans une ville étrangère ?

49 *Ibidem*, p. 7 pour les trois citations : « *quartiere modello* », « *estrema periferia di Torino* », « *via dei Rododendri non c'era nessun rododendro* ».

50 Hors-texte autant que "hors scène", puisque la banlieue est ici un espace *narratif* périphérique. Dans les deux volumes qui nous intéressent, l'action est concentrée dans les murs de la ville. Les homicides sont strictement commis sur le territoire de la cité et les enquêteurs ne semblent outrepasser les frontières citadines qu'à contre cœur. Le commissaire lui-même vit dans le vieux centre, comme il est plusieurs fois indiqué. Merci à Francesco D'Antonio pour m'avoir suggéré cette réflexion.

51 Cf. *La donna della domenica*, cit., p. 385, où un pervers sexuel expose son rêve de « pureté » : « Solo tre anni fa, quando ho traslocato qui, vedevo le montagne, i pioppeti, perfino delle mucche che pascolavano. Lontane, ma le vedevo! E guardi adesso! Ovunque io guardo in giro, cemento, cemento, cemento! »

52 L'expression est maintes fois répétée tout au long du roman.

53 Cf. *A che punto è la notte*, cit., p. 332 et p. 339.

54 *Ibidem*, p. 338 : « *come tra le povere quinte di un povero teatro* ».

55 *Ibidem*, p. 352 : « *Moderno decrepito* ».

56 *Ibidem*, p. 101 : « *in cerchi sempre più ampi* ».

57 Dans les deux romans, l'étranger est réduit à des destinations touristiques standardisées (Grèce, Yougoslavie, Sicile, Tahiti : cf. *La donna della domenica*, cit., p. 95 et p. 116) ou proprement à une caricature dépréciative (cf. *A che punto è la notte*, cit., p. 141 : « *i cantieri di Giacomo erano sempre in paesi impossibili, dove si comunicava col tam-tam e le nuvolette di fumo* »).

58 Dans *Breve storia dell'Italia parallela* (in *La prevalenza del cretino*, Milano, Mondadori, 1985, p. 139-141), c'est précisément ainsi que les auteurs la dépeignent, non sans ironie bien entendu. Racontant l'Histoire d'Italie en feignant que Turin soit resté capitale, ils concluent sur ces mots : « *quel tranquillo centro di provincia in cui nulla è cambiato dal 1870* ».

Si nous n'étions pas *terroni*, on l'aurait compris avant »⁵⁹ s'exclame De Palma une fois la lumière faite sur le double meurtre de *La donna della domenica*. Les espaces allogènes ne sont en aucun cas des échappatoires, des refuges ou des horizons vers lesquels se projeter ou avec lesquels se confronter de manière constructive. Les étrangers ne sont nullement considérés comme des pairs dans une Italie unie dont Turin fut capitale : les préjugés sociaux y déteignent sur la perception des rapports humains en général. Le Turin de Fruttero & Lucentini est bel et bien prisonnier de lui-même, isolé du monde comme du reste de la Péninsule⁶⁰.

Rien de morne ni de funèbre, pourtant, dans les deux romans qui nous occupent. L'ironie qui se dégage de manière diffuse et l'attachement marqué, quoiqu'ambivalent, des personnages à leur ville – qui reflète celui des auteurs – créent une représentation d'une certaine complexité, mais aussi d'un grand charme. La voix de Santamaria s'impose en définitive au-dessus d'une mêlée polyphonique plutôt badine. Le commissaire, personnage sensible, attentif, intelligent, qui sait que « Turin est une ville pour connaisseurs »⁶¹, entre en communion avec elle. De manière indirecte et réfractaire mais effective et fructueuse, la ville favorise sa réflexion et joue un véritable rôle narratif : plus qu'un fonds, plus qu'un simple décor, Turin est bien la « femme du dimanche », tout à la fois coupable, témoin et victime.

Si les auteurs ne sont pas tous deux natifs de la capitale piémontaise, la ville fut pour le couple un espace d'élection, lieu de vie et de travail, lieu d'observation des mœurs d'une Italie qui pouvait être et ne fut pas. Il ne nous semble pas excessif de considérer *La donna della domenica* et *A che punto è la notte* comme un hommage rendu à l'âme turinoise dans l'analyse même de ses caractéristiques physiques distinctives. Du reste, au lendemain de la publication du premier volet du diptyque, le quotidien turinois « La Stampa » jugea bon d'inviter Fruttero & Lucentini à rejoindre la rédaction du journal en raison de la pertinence des analyses relevées. L'absence de référence, si ce n'est explicite, du moins développée, aux grandes problématiques politiques des années Soixante-dix – années de plomb, année de crise économique⁶² – ne fut pas un frein à la reconnaissance du talent mimétique anticonformiste à l'œuvre dans le diptyque qui nous a intéressés. Dans la resémantisation surtout ironique, si peu élégiaque, politiquement incorrecte de Turin se dessine une ville égale à elle-même et pourtant méconnue, parce que saisie dans ses incongruités et ses incohérences invisibles aux profanes. Imperturbablement traversé par les vents de l'Histoire et animé par le souffle d'une inspiration aux antipodes d'un lyrisme conventionnel, Turin est théâtre où se joue une représentation éclairée d'une lumière inédite dans son éternité. La scène narrative – scène urbaine aux couleurs provinciales, en définitive – est délimitée avec une précision qui évolue d'un roman à l'autre sur la base de fondements stables en même temps que sont imperceptiblement réinventés ses axes de lecture traditionnels, sous l'œil d'un metteur en scène orchestrant depuis les coulisses, avec un détachement irrévérencieux, un chœur de personnages –

59 *La donna della domenica*, cit., p. 370 : « Vedi cosa succede a lavorare in una città straniera? Se non eravamo terroni lo capivamo prima ».

60 L'hypothèse que la ville soit « una città straniera » (*ibidem*, p. 246) est même considérée.

61 *Ibidem*, p. 108 : « una città per intenditori ».

62 Les événements dramatiques qui agitent alors l'Italie ne résonnent que sous la forme d'échos lointains : le terrorisme politique (« rouge » comme « noir »), la mafia, les contestations ouvrières ne sont que des motifs thématiques non questionnés, non problématisés, distraitemment cités ou considérés. Les deux auteurs ont affirmé, à ce propos, avoir illustré une conception personnelle du politique, dans un cadre narratif fondamentalement antifasciste. F.&L. le disent clairement dans un article du 21 octobre 1972, « Gli intellettuali e l'impegno politico », signé Giorgio Bocca : « Noi crediamo che il nostro libro sia implicitamente laico e antifascista perché è un libro sudato, meditato, fatto onestamente. Ma non abbiamo sentito alcun bisogno di esplicitare questo contenuto politico, abbiamo pensato invece che era nostro dovere rispettare la struttura e le regole del genere poliziesco » (in Barletta, Mauro et Straniero, Giovanni, *Lucentini & Lucentini. Profilo di un artigiano della letteratura*, Torino, Lindau, 2004, p. 97).

premiers rôles et comparses réunis – hésitant entre comédie et tragédie, vaudeville et mélodrame. Aucune autre ville (Sienne, Venise, Grosseto) ne sera à l'avenir, chez F.&L, mise en scène et dramatisée avec une telle monumentalité narrative et descriptive, avec une exhaustivité aussi fastueuse, pareille à la vie.

SARAH AMRANI