

## **Violence Politique et Sentiment d'Irréalité: la Représentation des Années 70 chez Balestrini, Camon et Vassalli**

Susanne Kleinert

(Université de la Sarre (Saarbrücken, Allemagne))

### **Traumatisme et sentiment d'irréalité**

La réalité et l'imaginaire historiques des années soixante-dix furent marqués par la violence politique, de gauche ainsi que de droite, une violence politique qui, surtout en Italie, fit beaucoup de victimes.<sup>1</sup> Ces "années de plomb", comme Margarete von Trotta les appelle très justement dans le titre de son plus célèbre film (*Die bleierne Zeit*), attirèrent l'attention de plusieurs artistes et écrivains, en Italie ainsi que dans d'autres pays européens. A la différence des historiens, les artistes, réalisateurs et écrivains en général essaient de saisir, plutôt que les événements historiques eux-mêmes, leur écho subjectif chez les individus. Le caractère traumatisant de la violence peut laisser une impression d'irréalité, comme le démontre la théorie psychologique qui associe les deux termes quand elle traite la mémoire d'événements traumatisants. Freud parle des processus de déréalisation symptomatiques d'une névrose. Les recherches actuelles sur la mémoire soulignent que celle-ci ne fonctionne pas comme un réservoir d'images fidèles, mais qu'elle

---

<sup>1</sup> D'après Paul Ginsborg, p. 519, les Brigades rouges et d'autres groupes qui leur étaient proches intensifièrent même leurs attentats après l'enlèvement d'Aldo Moro, assassinant 81 personnes dans les années 1978-1980.

réélabore, reconstitue en continu le champ des souvenirs (Schacter et Waites). Le souvenir d'événements traumatisants, par exemple de situations de violence, met en jeu des phénomènes divers qui peuvent aller de l'amnésie, d'un côté, à la clarté et la fixation obsessionnelle du souvenir, de l'autre – avec, souvent, un sentiment d'irréalité du vécu.

L'effort psychique qui consiste à déréaliser la violence est très évident chez les victimes qui cherchent à nier le traumatisme subi pour pouvoir retourner à une vie normale, mais on peut rencontrer cette stratégie psychique aussi chez les coupables. Anna Laura Braghetti, une des ravisseuses d'Aldo Moro, dit avoir éprouvé un sentiment de vide absolu après avoir tué personnellement le politologue Vittorio Bachelet en 1980. De son propre aveu, elle a réprimé longtemps toute forme de sentiment pour tenir ce souvenir à l'écart de la conscience.<sup>2</sup>

Quand un écrivain se penche sur des processus de déréalisation, que ce soit par des images ou des descriptions, cela peut signifier qu'il souligne l'effet traumatisant d'une expérience de violence. La littérature, normalement, n'est pas forcément l'expression immédiate d'un traumatisme, mais elle peut être la formulation consciente de quelque chose que l'auteur considère comme traumatisant même s'il ne l'a pas vécu directement. Dans un texte littéraire, la déréalisation peut aussi se fonder sur un choix plutôt esthétique que psychologique, ou bien provenir des deux domaines en même temps. Sa fonction peut donc varier. En comparant les œuvres de plusieurs auteurs italiens, l'on peut se demander dans quel

---

<sup>2</sup> Voir Anna Laura Braghetti et Paola Tavella, *Il prigioniero*: “Dopo l'azione provai un senso di vuoto assoluto. Per uccidere qualcuno che non ti ha fatto niente, che non conosci, che non odi, devi mettere da parte l'umana pietà, in un angolo buio e chiuso, e non passare mai più di lì con il pensiero. Devi evitare sentimenti di qualunque tipo, perché sennò, con le altre emozioni, viene a galla l'orrore” (131).

contexte politique ou esthétique et dans quel but les écrivains ont lié des images déréalisantes à leur représentation de la violence politique des années 70. Le thème du sentiment d'irréalité éprouvé vis-à-vis de la violence se prête à une recherche plus concrète parce qu'il se différencie à priori du discours politique et peut donc laisser apparaître les modélisations particulières dont la littérature dispose en se confrontant avec l'expérience historique. C'est donc moins la question de la prise de position politique des auteurs qui nous intéresse ici que la modélisation narrative et littéraire en général.<sup>3</sup>

Elsa Morante est probablement l'un des premiers auteurs qui a critiqué toute la société de consommation au nom du concept d'irréalité. Dans *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968), elle propose une variante intéressante du discours marxiste: "L'IRREALTÀ è l'oppio dei popoli" (121). Selon Walter Siti, Pasolini a adopté cette idée de l'irréalité de la société contemporaine.<sup>4</sup> Dans *La Storia*, Elsa Morante a associé le concept de l'irréalité au traumatisme causé par l'holocauste et la bombe atomique. Dans les textes d'Elsa Morante, la vision déréalisante de l'histoire a une fonction de critique, soit de la séduction qu'exerce la société de consommation soit de la violence historique en général. D'une part, pour elle, le

---

<sup>3</sup> Belpoliti trace un tableau très intéressant des réactions d'écrivains importants tels Sciascia, Calvino, Arbasino, Morante, Eco, Fortini vis-à-vis de l'enlèvement d'Aldo Moro et il les réfère à la conception de l'écrivain engagé et éclairé, en soulignant aussi les procédés divers d'Arbasino qui traite plutôt le langage et la mentalité des années 70; voir Marco Belpoliti, *Settanta* pp. 3-51. En comparaison avec les auteurs traités par Belpoliti, on peut constater qu'un auteur comme Balestrini fut beaucoup plus impliqué dans les événements.

<sup>4</sup> Pasolini dit en 1962 que la Morante emploie le terme "irrealità" pour désigner la pseudo-culture, voir Walter Siti, pp. 136-137.

sentiment d'irréalité naît là où l'être humain n'est plus capable d'imaginer les dimensions des massacres. D'autre part, la société de l'après-guerre et les individus qui la composent contribuent à créer un sentiment d'irréalité en réprimant le souvenir de la guerre.

**Nanni Balestrini, *Gli invisibili*: La violence et la perte de sens**

Le concept de l'irréalité de la vie politique italienne se trouve aussi du côté de la *Neoavanguardia*. Alfredo Giuliani l'a associée à l'immobilité politique causée par la confrontation des deux blocs au pouvoir, la *Democrazia cristiana* et le PCI.<sup>5</sup> Rappelons brièvement que la *Neoavanguardia* éclata en 1970 pour cause d'inconciliabilité entre les deux courants qui s'étaient développés à l'intérieur de ce mouvement, et qui concernaient le rapport de la littérature à la politique. Giuliani, par exemple, opta pour une critique de la société à travers la critique du langage, tandis que Nanni Balestrini, autre membre de la néo-avant-garde, s'efforçait de politiser le mouvement et approuvait même la violence comme stratégie d'opposition extra-parlementaire – approbation qui s'annonçait dès ses poèmes “Senza lacrime per le rose” (1969), publiés plus tard dans le volume *Poesie pratiche. 1954-1969* (1976).

De plus en plus, Balestrini rapprocha son activité littéraire de la politique des groupes d'extrême gauche. Co-fondateur de *Potere operaio* en 1968 et, après la dissolution de ce groupe en 1973, militant d'*Autonomia operaia*, il abandonna même toute la distance que les intellectuels gardent habituellement vis-à-vis des mouvements politiques. Dans *Vogliamo tutto* (1971), son texte sur les grèves chez Fiat en 1969, Balestrini ne documente pas simplement les événements

---

<sup>5</sup> Voir Giuliani: “L'Italia si agita, cambia e rimane immobile. [...] l'immobilità dei Poteri reali comunica un senso di straziante Irrealtà” (54).

politiques, mais il veut changer les règles du discours politique et propage des stratégies subversives.<sup>6</sup> En mettant en cause, en même temps, le monopole syndical sur la représentation des intérêts ouvriers et le monopole étatique sur l'exercice de la violence, Balestrini lutte sur deux fronts. La manœuvre est tout à fait consciente, comme le prouvent ses déclarations en 1971, à l'occasion d'un voyage de conférence sur *Vogliamo tutto* dans plusieurs villes italiennes – voyage qui fut organisé par *Potere operaio*. Dans cette conférence publiée en 1972, Balestrini commente la fin de *Vogliamo tutto*:

E qui il protagonista misura finalmente questo terreno, che è l'unico terreno, l'unico sbocco collettivo possibile per la sua lotta [...] l'unico suo sbocco collettivo è quello di chiedere ricchezza sulla base della forza e della contrapposizione, al livello dei rapporti di forza, con il potere. Vale a dire: la violenza. Il passaggio alla pratica diretta di appropriazione collettiva della ricchezza sociale: da “vogliamo tutto” a “prendiamoci tutto”. (32)

Il ne s'agit pas ici d'un simple geste provocateur, car Balestrini annonce, dans le même texte, l'imminence de la guerre civile (5). La violence lui apparaît donc comme une stratégie politique incontournable. Dans *La violenza illustrata* (1976), il choisit de représenter la violence à travers un montage associant le discours journalistique et les extraits de procès-verbaux d'auditions de témoins. Le matériel linguistique se réfère souvent à des scènes de violence politique, par exemple aux manifestations violentes, aux confrontations entre les habitants d'un quartier pauvre avec la police et à la mort d'une brigadiste tuée par les forces d'ordre. Par le biais du montage, des

---

<sup>6</sup> Pour une analyse de *Vogliamo tutto*, voir Tullio Pagano.

répétitions et des variantes comprises dans ce matériel linguistique, l'attention du lecteur dévie graduellement des faits bruts pour se fixer sur la rhétorique journalistique et sur le contraste qui oppose celle-ci aux voix des étudiants et ouvriers contestataires.<sup>7</sup>

*Gli invisibili* (1987) se réfère à *Vogliamo tutto* en rappelant, au deuxième chapitre, la tactique appliquée en 1969 pendant les grèves de FIAT, et que Balestrini avait décrite dans *Vogliamo tutto* (*Gli invisibili* 15). Les acteurs ne sont plus les mêmes, mais la stratégie du “prendiamoci tutto”, du “prenons-nous tout”, est bien celle que Balestrini avait proclamée en 1971. En omettant de mentionner des dates précises, sauf une petite allusion au mouvement de 1977 (54), Balestrini semble établir une continuité entre les grèves de 1969 chez FIAT et les mouvements postérieurs. Même si Balestrini, né en 1935, n'appartenait pas à la génération du mouvement de 1977, il partageait les mêmes expériences puisqu'il soutenait *Autonomia operaia*, le groupe qui suivit *Potere operaio*.<sup>8</sup>

Balestrini s'appuya au récit de son informateur Sergio auquel le livre est dédié, un jeune du milieu de *l'Autonomia*, comme on en peut conclure de ses idées politiques d'autogestion.

---

<sup>7</sup> Pour une analyse plus précise de *Blackout* et de *La violenza illustrata*, des textes liés par un processus similaire de composition, voir William Anselmi, surtout pp. 30-33.

<sup>8</sup> Voir Antonio Tadiotto “L'Orda invisibile di Nanni Balestrini”, p. 175: “Nell'aprile del 1979 Nanni Balestrini fu imputato dalla magistratura italiana di ‘associazione sovversiva’ e ‘banda armata’. L'istruttoria 7 aprile fu una grande operazione di repressione nei confronti delle personalità di rilievo dell'area dell'Autonomia Operaia quali Antonio Negri, Oreste Scalzone, Franco Piperno e molti altri che rappresentavano parte del movimento del '77”; voir aussi William Anselmi, p. 20: “C'è un filo ben visibile che lega le rivendicazioni delle generazioni del '68 con quelle del '77”.

Le texte raconte l'histoire d'un groupe de jeunes qui ne veulent plus vivre comme leurs parents et qui cherchent à développer des modes de vie autonomes en occupant des espaces publics – comme le lycée – mais aussi des espaces privés, pour les transformer en centres de communication alternative. Certains d'entre eux choisissent la lutte armée, les autres veulent continuer la politique de l'appropriation illégale mais non clandestine, mais eux aussi sont criminalisés de la même manière que les partisans de la guérilla urbaine. Dans la prison, la lutte continue, mais les buts de cette politique deviennent de plus en plus obscurs, la violence interne augmente et les prisonniers sont de plus en plus isolés de l'extérieur. Le monde extérieur les oublie, ils sont devenus invisibles. Par rapport à *Vogliamo tutto*, la construction narrative de *Gli invisibili* est beaucoup plus compliquée, parce que l'action n'est pas racontée chronologiquement, mais assemble plusieurs niveaux temporels comme par montage. Il est possible de reconstituer la chronologie des événements, et l'on peut reconnaître une volonté de composition dans le montage des divers fragments. Des cinq premiers aux cinq derniers chapitres, on constate que la fin reprend la scène du tribunal du début, et qu'il y a ainsi ouverture et clôture de plusieurs sujets importants. La violence relie la fin du roman au commencement, mais elle est évaluée différemment selon le contexte. Ainsi, dans la scène du tribunal au premier chapitre, Balestrini met l'accent sur la solidarité entre les accusés et sur leur joie de se revoir, alors que dans la reprise de cette scène au chapitre 45, il souligne au contraire le manque de communication entre détenus et représentants de la justice: le protagoniste n'a pas la chance de pouvoir se défendre, le procureur général ne profère que des clichés dans son plaidoyer. De même, le deuxième chapitre décrit les débuts du mouvement, la révolte dans les lycées, la victoire antiautoritaire des lycéens qui imposent leur assemblée au proviseur, alors que le chapitre 44 raconte la désillusion, et le sentiment des

protagonistes d'avoir participé à une histoire inutile.<sup>9</sup> A la fonction documentaire s'ajoute donc une interprétation de l'histoire racontée, en suivant une perspective de désillusion subjective.

Au début du mouvement, donc, la stratégie d'appropriation violente acquiert une valeur libératrice, euphorisante. Transgresser les limites, c'est célébrer une fête, sceller une identité collective. Alors qu'à la fin, même le protagoniste ne voit plus aucun sens dans les actions entreprises. La révolte des prisonniers tourne dans le vide: pour le personnage principal, l'objectif n'est plus de revendiquer des améliorations palpables dans les conditions d'incarcération, au contraire: au fond, tout lui est égal. S'accumulent alors les scènes qui témoignent d'un désir grotesque de rendre la justice soi-même, les détenus se sentant obligés d'exécuter ceux qu'ils considèrent comme des traîtres. La mort, qui, au départ, est infligée par le pouvoir étatique, donc comme injectée de l'extérieur, finit par prendre possession des événements par l'intérieur. Et le protagoniste juge explicitement que les histoires des plus jeunes détenus sont des "storie assurde" (270).

Le manque de communication donne quelque chose d'irréel au combat politique du mouvement autonome: dans le cadre fermé de la prison, le mouvement s'épuise en un activisme inepte et finalement en une situation "di impazzimento generale" (275). Mais même à l'extérieur, il se vide de son sens. Ainsi, après s'être longtemps battus pour prendre le contrôle

---

<sup>9</sup> Pareillement, les chapitres 3, 4 et 5 fournissent le contexte de violence politique, la mort d'un manifestant tué par la police, la mort d'un *carabiniere* tué par un ami du protagoniste et un assassinat brutal dans la prison. En écho à cela, les derniers chapitres traitent les actes de violence contre les *pentiti*, reviennent en partie sur l'histoire de la victime assassinée au chapitre 5, et accentuent surtout le sentiment d'isolation et le manque de communication des détenus avec le monde extérieur.

d'une station de radio, les amis du héros constatent qu'en fait, ils n'ont plus rien à dire, aucun message à faire passer sur les ondes – le projet radio s'avère donc absurde:

c'era tutto lì pronto bastava schiacciare un pulsante e parlare ma non avevamo più niente da dire nella sede non ci andava più nessuno ormai ogni giorno capitava un disastro nuovo uno che arrestavano uno che impazziva uno che spariva uno che si suicidava tutti sono spariti non c'era più niente da dire. (258)

Les procédés littéraires appuient la narration, qui, thématiquement, va d'une expérience de libération à la désillusion et la perte de sens. Dans un passage du texte, le narrateur vide une scène de son contenu politique en y apposant, sans motif apparent, la description d'une scène télévisée dans laquelle une autruche est poursuivie par un guépard (29); la situation de violence est naturalisée, la scène joue le rôle d'un signe sans que sa signification soit explicitée clairement. Littéraires, aussi, les répétitions qui rythment certains passages, par exemple: "adesso mi sembrava che non solo tutto era finito per sempre ma anche che tutto era stato anche inutile che era stato veramente tutto inutile tutto quanto tutto quello che tutti quanti avevamo fatto" (247). Le caractère traumatisant de l'expérience du protagoniste-narrateur est soulignée par la qualité obsessionnelle de la description des scènes de violence.<sup>10</sup>

Le narrateur exprime un sentiment d'irréalité d'une manière très concise quand il compare le mouvement à un fantasme:

---

<sup>10</sup> Ici aussi les répétitions forment un rythme martelant: "e nel momento in cui ha girato la testa un punteruolo un altro colpo di punteruolo gli si è infilato in un occhio proprio un punteruolo gli si è proprio infilato in un occhio un colpo di punteruolo dentro l'occhio e quello urlava veramente in modo incredibile poi è caduto per terra" (35).

le manifestazioni e le feste erano finite da un pezzo il movimento era come un enorme fantasma assente ripiegato su se stesso rintanato nei suoi ghetti la scena adesso era occupata dallo stillicidio di azioni armate clandestine rivendicate da decine di sigle di organizzazioni combattenti che si facevano concorrenza la vita del movimento era finita ma per i compagni non era finita non è che potevano mettersi da parte e dire aspettiamo stiamo a vedere perché per la repressione tutti erano coinvolti non si facevano troppe distinzioni (Gli invisibili 26-27)

Pour décrire le changement d'atmosphère dans l'évolution politique du mouvement, l'auteur se sert aussi de comparaisons littéraires: "come se sentivamo dietro di noi qualcosa di distruttivo di mostruoso che ci inseguiva sempre più da vicino" (211).

A un moment, le texte fait directement allusion aux procédés de la mémoire. Le protagoniste ne croit plus à la possibilité de donner un sens aux événements, devenus trop contradictoires; il pense qu'il vaudrait mieux en oublier certains:

e ci sono anche un sacco di cose che non si possono ricordare che si possono solo dimenticare non è che qui voglio raccontare tutta la storia della mia vita e neanche voglio raccontare tutto quello che è successo in questo periodo in cui sono successe tante cose diverse di tutti i tipi contraddittorie che metterle tutte insieme cercare di dargli un senso mi sembra proprio impossibile (151)<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Au thème de la fragmentarité du souvenir fait echo la forme fragmentarisée du plaidoyer du procureur au chap. 45 et, peut-être, la composition entière du texte divisés en fragments discontinus.

Dans le dernier chapitre, le protagoniste raconte l'histoire de son ami Gelso traumatisé par l'expérience de la prison, qui, après avoir été libéré, transforme sa chambre en une cellule, ne reconnaît plus ses amis et finalement se suicide, incapable de trouver un chemin d'évasion mentale (276-77). De même, le protagoniste traverse un processus de perte d'identité dû à son isolation et à la dissolution de la solidarité à l'intérieur du mouvement. Il brise le miroir de sa cellule, donc sa propre image, en jette les fragments dans la cuvette du WC et ensuite met sa propre tête dans le trou noir:

c'ho infilato la testa l'ho schiacciata giù ma la testa  
non entrava non riusciva a passare da quel buco a  
uscire fuori da un'altra parte a vedere fuori a vedere  
dove sono dove siete quando eravamo mille diecimila  
centomila non è possibile che fuori non c'è più  
nessuno non è possibile che non sento più una voce un  
rumore un respiro non è possibile che fuori c'è solo un  
immenso cimitero dove siete mi sentite non sento non  
vi sento non sento più niente (278)

Les derniers efforts du prisonnier pour se mettre en contact avec le monde extérieur sont voués à l'échec, et symbolisent l'isolation d'une politique d'extrême gauche dans les années du "riflusso", du "retour à l'ordre".

Au-delà, donc, de la question du débat idéologique – question que le texte n'ignore pas, loin de là – on détecte une ambivalence structurelle qui naît du lien noué entre la violence et deux thèmes différents, quasi antinomiques: d'une part, la libération, et d'autre part, la perte de sens. La mise en perspective à travers l'œil du protagoniste, de même que des moyens de description purement littéraires, permettent d'exprimer un vécu historique qui ne fait pas l'impasse sur les conséquences traumatisantes de la violence. Des trois romans

traités ici, *Gli invisibili* cherche le plus à se mettre dans la peau d'un jeune qui a participé à la politique de la violence des années 70, mais donne aussi une interprétation de cette expérience historique.

**Ferdinando Camon, *Occidente: La violence et le sentiment d'irréalité come symptôme d'une maladie individuelle et collective***  
En 1975, Ferdinando Camon<sup>12</sup> publie *Occidente*, moins pour poursuivre un projet littéraire que pour répondre à un appel citoyen, comme il le dit dans sa préface. Ce texte tente une approche critique du terrorisme de droite. Par le personnage de Franco, chef d'un groupuscule qui se nomme *Gruppo d'Ordine*, Camon essaie de livrer un diagnostic psychologique de la mentalité qu'il suppose à la source des attentats de la "strategia della tensione". Il s'appuie sur une riche documentation (tracts, articles de journal, témoignages)<sup>13</sup> et, apparemment, a su rendre convaincante sa construction des références historiques, puisqu'un extrémiste de droite, Franco Freda, s'est identifié avec la figure du protagoniste.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Voir sur l'œuvre de Camon les articles de Paola Barbon et Raffaele Liucci; sur *Occidente* aussi Alberto Granese, pp. 207-213.

<sup>13</sup> Voir la préface du roman et la documentation des sources du texte (*Occidente*, 315-316).

<sup>14</sup> Le site internet de Camon publie des extraits d'un "Studio dei documenti teorici elaborati dalla destra eversiva, compiuto dal P. M. inquirente per la strage alla stazione di Bologna", qui démontre qu'un groupe d'extrême droite utilisa des passages d'*Occidente* pour formuler une ligne politique. Franco Freda, d'abord condamné pour l'attentat de Piazza Fontana à Milan et acquitté en cassation, demanda un entretien avec Camon publié ensuite dans "I miei personaggi mi scrivono" dans *Nord-Est* no. 1; les pages web de Camon contiennent quelques extraits de ce dialogue, dans lequel Freda explicite ses idées plutôt inquiétantes sur la "guerre sainte", voir <[http://www.ferdinandocamon.it/libro\\_it\\_004\\_occidente.htm](http://www.ferdinandocamon.it/libro_it_004_occidente.htm)>.

L'action du roman se déroule à Padoue et traite les confrontations violentes entre extrême-droite et extrême-gauche. Le camp gauchiste est représenté par un mouvement nommé *Potere rivoluzionario*, sous lequel on détecte sans peine le véridique *Potere operaio*. *Lotta continua*, le PCI et les Brigades rouges n'apparaissent qu'en marge de ce récit. Quant aux objectifs politiques du *Potere rivoluzionario* et à ses stratégies (confrontations avec la police, sit-ins, grèves sauvages), ils sont thématiques et décrits, mais toujours avec, en guise de jugement de valeur, le postulat suivant: la violence politique finit par renforcer les tendances réactionnaires dans la société. Pour Camon, la stratégie de la violence est donc, pour ainsi dire, restauratrice et fasciste par essence: "Perché l'attentato e la strage sono i chiodi che impediscono alla storia di scivolare: non sono le leve della rivoluzione, che sbloccano il mondo. Le grandi rivoluzioni sono povere di attentati. Le grandi restaurazioni ne sono piene" (*Occidente*, 305-306).

Il considère d'ailleurs que la violence est un comportement typiquement de droite, et ne s'en cache pas dans sa description des confrontations entre les différents groupuscules: son ironie est palpable dans les passages consacrés à la stratégie du "prendiamoci la città". On voit, agissant derrière le dos d'un tas d'activistes ridicules, se profiler un groupe terroriste de droite qui se sert de la violence comme d'un instrument idéologique et psychologique fondamental, et qui donc apparaît bien plus dangereux que les acteurs du premier plan. Alors que la représentation du révolutionnaire Miro, par exemple, est dominée par l'ironie et le ridicule, dans celle du néo-fasciste Franco, en revanche, Camon se place au-delà d'une stratégie de distanciation littéraire pour se lancer dans une véritable tentative d'explication. La fin du roman thématise le désir pathologique du protagoniste d'exporter la mort afin de

se sentir vivant: il fait glisser une bombe dans le panier d'un enfant dans une école maternelle.<sup>15</sup>

Le caractère de ce personnage, dont la conscience est représentée de l'intérieur, est indéniablement névrosé. Tourmenté par ses troubles pathologiques, il consulte un psychanalyste, mais interrompt l'analyse dès la première séance, car il préfère au fond conserver sa maladie et ne souhaite pas vraiment guérir (chap.5). L'acte final de lancer une bombe n'est donc que la conséquence qui résulte d'un mélange d'idéologie raciste et d'une maladie psychique. Sa stratégie pathologique consiste à vouloir exporter, en quelque sorte, la mort qu'il ressent au fond de lui-même, tout en la niant (170, 306). Lorsqu'il arrive à un carrefour où un accident eut lieu, il refuse par exemple d'accepter la réalité de la mort, et considère la situation comme une scène de film.<sup>16</sup> La maladie de Franco est décrite comme une scission entre perception et observation d'une part et jugement d'autre part. Quand il lit la nouvelle de l'attentat au train Italicus et du massacre de Milan, il a le même sentiment d'irréalité et même quand il se convainc finalement de la réalité de l'événement, il n'éprouve pas de sentiments de commisération avec les victimes de la violence.<sup>17</sup> En le

---

<sup>15</sup> Cet acte "gratuit" suit à une vision pathologique qui transforme l'enfant en un nain qui se masturbe. L'image de l'enfant est donc associée avec l'impureté, "un fango che viene da dentro" (312).

<sup>16</sup> Cette vision déréalisante avec laquelle le protagoniste se protège contre la réalité de la mort, se revêt aussi d'une idéologie raciste quand il voit que les spectateurs directement atteints par l'accident, des italiens du sud, sont dispersés à coup de matraque par la police. Son propre sentiment d'être vivant implique une ségrégation des autres qu'il condamne à la mort: "Era come tenere i piedi su una botola. Dentro, son chiusi "gli altri". Se la tieni chiusa, vivi. Se la lasci aprire, cadi giù, sei morto" (277).

<sup>17</sup> "Dopo quelle parole, tra la parte che giudicava e la parte che guardava si inserì un *intervallo* ed egli guardava le foto dei morti arrostiti ma non

représentant comme un personnage schizophrénique, Camon prend ses distances vis-à-vis de son protagoniste. En outre, le narrateur hétérodiégétique considère la déréalisation comme un symptôme collectif de la violence politique des années 70, quand il commente les nouvelles des enlèvements des Brigades rouges dans la presse:

Ma questi interventi apparivano, dai giornali, irreali, fantasiosi, roba da film: esci dal cinema e non è vero nulla. Come mai questa irrealità di fatti di cronaca su cui non si poteva dubitare? Anzitutto il silenzio della stampa, e poi il silenzio dello Stato, e infine il silenzio dei rapiti. (283)

Le commentaire explique aussi le terrorisme par le pouvoir des mass-media:

Noi viviamo in un'epoca in cui il giornale val più di chi lo compra, la notizia vale più delle vittime che racconta: pur di occupare spazio in quel giornale, pur di dare occasione a quella notizia, ci sono in ogni città d'Europa gruppi disposti a uccidere a caso: più è casuale, più il delitto è efficace.(307-308)

Le narrateur se présente ici comme un commentateur (307), on abandonne en effet la perspective du protagoniste Franco. Le sentiment d'irréalité lui paraît condenser un sentiment historique. Il attribue aussi cette perception au groupe d'extrême droite lui-même, parce que ses membres s'aperçoivent que les directives qu'ils reçoivent et les investigations de la police sont si peu claires qu'ils commencent à douter de leurs propres

---

riusciva a provare nulla: come si guarda per terra un oggetto buttato via, un sacchetto d'immondizie. La storia ha i suoi avanzi" (*Occidente* 282)

actions:<sup>18</sup> “Gli appartenenti al Gruppo vivevano in un’atmosfera di irrealtà: parlavano, e non capivano il senso delle loro parole; ascoltavano, e non erano sicuri che qualcuno avesse parlato; leggevano, ma le parole era come se cambiassero significato” (303). Cette insécurité par rapport au sens des faits, même des propres actions, s’accompagne d’une mythification de la violence qui unit les jeunes à l’expérience historique de leurs pères (304-305). Par cette vision d’un échange intergénérationnel inconscient lié à la pratique de la violence, Camon tentait peut-être implicitement aussi une critique de l’extrémisme de gauche, qui cependant, en 1975 (date de la publication du roman) n’avait pas encore commis ses attentats les plus spectaculaires.

Par la psychanalyse, Camon cherche donc à expliquer la violence avec des critères et des jugements qui n’appartiennent pas au domaine des revendications et idées politiques. Il en résulte une critique de toute stratégie de violence politique. Le roman est aussi un témoignage très intéressant du mode de réaction d’un intellectuel face à des attentats terroristes. Camon a reproché à la littérature italienne de ne pas avoir réagi opportunément aux véritables questions historiques et de ne pas s’être occupée à fond de discours intellectuels tels que la psychanalyse. Celle-ci représente pour Camon un moyen de

---

<sup>18</sup> Le narrateur attribue à ses personnages le sentiment que “c’era sempre qualcosa di falso, di storto, di bizzarro, a segnare la pista lungo la quale la polizia partiva per ricostruire i fatti” (303). La description de la pathologie du chef de groupe d’extrême-droite s’élargit jusqu’à atteindre la diagnose d’une maladie historique collective, d’un “mal de siècle”, car selon Camon, les jeunes extrémistes suivent inconsciemment les modèles de leurs pères eux aussi attirés par la violence qui marque le siècle entier: “Pareva che gli uni, smarriti, cercassero di ricongiungersi agli altri, scavalcando ciò che li divideva, la storia: come se gli uni e gli altri avessero scoperto, d’improvviso, il pericolo di morire da soli, e attraverso il rito delle stragi celebrassero una comunione nella morte, che li garantiva dal terrore” (304).

pénétration et d'analyse non seulement psychologique, mais aussi historique: "*La storia è un reato e l'analisi è il suo processo*. Quindi, l'analisi non è una fuga dalla storia e un rifugio nella psicologia privata. Al contrario, è uno *strumento d'indagine storica*".<sup>19</sup>

Camon condamne la violence politique pour des raisons éthiques, une éthique qui se fonde sur la valeur de la vie de tout individu et qui refuse tout concept de sacrifice, comme il s'ensuit de son entretien avec Franco Freda. La psychanalyse lui sert comme un instrument d'approfondissement de cette critique éthique et en même temps, la tentative d'expliquer la violence par l'idée d'un lien inconscient entre les générations lui fournit une narration historique originelle. Le récit du narrateur oscille entre le rapprochement psychologique à la perspective du protagoniste et l'emploi de la psychanalyse comme un instrument de distanciation et d'explication.

**Sebastiano Vassalli, *Abitare il vento*: Le langage littéraire comme moyen de distanciation de la violence**

Contrairement aux textes de Balestrini et Camon, le roman *Abitare il vento* (1980) de Sebastiano Vassalli, membre de la *Neoavanguardia* au début de sa carrière,<sup>20</sup> ne se consacre ni aux objectifs politiques ni aux stratégies d'action des mouvements politiques des années 70. Le roman décrit le sentiment

---

<sup>19</sup> Angela M. Jeannet, "Conversazione con Ferdinando Camon", p. 62. Sur la même page de cet entretien, Camon parle aussi d'un changement de style auquel l'aurait conduite l'analyse commencée avec Cesare Musatti, président de la Società Psicoanalitica Italiana et terminée chez un professeur de l'université de Padoue. Pour la scène de la séance psychanalytique au chap. 5, Camon dit avoir utilisé une histoire que lui raconta Cesare Musatti, voir p. 315.

<sup>20</sup> Sur la carrière littéraire et l'œuvre de Vassalli voir Zygmunt G. Barański et Daniel Mangano.

existentiel d'un personnage qui a déjà fait quelques années de prison pour avoir adhéré à un groupement d'extrême gauche. Bien que totalement désillusionné, le protagoniste Cris Rigotti finit quand même par participer à un enlèvement orchestré par son ancienne organisation. La distance que le narrateur homodiégétique éprouve vis-à-vis des idéaux politiques de sa génération est rendue par un rabaissement carnavalesque du langage politique. Le protagoniste tient par exemple continuellement des discours d'exhortation politique à son phallus et, selon les occasions, le célèbre comme "grande proletario" ou le condamne comme "piccolo borghese". Ce rabaissement apparaît aussi dans la représentation des autres personnages: l'enlèvement risque d'échouer à cause de la nymphomanie de Fernanda et le garçon enlevé a des attaques continues de diarrhée. La représentation de la sexualité et de la basse corporalité contribuent à vider l'acte de l'enlèvement de tout sens politique. Le protagoniste détecte, chez l'organisation d'extrême gauche, le même désir de hiérarchie que dans la société entière; il y voit une prétention qu'il ne manque pas de tourner en ridicule. Les personnages, tout comme l'action, sont empreints de ridicule et de grotesque. L'idée de transgression joue un rôle important, mais elle n'est pas porteuse de sens comme chez Balestrini: elle relève d'un discours purement littéraire, d'un humorisme linguistique qui cherche à dissoudre tous les postulats idéologiques dans un rabaissement carnavalesque du discours, au sens bakhtinien du terme.<sup>21</sup>

Le niveau de référence politique se voit en quelque sorte déréalisé par le langage du protagoniste, un langage fortement esthétisé, empreint d'une part de vulgarité, mais d'autre part

---

<sup>21</sup> Vassalli emploie le même procédé dans *Mareblù*, c'est-à-dire dans le monologue que le protagoniste-narrateur fait aux portraits de Marx, Lénine, Staline et Mao, pour lui les "géants de l'histoire" qu'il définit comme les ministres de sa petite république, le camping Mareblù où il est gardien.

d'une forme très littérisée: rimes fréquentes, jeux de mots, ambiguïtés, allusions nombreuses à Quasimodo, éléments méta-fictionnels pirandelliens. Tout cela donne au discours du narrateur un caractère fortement ludique. Mais il serait trop superficiel de ne voir qu'une simple moquerie dans ce roman. Le langage particulier de *Abitare il vento* revêt aussi la fonction de distanciation face à une sombre réalité, qui apparaît dans les descriptions oniriques. Des images de cauchemar, qui montrent bien que le protagoniste Cris se sent menacé par les organisations d'extrême gauche, montrent que le vécu a un caractère traumatisant qui n'atteint quasiment pas l'individu en état de veille. Ce caractère traumatisant est aussi distancié par le jeu métafictionnel. Le suicide du protagoniste nous est communiqué ainsi: "Caro autore io mi sono impiccato ma tu règolati come vuoi perché questa faccenda non ti appartiene e non so mica chi sei" (110).

En conclusion, il semble permis de dire que *Gli invisibili* suit de très près le procès de désillusion qu'éprouvèrent les militants d'*Autonomia* mais en employant aussi des procédés littéraires aptes à souligner le caractère traumatisant de la violence politique, alors que chez Camon, le discours psychanalytique crée une certaine distance entre la voix du narrateur et le thème de la violence. Chez Vassalli, par contre, c'est au langage littéraire même que revient cette fonction de distanciation. Vis-à-vis du traumatisme dont était porteuse l'histoire réelle dans les années 70, ces auteurs adoptent donc des stratégies narratives diverses, mais qui se retrouvent cependant dans un élément commun: au-delà des positions politiques divergentes, ces trois romans tentent de formuler une conscience du traumatisme: Balestrini, par un sentiment existentiel de non-sens, Camon, par une réflexion de nature psychanalytique, et Vassalli, par une transgression du langage et une description onirique.

### Ouvrages cités

- Anselmi, William. "Da *Vogliamo tutto* a *L'editore*: Balestrini, la quasi-totalità, il 'blackout' storico." Rocco Capozzi et Massimo Ciavolella, eds. *Scrittori, tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia (1960-1990)*. Ravenna: Longo, 1993. 17-33.
- Balestrini, Nanni. *Vogliamo tutto*. Milano: Feltrinelli, 1971.
- . "Prendiamoci tutto." *Conferenza per un romanzo. Letteratura e lotta di classe*. Milano: Feltrinelli, 1972.
- . *Poesie pratiche. 1954-1969*. Torino: Einaudi, 1976.
- . *La violenza illustrata*. Torino: Einaudi, 1976.
- . *Gli invisibili*. Milano: Bompiani, 1987.
- Barański, Zygmunt G. "Sebastiano Vassalli: Literary Lives." Zygmunt G. Barański et Lino Pertile, eds. *The New Italian Novel*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1993. 239-257.
- Barbon, Paola. "'Italia Nord-Est'. Zu Ferdinando Camon und seinem Werk." *Italienisch* 20 (1988): 82-90.
- Belpoliti, Marco. *Settanta*. Torino: Einaudi, 2001.
- Braghetti, Anna Laura et Paola Tavella. *Il prigioniero*. Milano: Feltrinelli, 2003.
- Camon, Ferdinando. *Ferdinando Camon*. "I libri: Occidente." 14 Sept. 2006 <[http://www.ferdinandocamon.it/libro\\_it\\_004\\_occidente.htm](http://www.ferdinandocamon.it/libro_it_004_occidente.htm)>.
- . *Occidente*. Milano: Garzanti, 1975.
- Ginsborg, Paul. *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*. Torino: Einaudi, 1989.
- Giuliani, Alfredo. "Qualche riflessione su un decennio di letteratura." Francesco Lentini, ed. *Crisi della ragione e letteratura degli anni settanta. Atti convegno internazionale di studi Palermo 23.-25.10.1980*. Palermo: Stass, 1981. 51-65.

- Granese, Alberto. *La leggenda del Nilo. L'immaginario e il sociale nella narrativa italiana degli anni settanta*. Napoli: Fratelli Conte, 1984.
- Jeannet, Angela M. "Conversazione con Ferdinando Camon." *Italian Quarterly* 29 (1988): 59-68.
- Liucci, Raffaele. "Ferdinando Camon." *Belfagor* 4 (2000): 545-560.
- Mangano, Daniel. "Sebastiano Vassalli. La vita scorre insensata." *Narrativa* 8 (1995): 5-18.
- Morante, Elsa. *Il mondo salvato dai ragazzini*. Torino: Einaudi, 1971 (1968).
- Pagano, Tullio. "Le avanguardie entrano in fabbrica: Scrittura e rivoluzione in *Vogliamo tutto* di Nanni Balestrini." Giorgio Bárberi Squarotti et Carlo Ossola, eds. *Letteratura e Industria II, Il XX secolo. Atti del XV congresso A.I.S.L.L.I., Torino, 15-19 maggio 1994*. Firenze: Olschki, 1997. 1025-1037.
- Schacter, Daniel L. *Searching for Memory: The Brain, the Mind and the Past*. New York: Harper Collins, 1996.
- Siti, Walter. "Elsa Morante in Pier Paolo Pasolini." Concetta D'Angeli et Giacomo Magrini, eds. *Vent'anni dopo 'La Storia'*. Pisa: Giardini, 1995. 131-148.
- Tadiotto, Antonio. "L'Orda invisibile di Nanni Balestrini." Nathalie Roelens et Inge Lanslots, eds. *Piccole finzioni con importanza. Valori della narrativa italiana contemporanea*. Ravenna: Longo, 1993. 175-180.
- Vassalli, Sebastiano. *Abitare il vento*. Torino: Einaudi, 1980.
- . *Mareblù*. Milano: Mondadori, 1982.
- Waites, Elizabeth A. *Memory Quest: Trauma and the Search for Personal History*. New York, London: W.W. Norton, 1997.