



Guido Ceronetti ou l'italophobie comme poétique de l'exécution

Vincent d'Orlando

► To cite this version:

Vincent d'Orlando. Guido Ceronetti ou l'italophobie comme poétique de l'exécution. L'identité nationale italienne, 1919-1999: images et débats, [12 p.], 2010, (Quaderni dell' Hôtel de Galliffet). hal-02279537

HAL Id: hal-02279537

<https://normandie-univ.hal.science/hal-02279537>

Submitted on 5 Sep 2019

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

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

GUIDO CERONETTI OU L'ITALOPHOBIE COMME POÉTIQUE DE L'EXÉCRATION

(article publié in *L'identité nationale italienne, 1915-1999 : images et débats*, « Quaderni dell'Hôtel de Galliffet », Istituto Italiano di Cultura de Paris, 2010, p.225-244)

Personnalité aux multiples talents – marionnettiste, prosateur, essayiste, traducteur de poètes latins et de textes sacrés hébreux, poète lui-même –, Guido Ceronetti est surtout connu en Italie pour son incessante activité de publiciste dont la plume acerbe manie volontiers la polémique. Ses analyses, généralement inspirées par l'actualité politique, sociale et culturelle de la péninsule, partagent une même véhémence et poursuivent un projet constant et original : la dénonciation d'un *hic et nunc* vulgaire et, allant de pair, l'élaboration d'un anti-portrait de l'Italie contemporaine. C'est en ce sens que nous employons à propos de Ceronetti le terme d'italophobie que notre étude, par le double jeu de la lecture de certains textes clés de l'écrivain et de leur rapprochement avec d'autres romanciers adeptes de la répugnance et de l'autodénigrement, tentera de cerner.

Né en 1927, Ceronetti appartient à une génération qui a grandi sous le fascisme et a été de ce fait confrontée à ce que nous pourrions appeler une mise en scène permanente des valeurs identitaires. La débâcle de l'expérience mussolinienne a poussé nombre d'intellectuels de cette génération à remettre en cause et à redéfinir la vérité nationaliste qui leur avait été inculquée et imposée. Ayant fini par s'identifier à la doctrine fasciste, elle semblait devoir disparaître avec elle. Les interrogations identitaires de Sciascia, Pasolini, Calvino ou Parise, tous nés dans la troisième décennie du siècle, apparaissent, selon des modalités et sous des formes très différentes, comme autant de tentatives de (re)légitimation d'un concept disqualifié par l'histoire récente de leur pays.

Les textes de Ceronetti proposent eux aussi une relecture de l'identité italienne mais son analyse diffère de celle des écrivains cités plus haut. Ces derniers sont globalement habités par le projet, plus ou moins clairement affiché, de reconstruire un sentiment d'appartenance nationale autour de valeurs collectives, au premier rang desquelles figurent la défense de la démocratie et la liberté d'expression artistique ou journalistique. Ce travail de réédification sur les ruines de la dictature s'attache à mettre en avant les lumières d'une Italie renaissante sans pour autant nier les ombres d'un pays qu'ils aiment et entendent défendre contre ses éventuels ennemis intérieurs tentés par la régression nostalgique. Ces nuances – pensons par exemple à la différence qui peut exister entre le pessimisme rageur de Pasolini et la machine narrative sans ratés et tendue vers l'avenir de Calvino – semblent absentes de l'œuvre de Ceronetti. Chez lui la sévérité est constante et apparaît comme une fin en soi, à l'image de l'œuvre d'un Arbasino, autre contempteur infatigable de la médiocrité de la bourgeoisie italienne vue de manière proustienne, c'est-à-dire comme un territoire qui mérite d'être exploré et cartographié.

Le principe du voyageur sillonnant son propre pays au prix d'un savant dosage entre juste distance et intime compréhension des lieux traversés caractérise en effet les œuvres de ces deux écrivains. Elles s'inscrivent dans un courant littéraire, le récit de voyage, mais de manière originale par rapport à une tradition qui voit généralement le touriste, étranger le plus souvent, s'improviser diariste émerveillé face à des coutumes autochtones qu'il observe avec intérêt et, parfois, une pointe de condescendance amusée.

Les exemples de pérégrinations *intra-muros*, c'est-à-dire de voyages d'Italiens en Italie, sont nombreux. La réalité historique d'un pays d'unification récente où l'habitant d'une

autre région, voire d'une autre ville, a longtemps été considéré comme un « horsain » (*forestiero*), donc un « étranger » (*straniero*), explique que les témoignages de promeneurs lettrés soit légion. Le but de cet article n'est naturellement pas de proposer une liste exhaustive de telles expériences géographico-littéraires. Nous nous contenterons de rappeler en préambule le nom de Guido Piovene car ce dernier nous permet de revenir à Ceronetti, au moins pour deux raisons. La première, apparemment anecdotique, est la reprise par Ceronetti d'un titre emprunté, à un article près, à un texte de Piovene : *Viaggio in Italia*¹. L'autre raison est l'admiration de l'écrivain turinois pour ce grand frère avec lequel il partage un statut d'auteur et journaliste caustique et volontiers moralisateur, amateur de prises de positions tranchées et pas nécessairement bien situées sur l'échiquier de la doxa idéologique dominée, au lendemain de la guerre, par la pensée de gauche. D'où, d'ailleurs, un certain isolement de nos deux écrivains au sein du monde littéraire italien, revendiqué et parfaitement assumé. Piovene est apprécié par Ceronetti qui s'y réfère à plusieurs reprises dans ses écrits et le fait figurer dans son carnet de citations et de pensées volées publié sous le titre *Tra pensieri*. Il s'agit de courts textes parus à la première page de *La Stampa* à partir de 1991 et choisis parmi les auteurs de prédilection de Ceronetti². Il fait sienne en particulier une réflexion sur le pessimisme léopardien qui a presque valeur d'aphorisme et qui définit son projet littéraire : « Le grand pessimisme, même quand il est extrême, est toujours une substance tonifiante »³. De ces deux voyages d'Italiens en Italie se dégage l'impression d'une sévérité envers les leurs – les Italiens – qui est le signe de plus forte distinction avec les récits plus anciens, issus de la tradition du Grand Tour du XVIII^e siècle, dans lesquels prédomine une curiosité le plus souvent bienveillante et plutôt admirative, si l'on excepte les quelques inévitables tracasseries d'intendance. C'est là une attitude propre au touriste cultivé à la recherche de révélations esthétiques et d'aventures humaines⁴.

La comparaison avec Alberto Arbasino est plus de génération (trois ans séparent les deux écrivains) et de propos – dresser un état des lieux de la société italienne contemporaine – que de nature ou de style. Ceronetti, même s'il a publié quelques rares récits⁵, est un adepte de la courte distance que permet l'article de presse. Dans ce cadre, en effet, peuvent s'exprimer ses atouts stylistiques : la densité, la percussion et le goût pour la provocation. Il s'agit là d'une littérature à l'affût des faits d'actualité et des questions de société reliés à un discours sous-jacent qui exprime l'idée d'une décadence du monde contemporain, et de l'Italie en particulier. Cette réactivité émotive, justifiée chez Ceronetti par un réflexe référentiel que facilite sa vaste culture d'érudit, se moule parfaitement dans la forme du texte court qui est sa manière naturelle, aussi bien sur le versant de la création poétique⁶ que sur celui de l'*elzeviro* culturel. Dans le cas de Ceronetti, cet exercice consacré de la pratique éditoriale italienne prend une dimension polémique et le « parler de » se transforme volontiers en un « parler contre » nourri, nous le verrons, par un don d'indignation plus ou moins sincère qui, à nouveau, le rapproche d'Arbasino.

¹ Guido Piovene, *Viaggio in Italia* Torino, Mondadori, 1957 et Guido Ceronetti, *Un viaggio in Italia*, Torino, Einaudi, 1983.,

² *Tra pensieri*, Milano, Adelphi, 1974. Piovene y est cité quatre fois en compagnie d'autres membres de la famille des « vénètes ronchons » que sont Comisso et Parise.

³ « Il grande pessimismo, per quanto estremo, è sempre una sostanza tonificante », *ibid*, p. 76, extrait de « Leopardi e i progressivi », 1968.

⁴ Ce principe se vérifie dans les exemples d'un genre de récit devenu conventionnel et pour lequel l'Italie constitue naturellement une destination privilégiée. Cf par exemple l'anthologie *Italies* d'Yves Hersant (Paris, Laffont, 1988) et Dominique Fernandez, *Le voyageur d'Italie*, Paris, Plon, 1997.

⁵ *Aquilegia* (Milano, Rusconi, 1973) est sans doute le plus abouti.

⁶ L'œuvre poétique la plus importante de Ceronetti est *La distanza* (Milano, Rizzoli, 1996) qui réunit trois recueils écrits entre 1946 et 1996 : *Compassioni e disperazioni*, *Scavi e segnali* et *La cura a distanza*.. Cet aspect de la production de Ceronetti ne sera pas abordé dans notre étude. Une excellente approche en est proposée dans la monographie d'Alberto Roncaccia : *Guido Ceronetti. Critica e poetica*, Roma, Bulzoni, 1993.

Si Ceronetti privilégie le fragment, décliné en formes diverses – aphorismes, citations, impressions – c’est parce qu’il épouse parfaitement le sentiment propre à notre modernité d’une réalité éclatée dont le sens, c’est-à-dire l’unité et la cohérence, semble évanoui. Le triomphe du discontinu et de la parataxe mentale marque, cela est particulièrement patent chez Ceronetti, le constat d’une fracture, ou plus précisément d’une désagrégation – dans le cas qui nous occupe celle de l’impression d’appartenir à une identité nationale – dont chaque reliquat semble se suffire à lui-même et constituer le nouvel horizon culturel. Ainsi s’explique l’apparente hétérogénéité du propos de Ceronetti et une technique narrative qui est de l’ordre du coq-à-l’âne et de l’aplatissement de la perspective. Dans une société détraquée, le témoin, tel un greffier du chaos, ne peut plus que dresser le procès-verbal des pièces éparses issues de l’écroulement généralisé. L’idéologie ayant perdu sa fonction de liant, il ne reste plus à l’observateur qu’à théoriser ce délitement ou à se réfugier par la mémoire dans l’époque d’avant la chute. On voit par là de quel côté se situe Ceronetti. Il appartient au camp des pessimistes lyriques qui ne se satisfont pas de ce qu’ils considèrent comme une décadence qui se décline, nous le verrons, en diverses manifestations occasionnelles.

Arbasino partage ce constat, même s’il l’exprime autrement, de manière peut-être plus subtile, moins directe, en passant par le truchement fictionnel dont Ceronetti se sert peu. Lui aussi déplore l’inculture envahissante d’une société où le bavardage tient lieu de réflexion. C’est le sens de son plus célèbre pamphlet adressé à ses *Fratelli d’Italia*⁷. Ce gros roman, on le sait, propose le portrait d’une certaine frange de la société italienne en réactualisant le principe proustien mis en application dans *La recherche du temps perdu*, à savoir une critique du snobisme faite de l’intérieur d’un monde dont nous sont dévoilés les coutumes et le langage. Il s’agit d’une œuvre ambitieuse, exhaustive, qui se présente comme le récit d’un voyage dans l’espace et la culture d’une communauté de marginaux vivant en autarcie et incarnant à leur façon, c’est l’aspect qui rend légitime un rapprochement avec Ceronetti, une certaine forme de décadence⁸. Il convient de noter que, du point de vue de la construction du récit, le positionnement du narrateur est ambigu. Il est à la fois dedans et dehors, juge et partie. Il agit et analyse selon les modalités proustiennes qui sont aussi, plus généralement, celles du voyage intérieur considéré comme un pèlerinage parmi les siens qui tient à la fois de l’introspection et du constat distancié.

Comme dans le cas d’un « Italien italophobe », pour reprendre l’idée de notre titre, Arbasino se montre impitoyable avec ses congénères et son récit fonctionne justement parce qu’il s’appuie sur une forte ambivalence haine-amour envers une Italie résumée en une noria de villes d’art et de festivals qui semblent figés dans des pratiques irréelles. Comme dans une quête sans fin, et donc éternelle, chaque lieu accentue un plaisir qui masque en réalité un profond désenchantement. Le voyage d’agrément se transforme en constat d’une déchéance qu’illustre, du point de vue dramatique, l’obsession narcissique de la satisfaction des sens. Comme les objets pour les collectionneurs, les corps sont possédés, choisis pour leurs qualités esthétiques et ils obéissent à la loi fondamentale du monde moderne : la hantise de l’accumulation. La recherche épuisante de la possession touche la forme même du récit qui procède par entassements successifs, superposition d’idées, envahissement de références, de citations, de listes, voire de répétitions de scènes à l’identique. Une telle inflation narrative, sorte de surproduction – et de superproduction – langagière, veut être l’illustration du propos même d’Arbasino : le vertige de la possession, générateur de jouissance, ne se résout que dans

⁷ Texte à l’écriture tourmentée, *Fratelli d’Italia* a été publié une première fois en 1963, modifié et mis en jour en 1976 et 1993 (Torino, Einaudi).

⁸ En particulier autour des thèmes de l’hypersexualité, de l’oisiveté, du dandysme et, de manière générale, de l’ignorance de la « vraie vie » sociale et économique de l’Italie. D’où un comportement culturel fortement consanguin et nombriliste.

le sentiment d'un manque sans cesse retardé par le principe itératif mais qui finit par rattraper l'homme contemporain. L'écoeurement constitue bien le thème central de *Fratelli d'Italia*.

C'est en ce sens, derrière d'évidentes différences formelles, que Arbasino peut rappeler Ceronetti. Tous deux témoignent de ce que l'auteur de *Paesaggi italiani con Zombi* nomme l'« impudence civique » (*petulanza civica*), c'est-à-dire la propension à l'impertinence ajoutée au besoin d'exprimer ses doutes pour le bien du plus grand nombre, par devoir moral, même si ces montées au créneau peuvent nourrir le paradoxe inhérent au statut même d'imprécateur ou de prophète apocalyptique, à savoir la nécessité pour lui de se servir des armes qui alimentent son refus de la société contemporaine, surtout sur son versant médiatique.

Enfin, pour terminer par quelques derniers exemples cette tentative de rapprochement, on peut indiquer d'autres terrains de rencontre où s'aiguise le regard sans complaisance des deux pamphlétaires. Ainsi la fausse naïveté dans l'étonnement affiché que l'Italie puisse encore susciter l'admiration des étrangers, comme si l'écroulement des valeurs artistiques n'était perceptible qu'aux Italiens eux-mêmes : « On n'arrive jamais à les comprendre, ces amoureux obstinés de l'Italie qui ont des sens probablement différents des nôtres » écrit le narrateur de *Fratelli d'Italia* à propos de Jean-Claude, l'ami parisien de la joyeuse bande⁹. Le touriste étranger apparaît comme un ignorant qui se laisse abusé par une perception trompeuse. Il est celui à qui l'on cache ou qui refuse d'admettre que l'Italie réelle n'a plus rien à voir avec la construction mythique offerte par commodité et appât du gain aux amateurs d'art. Une conspiration se perpétue que seuls les visiteurs ordinaires de la patrie de Dante, à savoir les Italiens eux-mêmes, peuvent déjouer.

Cette imposture organisée renforce la haine de Ceronetti envers une Italie qui se vend et sa détestation finit par englober les victimes de cette mise en scène, les touristes, coupables de ne pas voir que l'Italie ne mérite pas qu'on la fréquente. Ils sont identifiés au vide et au mensonge dans lequel ils se meuvent. Ils deviennent des « ombres » qui paient la privation d'un bonheur promis mais finalement confisqué¹⁰. Les nombreuses diatribes contre le tourisme qui émaillent les textes de Ceronetti apparaissent en fait comme une des manifestations de sa misanthropie aigrie¹¹. Le touriste de l'ère du consumérisme le gêne justement parce qu'il est cloné. C'est le nombre qui indispose Ceronetti et son raisonnement sur les méfaits des effets de masse est repris à l'identique à l'occasion d'autres sujets comme l'éducation¹² ou la politique des sociétés démocratiques dont le fondement a été bâti autour de l'idée, fort discutable selon lui, d'une raison des plus nombreux qui s'est substituée à l'ancienne raison des plus forts¹³.

Une autre convergence entre certains discours des personnages d'Arbasino et quelques prises de position du Ceronetti polémiste touche le sujet rebattu de l'inégalité entre le Nord et le Sud de la péninsule. Le propos peut alors être lu comme une confirmation du postulat initial. L'Italie, réduite aux vestiges de quelques cités d'art dans *Fratelli d'Italia* et généralement restreinte au Piémont pour Ceronetti¹⁴, se trouve grevée d'une part immense de

⁹ « Non si riescono mai a capire, questi innamorati ostinati dell'Italia : con dei sensi probabilmente diversi dai nostri » cit., p. 26

¹⁰ « (...) c'è soltanto il turismo, che non è la presenza di qualcosa, ma la privazione, a pagamento, di tutto. I turisti sono ombre. » *Un viaggio in Italia*, cit., p. 136.

¹¹ Voir par exemple *La vita apparente*, Milano, Adelphi, 1982, p. 107 ; *Briciole di colonna*, Torino, Editrice La Stampa, 1987, p. 8 ; *La pazienza dell'arrostito*, Milnao, Adelphi, 1990, p. 36 et p. 45. En fait ce type de discours se répète d'une ville à l'autre et d'un texte à l'autre.

¹² *La pazienza dell'arrostito*, cit., p. 26 et 70.

¹³ *Briciole di colonne*, cit., p. 105.

¹⁴ « Ah ! veramente, questi popoli d'Italia, sempre eccettuando il bravo Piemonte, mi fanno pietà » in *Tra pensieri*, cit., p. 82. Il s'agit de propos tenus par le diplomate Henry D'Ideville en poste à Rome en 1865 et que Ceronetti reprend volontiers à son compte.

son territoire où règne le chaos. Le *Mezzogiorno* devient alors un abcès de fixation pour l'italophobie considérée comme le prisme de l'analyse identitaire. Le Mal s'y incarne et atteste de la pertinence de la méfiance de l'écrivain ou de ses personnages. Que l'on considère par exemple le début du chapitre sur Naples qui permet au narrateur d'Arbasino de comparer la capitale méridionale à un enfer peuplé de monstres mous¹⁵. Derrière l'exercice de style, possible parodie de l'unanimité d'un Bontempelli dans la description de la foule¹⁶, il s'agit de lire la consignation d'un *topos* d'italophobie ciblée qui se heurte à une aporie insurmontable – cette Italie n'est pas l'Italie mais elle est l'Italie quand même – qui est la forme achevée d'une réflexion d'origine historique présente dans tout discours sur l'identité nationale.

Guido Ceronetti, sans le truchement de personnages délégués, évoque très souvent une question méridionale qui apparaît comme un de ses fantasmes de haine les plus productifs. Pour nous limiter à *Un viaggio in Italia* et rester dans la cité parthénopéenne, citons cette présentation sans nuance :

« Naples est l'un des pires endroits d'Italie ; mais c'est cette nation tout entière qui n'est plus qu'une éruption de nombreuses Naples qui, même si elles ne saignent pas toutes comme Naples, en reproduisent les symptômes, les débâcles, l'abrutissement »¹⁷

On retrouve l'emploi métaphorique de la maladie – le terme italien de *sbubbonare*, difficilement traduisible –, de la contagion et de la gangrène, de possible ascendance célinienne et très fréquent dans la prose de Ceronetti. L'autre recours métaphorique courant est présent par exemple dans ces quelques mots écrits depuis la Sicile qui renvoient clairement à la thématique d'une déchéance vue comme le résultat d'un « épuisement » de la vie et d'un processus de « vidage » ou de « vidange » – *svuotamento* – qui annonce, en termes qui évoquent nécessairement l'écrivain sicilien par antonomase, Giovanni Verga, une prochaine disparition par anéantissement :

« Il n'y a personne, ici, qui ne soit un vaincu, humain et historique, un *mis à terre*[...]. Leur âme [des méridionaux] gît étranglée dans le sous-sol de l'histoire, le spectacle, la scène sont des souffles de vent, il n'y a rien derrière, ce sont des peuples finis... Ce sont les Méditerranéens, aussi morts que leur mer, une espèce mentalement disparue [...], ils ne reproduisent que de l'épuisement »¹⁸

¹⁵ « (...) lo si è sempre saputo fin da Virgilio che questi paraggi sono le porte degli inferi, la sede dell'orrore (...) i miasmi delle immondizie e le maledizioni delle sibille cumane, (...) ci infiliamo nella folla grassa e molle sotto il portico del teatro » cit., p. 59. Nous ne sommes pas loin de certaines pages hallucinées d'Anna Maria Ortese dans *Il mare non bagna Napoli*.

¹⁶ Que l'on en juge par ce seul exemple extrait de *La vita intensa* (Milano, Mondadori, 1920), consacré au portrait de la foule des voyageurs à la sortie de la gare de Milan : « l'amalgama viscido saliva ribollendo su dalle profondità delle scalee, gorgogliava presso i cancelli, vi filtrava attraverso, e di qua si rinfittiva per fare impeto contro le alte porte delle uscite ». Arbasino, comme Bontempelli, joue sur le registre du visqueux et du fluide.

¹⁷ « Napoli è uno dei peggiori luoghi d'Italia ; ma tutta intera questa nazione non è più che uno sbubbonare di tante Napoli, che se anche non sanguinano come Napoli, ne riproducono sintomi, crolli, abbrutimento » cit., p. 265.

¹⁸ « non c'è nessuno, qui, che non sia un vinto, umano e storico, un *nessuno a terra* [...]. La loro anima giace strangolata nel sottosuolo della storia, lo spettacolo, la scena sono sfoghi di vento, non c'è nulla dietro, popoli finiti... Sono i mediterranei, morti come il loro mare, una specie mentalmente estinta [...] non riproducono che sfinito » ibid. p. 250-251. L'italique est de l'auteur. On trouve d'autres propos hostiles à l'Italie du Sud dans *Un viaggio in Italia*, cit. (p. 121, 237, 249) ou dans *La vita apparente*, cit., p. 189. Pour Ceronetti, le *mezzogiorno* inclut Rome et le mal s'étend donc à la capitale avec un discours qui se fait historique et aboutit à la condamnation de l'Unité (ibid. p.139 et 237).

D'autres thèmes communs entre Arbasino et Ceronetti pourraient être relevés comme la présentation ironique du personnage de l'intellectuel engagé et des exercices imposés auxquels il se soumet, ou encore les piques contre le monde journalistique italien¹⁹. Ce sont là, indirectement ou dans les marges, d'autres aspects du dénigrement réflexif de l'Italien et de ses pratiques. Nous achevons cette lecture croisée de Ceronetti et Arbasino par l'évocation d'un ultime passage de *Fratelli d'Italia*, consacré au personnage de Bustini, sorte de Vate ridicule, qui s'apparente d'une certaine manière à un portrait déguisé de l'écrivain turinois :

« un vieillard délicieux et terrible de notre littérature... méchant comme il est... un charmant prophète de malheurs... un Cioran du Cova... parler de crise, de peste, de cancer... de miracle économique qui ne dure pas... d'effondrement du progrès... de déversements très fétides dans le Tessin, dans le Lambro... banlieues désolées avec le gazomètre de mauvais augure »²⁰

Cette dernière citation et notre lecture orientée vers un possible parallèle entre Arbasino et Ceronetti nous incitent à poursuivre, en changeant de référent, une approche comparative destinée à mieux cerner celui que nous avons accusé d'italophobie. La méthode qui consiste à pénétrer la personnalité d'un créateur en s'intéressant aux liens, réels ou imaginaires, c'est-à-dire aux rencontres effectives ou aux lectures, qui l'unissent à d'autres écrivains nous semble particulièrement opératoire dans le cas de Ceronetti. En effet, plus la production d'un artiste apparaît originale ou inclassable, plus grande est la tentation de tendre des ponts pour mieux comprendre, par rapprochement et/ou distinction, la nature d'une telle insularité. Celui qui se passionne pour l'astronomie sait qu'une étoile se voit mieux lorsque l'œil se détourne de son centre. Une perspective légèrement décalée facilite l'examen de l'objet et, en regardant les contours, on parvient mieux au cœur de l'astre. Une telle approche de biais peut s'appliquer à la littérature, surtout pour l'auteur d'un recueil de pensées et de critiques d'art intitulé *L'occhiale malinconico*²¹.

La citation d'Arbasino qui, il convient de le rappeler, ne renvoie pas dans le roman à Ceronetti, met en avant un nouveau personnage dont le nom s'impose dès lors que l'on s'intéresse à l'œuvre de Ceronetti : Émile Cioran. Dans *Le crépuscule des pensées*, Cioran qualifie Nietzsche de « reporter de l'éternité »²². La formule, outre le fait qu'elle convient parfaitement à Ceronetti, instaure une filiation entre un maître et des disciples qui est de l'ordre de l'affinité et de la contiguïté plus que de l'assimilation et de la stricte identification. Pourtant de tels modèles simplement possibles, parmi d'autres, à la lecture de leurs œuvres respectives, s'imposent si l'on accepte le principe de la connaissance indirecte rappelé plus haut et si l'on croit, en matière de critique, aux vertus du décalage et du détour. Il s'agit là d'une méthode, notons-le, que Ceronetti pratique lui-même. Ses théories, sa « philosophie », sont le plus souvent une retranscription à peine mise au goût du jour de ses auteurs de chevet, puisés dans le monde antique – Épicète, Marc Aurèle – ou moderne parmi lesquels, en bonne

¹⁹ Nombreux sont les exemples d'une (auto)critique de l'*opinionista* qui envahit les médias et donne son avis sur tout. Les têtes de Turc sont souvent les mêmes chez les deux auteurs : Sartre, Moravia et plus généralement la pratique du pétitionnisme systématique et inconsidéré. Cf pour Arbasino *Fratelli d'Italia*, cit., p. 44, 387, 688-689 et pour Ceronetti *La vita apparente*, cit., p. 310, 336, 365, 401 ou *Briciole di colonna* cit., p. 20 et 39.

²⁰ « un delizioso vecchio terribile della nostra letteratura... cattivo com'è... un incantevole profeta di sventure... un Cioran del Cova... parlar di crisi, di peste, di cancro... di miracolo economico che non dura... di collasso nel progresso... scarichi molto fetidi nel Ticino nel Lambro... periferie desolate col gasometro del malaugurio », *Fratelli d'Italia*, cit, p. 372.

²¹ Milano, Adelphi, 1988.

²² *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1995, p. 391.

place, Nietzsche et Cioran, justement, le penseur de l'homme considéré comme « animal indirect »²³.

Ceronetti et Cioran se sont rencontrés à Paris au début des années 80 et ont ensuite échangé quelques lettres. Cioran a rédigé en mars 1983 une notice sur Ceronetti pour Claude Gallimard qui souhaitait en savoir plus sur l'auteur de *Il silenzio del corpo* qui venait d'être traduit en français. Ce texte de présentation, fondamental pour comprendre Ceronetti à travers Cioran, et réciproquement²⁴, figure dans les *Exercices d'admiration* de l'écrivain roumain²⁵. Il faudrait citer tout le texte, ce qui est impossible ici. Il ressort de ces quelques lignes de présentation un témoignage dense et vivant, animé par cette « sympathie identificatoire » dont parle Jean Starobinski dans *L'œil vivant*²⁶. C'est une manière de portrait qui insiste sur l'idée que Ceronetti apparaît à Cioran comme l'image achevée de ses propres renoncements et de son scepticisme. Il parle à son propos d'« un air de nulle part, d'inappartenance foncière, de prédestination à l'exil d'ici-bas » ou encore d'un « ermite séduit par l'enfer ». Cioran est frappé par la rigueur ascétique de Ceronetti et par son dégoût pour la fabrique du corps et de cette viande vivante à laquelle se résume pour lui l'homme ordinaire²⁷.

Par le biais d'un témoignage apparemment anecdotique, Cioran met en évidence le fonctionnement phobique de l'auteur du *Silenzio del corpo* qui peut aboutir à une attitude anti-humaniste dont l'italophobie constitue un aspect parmi d'autres. Il conclut son texte en insistant sur un dernier paradoxe. Bien qu'« amateur de détraquement » – et, à nouveau, les « détraquements » de la chair qui fascinent Ceronetti peuvent être lus comme une image des ratés du corps allégorisé qu'est l'Italie, et le renvoi fonctionne dans les deux sens – l'auteur de *Un viaggio in Italia* mérite d'être connu. C'est un quêteur d'absolu qui cherche dans le commerce intime avec les mystiques et les textes fondateurs de la religion judéo-chrétienne²⁸ l'envers ou plus exactement l'aube de l'époque détestable où il lui faut vivre et dont chaque travers, décortiqué, nourrit cette esthétique de l'exécration qui envahit ses pages de réflexion sur la société contemporaine. C'est pourquoi il ne faut pas « redouter de le rencontrer : de tous les êtres, les moins insupportables sont ceux qui haïssent les hommes. Il ne faut jamais fuir un misanthrope »²⁹.

Il est probable que la haine des siens et la honte ambiguë de ses origines et de son pays – « les innommables Balkans » – ont grandement contribué au renoncement de Cioran à sa propre langue et à son choix du français. Ceronetti analyse longuement cette « trahison » dans un article publié dans *La stampa* le 10 novembre 1984 et « dédié à Evergete Meteco »³⁰. C'est l'hommage d'un italophobe à un roumanophobe qu'unit également un même pessimisme radical à propos du genre humain.

Cette noirceur dans la vision du monde et de ceux qui le peuplent s'exprime depuis près de quarante ans par le biais d'une disposition à la polémique qui est la marque distinctive

²³ *Précis de décomposition* in *Oeuvres*, cit., p. 601.

²⁴ Ceronetti décrit ses promenades avec Cioran au jardin du Luxembourg et au cimetière des Batignolles dans son journal *La pazienza dell'arrostito* cit. Il y décrit un Cioran « affaticato, più che mai ossessionato dall'invasione araba e africana » *ibid.* p. 282. La peur des envahisseurs est une autre phobie commune aux deux écrivains.

²⁵ *Oeuvres*, cit., p. 1622.

²⁶ Paris, Gallimard, 1961.

²⁷ Ceronetti est un adepte de ce que Cioran appelle le « fanatisme végétarien ». Cette pratique alimentaire doit être comprise comme une forme d'ascèse et de renoncement au corps, de même que la pratique de l'homéopathie et de la phytothérapie chéries par notre auteur..

²⁸ On peut citer par exemple ses lectures de Thérèse d'Avila in *L'occhiale malinconico*, op. cit., ainsi que des traductions ou des éditions commentées pour Adelphi de grands textes religieux comme *L'Ecclésiaste*, *Le Livre de Job*, *Le Livre des Psaumes* ou *Le Cantique des cantiques*.

²⁹ Cioran, *Oeuvres*, cit., p. 1622.

³⁰ Repris dans *Briciole di colonna*, cit., p. 12-13.

du Ceronetti journaliste. Le chroniqueur de *La stampa* a été au centre d'un grand nombre de débats, parfois violents, dans lesquels il s'est plu à jouer le rôle de repoussoir de la bonne conscience générale. Pensant contre les autres ou à contretemps, il est devenu le bouc émissaire commode et toujours disponible de l'intelligentsia italienne. Nul doute qu'il y a chez lui une tendance masochiste, qui est aussi une forme de narcissisme, à se retrouver dans la position de l'accusé. Il a alors tout loisir d'agiter un chiffon rouge, ou noir, sous le nez et la plume des taureaux de la *doxa* dominante. D'une certaine manière, il est lié à ses pairs par une sorte de connivence implicite. Faire-valoir indispensable des penseurs officiels dont la parole se trouve justifiée *a contrario* par ses prises de position scandaleuses et solitaires, Ceronetti et ses contradicteurs apparaissent comme des adversaires complices. Et l'on pense à nouveau à Cioran : « Deux ennemis, c'est un même homme divisé »³¹.

Dans les années 90, par exemple, Ceronetti s'est retrouvé à plusieurs reprises assis sur son siège de prédilection, la sellette, en offrant aux journaux des propos qualifiés de réactionnaires par de nombreux intellectuels italiens. Rappelons, parmi d'autres polémiques, sa défense du criminel de guerre nazi Erich Priebke au moment de l'ouverture de son procès. Ce dernier, selon Ceronetti, n'aurait été que la victime de son obligation statutaire d'obéissance aux ordres³². Pour lui l'état de guerre ne permet pas de hiérarchiser l'horreur et la seule faute de l'officier allemand fut d'être un militaire en période de conflit armé. Ceronetti, dans un autre article, s'était déclaré favorable au rétablissement de la peine de mort, même pour les mineurs, suite à l'affaire du meurtre d'un prêtre par un jeune Marocain. Sa prise de position a été interprétée par de nombreux commentateurs comme l'aveu d'un ostracisme dont il est possible de percevoir d'autres manifestations dans ses écrits avec pourtant ce correctif, motivé par notre hypothèse initiale, que la peur d'autrui chez Ceronetti ne se concentre pas seulement sur le différent, comme dans le racisme ordinaire, mais englobe le semblable. Ceronetti serait alors un cas assez rare de « raciste » non xénophobe ni nationaliste. Défenseur d'un ancien nazi, favorable à la peine capitale³³, et hostile à l'envahissement étranger³⁴, Ceronetti provoque naturellement des réactions hostiles, ce qui n'est pas pour lui déplaire. Chacune de ses sorties dans la presse fait naître aussitôt une coalition de détracteurs qui oscillent entre colère et mépris³⁵.

Au-delà de la dimension anecdotique de ces quelques exemples, et pour revenir à notre fil conducteur – le portrait d'un Italien italophobe –, il faut interpréter l'attitude de Ceronetti comme l'expression d'une volonté sacrificielle qui exploite l'actualité pour creuser le sillon d'un anticonformisme systématique et volontiers offensif. On peut penser à nouveau à Pasolini qui, à la fin de sa vie, a souvent endossé ce rôle de provocateur rétif à toute tentative de récupération de ses pairs. Nous faisons référence surtout aux *Scritti corsari*³⁶ et à cette manière qu'avait Pasolini, en partant lui aussi de questions d'actualité et de société, d'agresser la réalité de son temps et de penser contre son propre camp, au risque de l'anathème et de l'exclusion. Tous deux portent un regard sévère sur l'Italie contemporaine et s'interrogent sur ces nouveaux Barbares qui l'occupent. Tous deux puisent également leur réflexion à la source d'une relecture attentive des textes fondateurs, cherchant dans la religion et les œuvres des mystiques l'état des lieux d'une nature d'avant la chute, cette dernière s'identifiant pour eux à la perte des valeurs préindustrielles.

³¹ *De l'inconvénient d'être né* in *Œuvres*, cit., p. 1316.

³² Il s'agit du massacre des Fosses ardéatines dans la banlieue de Rome en mars 1944. 335 détenus furent assassinés par les Allemands en représailles d'un attentat qui provoqua la mort de 32 soldats du Reich.

³³ Cf *Un viaggio in Italia*, cit., p. 24 et *Briciole di colonne*, cit., p. 90.

³⁴ Cf, entre autres, *La vita apparente*, cit., p. 144 et 190, *Un viaggio in Italia*, cit., p. 219.

³⁵ Citons, parmi les plus célèbres, Erri De Luca, Cesare Segre ou Claudio Magris. Plus rares sont les défenseurs de l'originalité de Ceronetti tels que Andrea Zanzotto, Raffaele La Capria ou Goffredo Parise.

³⁶ Recueil d'articles publiés dans différents journaux entre 1972 et 1975 et réunis par l'éditeur Garzanti en 1977.

Il est clair que l'histoire personnelle et la portée de leur œuvre distinguent Pasolini et Ceronetti, de même que la hantise de reconnaissance et d'amour du premier n'a que peu à voir avec la misanthropie de l'auteur de *Un viaggio in Italia*. Pasolini, parce qu'il aime l'humanité, traque dans ses textes ce qui, justement, lui semble éloigner l'homme de l'humain. Ses interventions ont une ambition cathartique qui témoigne d'un optimisme de fond. Dans le cas de Ceronetti, nous semble-t-il, la même violence polémique est une fin en soi. Elle exprime un constat noir qui n'ouvre sur aucune perspective de rachat. Son refus de la modernité évoque la position de l'assiégé accablé par des ennemis imaginaires qui prennent à l'occasion les traits métalliques des objets les plus courants et les plus représentatifs d'un progrès industriel en plein essor : stylo à bille, automobile, avion. Sur un plan moins anodin, le retour incessant aux textes antiques participe de cette résistance face au *hic et nunc*³⁷. Ils influencent également, formellement, ce type d'écriture caractéristique de Ceronetti qui rappelle les discours prophétiques faits de mises en garde et de dénonciations. Si l'image du vaticinateur peut convenir à Ceronetti, il faut préciser que son message s'attache davantage à la condamnation des turpitudes contemporaines qu'à l'annonce d'une quelconque « bonne nouvelle ». L'apocalypse l'emporte sur l'eschatologie, la mort sur l'idée d'une possible régénération car, comme l'écrit Ceronetti, « travailler dans l'antique, c'est mettre les mains dans la mort ».

Cioran, convoqué une dernière fois, dit du prophète que les choses s'enveniment pour lui lorsqu'il connaît un « moment critique [...] celui où il finit par se pénétrer de ce qu'il dit, ou qu'il est conquis par ses vaticinations »³⁸. Ce risque, dans le cas de Ceronetti, prend la forme d'un discours de l'exécration dont l'italophobie constitue l'aspect le plus perceptible. Le sermon s'attache à l'objet le plus immédiat et le mieux partagé par les lecteurs de ses articles : l'Italie, les Italiens et leurs défauts dont l'analyse minutieuse empêche l'amour théorique et abstrait qui est le fondement de la tradition humaniste. Se met alors en place un système où prévaut la méfiance envers l'autre, non seulement l'étranger dont la différence visible et audible pourrait nourrir un discours identitaire de la protection, mais surtout le semblable considéré comme le miroir abhorré de soi-même. Le prédicateur cherche à se préserver de la dérélition généralisée par la plus classique des défenses, l'attaque, qui prend les formes littéraires de l'anathème et du pamphlet, de l'imprécation et de l'*improperium*. Il s'agit d'incarner géographiquement le Mal, comme dans l'exemple du portrait de Naples que nous évoquions, afin de mieux le combattre. C'est tenter de donner un visage, celui de la nation, à un sentiment qui a à voir avec le dégoût de soi. Cette haine de proximité englobe ce qui définit l'Italien de la manière la plus intime : la langue, l'histoire, la culture. Pour Ceronetti, dont les prises de position renvoient toutes, plus ou moins explicitement, à cette trilogie de valeurs mises en péril, l'italophobie est le résultat de la conviction qu'une harmonie a été brisée par des barbares vulgaires et bruyants³⁹.

Des différentes incarnations du Mal qui émaillent les textes de Ceronetti, et qui à chaque fois nous incitent à des rapprochements avec d'autres représentants de cette tribu d'écrivains aimant tremper leur plume dans le fiel pour justifier et expliquer leur misanthropie (Céline et sa condamnation du métèque, Léautaud et sa perversion misogyne⁴⁰), celles qui

³⁷ Outre les poètes et les textes religieux déjà cités (note 28), on peut mentionner l'attachement de Ceronetti au poète Martial dont il a traduit les *Epigrammes* ainsi qu'à Catulle et à Juvénal. Voir à ce propos « Latino mio » in *La carta è stanca*, Milano, Adelphi, 1976.

³⁸ *Le mauvais démiurge* in *Œuvres*, cit., p. 1252.

³⁹ Le silence est une valeur positive dans le système de Ceronetti. On en trouve l'éloge, par exemple, dans *La pazienza dell'arrostito*, cit., p. 50. L'activité de marionnettiste de Ceronetti - il est le créateur du théâtre des *Sensibili* - peut être interprétée comme une tentative de protection contre le bruit, complémentaire de son travail d'écrivain.

⁴⁰ La misogynie de Ceronetti est plus un aspect de son goût pour la provocation qu'une réelle haine des femmes. Voir à ce propos la formule à l'accent marinetien de *La vita apparente*, cit., p.237-238 : « Per sua natura, la

touchent à l'Italie contemporaine sont les plus violentes parce qu'elles entendent mettre en garde contre le danger d'une dislocation identitaire, même si le sentiment qu'il est déjà trop tard semble l'emporter.

Que cherche alors Ceronetti dans ses voyages en Italie ? Comme l'écrit justement Roberto Cotroneo, il poursuit les « traces perdues de quelque chose que lui-même n'est peut-être pas en mesure de définir »⁴¹. Ce sont les vestiges d'un « chantier en démolition »⁴² dont Ceronetti, sans croire qu'elle soit possible, se pose la question de la reconstruction, morceau après morceau, comme le montrent les deux livres qui abordent la question identitaire de manière frontale et qui sont ses œuvres les plus célèbres : *Un viaggio in Italia* et *Albergo Italia*⁴³. Dans les deux textes l'assimilation de l'Italie à un corps malade constitue une métaphore filée et longuement exploitée. Le titre *Albergo Italia* est une parodie de l'expression *azienda Italia* (l'entreprise Italie) qui apparaît dans la presse au début des années 80⁴⁴. Contrairement à l'idée d'un pays battant et moderne que veut véhiculer la formule du capitalisme triomphant, l'Italie de Ceronetti est une auberge « du mal-être, de l'ennui et de l'insomnie »⁴⁵, annonciateurs d'une déchéance à l'issue fatale dont nous sont proposés les ultimes soubresauts.

Le voyage se fait alors repérage des indices d'une déliquescence programmée pour des raisons aussi bien exogènes qu'endogènes. Dans le premier cas on peut citer le fantasme de l'invasion, déjà évoqué, qu'il partage avec Cioran et Céline⁴⁶ ou les nombreuses pages consacrées à un habitat perverti par l'industrialisation massive et par la pollution qui en résulte⁴⁷. L'Italie « défigurée » – « L'Italie que je vois et que je parcours est un pays désormais complètement défait, défiguré et privé de sens » – apparaît comme un « débris à la dérive »⁴⁸. Mais il existe aussi des responsabilités internes, nées de l'histoire nationale et du crime qu'a constitué l'Unité, coupable aux yeux de Ceronetti d'avoir remplacé de vrais sentiments identitaires, liés à la communauté restreinte de la province ou du village, par une appartenance factice à un ensemble trop vaste pour ne pas être abstrait. Comme tout sceptique aux positions idéologiques réactionnaires, Ceronetti se méfie du « couteau de l'histoire »⁴⁹. Il convient de mettre sur le compte d'une telle défiance les diatribes parfois convenues contre les petits porteurs de canifs, pour rester dans les images d'armes blanches, que sont les syndicalistes toujours en grève, les fonctionnaires naturellement incompétents et le personnel politique corrompu⁵⁰.

Des différents lieux traversés et exemples proposés, il ressort nettement une image de maladie qui présage une disparition prochaine. On ne compte plus les métaphores qui renvoient à une idée d'engloutissement⁵¹, de chute ou de décadence⁵². Parmi ces dernières il

donna è incapace di aumentare la bellezza del mondo », ou *Tra pensieri*, cit., p. 145. Voir aussi A. Roncaccia, cit., p. 80 : « La figura femminile, immagine tra immagini, è ricostruzione artificiale di un paesaggio percorribile e ritagliabile all'infinito, condensazione geroglifica di una poetica della crudeltà ».

⁴¹ *L'Espresso*, 8 février 1987, p. 124.

⁴² Ibidem.

⁴³ Torino, Einaudi, 1985.

⁴⁴ Voir Mario Cortelazzo et Ugo Cardinale, *Dizionario di parole nuove*, Torino, Loescher, 1989, p. 25.

⁴⁵ *Albergo Italia*, cit., p. IX.

⁴⁶ Voir *Un viaggio in Italia*, cit., p. 10-11, 136 et *La pazienza dell'arrostito*, cit., p. 73.

⁴⁷ Voir en particulier *La pazienza dell'arrostito*, cit., p. 19 ou *L'occhiale malinconico* cit., p. 170 et 200.

⁴⁸ « Quella che vedo e vado percorrendo è un'Italia ormai completamente stravolta, sfigurata e priva di senso », « un rottame naufrago » in *Un viaggio in Italia*, cit., p. 168. Sur la laideur de l'Italie, voir aussi ibid. p. 72, 248, 270 et *La pazienza dell'arrostito*, cit., p. 131.

⁴⁹ *L'occhiale malinconico*, cit., p. 161.

⁵⁰ Respectivement in *La vita apparente*, cit., p. 151, 164, 191 et 216.

⁵¹ L'Italie comme l'Atlantide. Voir *La pazienza dell'arrostito*, cit., p. 43. Sur l'Italie à la dérive, voir *L'occhiale malinconico*, cit., p. 219.

faut mentionner la fascination de Ceronetti pour les lieux de dépérissement, de putréfaction et de dégénérescence que sont les hospices, les asiles et les cimetières, autant d'endroits où le corps meurtri, difforme ou pourrissant rend compte de la victoire finale du néant⁵³. Cet intérêt pour la maladie et l'expression de la beauté ambiguë du morbide⁵⁴ et du corps – de l'individu ou de l'Italie – en ruine renvoie au mélange paradoxal d'attraction et de répulsion qui est au cœur de la position identitaire de notre Italien italophobe. Il est aussi le crédit évident de Ceronetti à Louis-Ferdinand Céline, autre maître de pensée et de style, avec lequel il partage, outre le sempiternel béret basque, l'obsession hygiéniste propre aux vrais misanthropes⁵⁵ et quelques tics langagiers comme le recours au néologisme par suffixation péjorative⁵⁶. Comme chez Céline, la référence à la peste est fréquente dans les textes de Ceronetti : « Mais *penser*, sur cette terre si macabrement contaminée, est plus une fuite devant la peste qu'un effort utile à soi et aux autres »⁵⁷ ou encore « la question [de la peste] m'attire parce qu'il s'agit d'une Chose contagieuse, et les choses contagieuses m'attirent »⁵⁸.

Les textes sur l'Italie de Guido Ceronetti dressent en définitive une sorte de carte aux repères pervers, comme un Guide bleu inversé qui indiquerait les lieux à éviter. La portée ironique du constat explique que le critique dénigre d'abord les hauts lieux de l'art et par conséquent du tourisme en Italie : Florence⁵⁹, Rome⁶⁰, Venise surtout, « la bellezza marcescente » et « la storica prostituta »⁶¹ à propos de laquelle il poursuit la tradition de l'*improperium* initiée par Marinetti et poursuivie par bien d'autres écrivains iconoclastes tout au long du siècle⁶². Sa méthode, qu'on pourrait définir celle d'un géographe émotif, propose une « collection de répugnances »⁶³. Le cancer atteint les Italiens eux-mêmes et le récit de voyage s'apparente à un traité de médecine. L'Italie devient un corps malade dont Ceronetti scrute les stigmates car « l'écriture voit »⁶⁴. Du traité, le texte de Ceronettien possède le recours fréquent aux listes, aux chiffres, aux statistiques et aux termes de spécialités.

Au terme de ce rapide parcours, et après avoir examiné quelques manifestations de l'indignation « désespérée » de Ceronetti – pensons à l'exergue du recueil poétique *Compassioni e disperazioni* : « à ceux qui désespèrent, l'un d'eux » –, il apparaît que le débat

⁵² Voir en particulier *Un viaggio in Italia*, cit., p. 17, 71, *Tra pensieri*, cit., p. 98, 111 et *Briciole di colonna*, cit., p. 63, 72.

⁵³ Voir *Un viaggio in Italia*, cit., p. 3, 210, 243 ; *Briciole di colonna*, cit., p. 35.

⁵⁴ *Un viaggio in Italia*, cit., p. 108 : « A Catania non c'è di bello che quel che è in sfacelo ».

⁵⁵ Sur les rapports entre Ceronetti et Céline, voir *L'occhiale malinconico*, cit., p. 72, *La pazienza dell'arrostito*, cit., p. 91, 312 et *Tra pensieri*, cit., p. 83 et 305.

⁵⁶ *Un viaggio in Italia*, cit., p. 227 : « cristianesimo progressista e socialistoide » ; *La pazienza dell'arrostito*, cit., p. 46 : « In piazza della Signoria tamburi africani amplificati dal Giappone, urlo americanoide di ragazza ghigliottinata ».

⁵⁷ « Ma *pensare*, su questa terra così macabramente contaminata, è più una fuga dalla peste che uno sforzo utile per sé e per altri », ibid. p. 243 (l'italique est de l'auteur).

⁵⁸ « l'argomento mi attira perché si tratta di Cosa che contagia, e i contagi [...] mi attirano » *La vita apparente*, cit., p. 106. L'attrait pour les *untori* (ceux qu'on accusait de répandre volontairement la peste) nous permet de rappeler que Manzoni, qui les évoque longuement dans *Les fiancés* est un des rares écrivains italiens pour lesquels Ceronetti exprime son admiration (en particulier dans *La carta è stanca*). Sur la fascination du microbe voir aussi *Briciole di colonna*, cit., p. 22, 42. Voir aussi l'analyse de Alberto Roncaccia, cit., en particulier p. 7 et 64.

⁵⁹ *Viaggio in Italia*, cit., p. 324

⁶⁰ Ibid. p. 132.

⁶¹ Ibid. p. 15.

⁶² De Marinetti, citons *Contro Venezia passatista* (1910). Quant à des auteurs contemporains de Ceronetti, on peut mentionner Jean-Paul Sartre dans son récit de voyage publié posthume *La reine Albermale ou le dernier touriste*, Paris, Gallimard, 1991 ou Régis Debray dans son pamphlet *Contre Venise* (Paris, Gallimard, 1995).

⁶³ « collezionismo di ripugnanze (i miei viaggi) » in *La pazienza dell'arrostito*, cit., p. 195.

⁶⁴ *L'occhiale malinconico*, cit., p. 153 ou, dans le même ordre d'idées, *Viaggio in Italia*, cit., p. 82 : « L'Italia come un libro prezioso e raro ».

polémique à propos de la sincérité ou de l'histrionisme de l'écrivain turinois est finalement une question de peu d'importance. Le propos de Ceronetti, qu'il convient de débusquer sous la véhémence iconoclaste de sa nature pamphlétaire, semble clair. Ses voyages dans la péninsule lui permettent de pénétrer les « mystères et les malaises de la réalité italienne »⁶⁵ et la référence à l'enfer semble la métaphore récurrente de son diagnostic exprimé avec une inflation d'images de destruction par le feu, comme celle qui donne son titre à un de ses textes les plus virulents⁶⁶.

Les cendres, d'où le pessimisme de Ceronetti ne permet de faire émerger aucun phénix, constituent la matière privilégiée de ses écrits consacrés à l'Italie. L'identité perdue provoque une souffrance que Ceronetti masque par le recours systématique à la dérision du présent et à une forme de nostalgie du passé. L'italophobie est en réalité chez lui la manière de signifier son idéalisation de ce qui n'est plus ainsi que son scepticisme quant à la possible reconstruction d'une identité italienne devenue anachronique. Reste la trace d'une blessure car « le besoin d'identité nationale peut devenir une douleur féroce : sans identité, ou avec une identité incertaine, c'est la chute dans le vide, l'angoisse de la mort »⁶⁷. Toute l'œuvre de Ceronetti s'inscrit dans ce discours sur le vide et sur la mort comme conditions même de l'*homo italicus* contemporain. C'est en ce sens que l'on peut appliquer à Ceronetti, en l'actualisant, la formule employée par Goffredo Parise à propos de Giovanni Comisso, autre juge sévère de l'Italie et pour cela apprécié et souvent cité par l'écrivain turinois : « Era un italiano non italiano »⁶⁸.

⁶⁵ Andrea Zanzotto in « Processo a Ceronetti », *L'Espresso*, 8 février 1987 p. 127.

⁶⁶ *La pazienza dell'arrostito*, cit. mais aussi de nombreuses occurrences dans *La vita apparente*, ci., p. 335, *Briciole di colonna*, cit., p. 156, *L'occhiale malinconico*, cit., p. 213 et bien entendu le texte éponyme p. 84, 213, 233 et 247.

⁶⁷ « il bisogno d'identità nazionale può diventare un feroce dolore : senza identità, o con un'identità incerta, la caduta nel vuoto, l'angoscia della morte » in *Viaggio in Italia*, cit., p. 12

⁶⁸ Goffredo Parise, *Opere*, Milano, Mondadori, 1987, vol. 1, p. 1392. Les portraits que les uns et les autres proposent de leurs confrères sont à lire comme autant d'autopourtraits déguisés. Cela est vrai aussi de la présentation de Ceronetti faite par Parise. Ibid. vol. 2, p. 1600.