Feinte séduction et autoréférentialité : les romans d'Andrea De Carlo

Franco Manai

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cei/820>

DOI : 10.4000/cei.820

ISSN : 2260-779X

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2006

Pagination : 103-113

ISBN : 978-2-84310-086-4

ISSN : 1770-9571

Référence électronique

Franco Manai, « Feinte séduction et autoréférentialité : les romans d'Andrea De Carlo », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 5 | 2006, mis en ligne le 15 mars 2008, consulté le 27 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cei/820> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cei.820>

FEINTE SÉDUCTION ET AUTORÉFÉRENTIALITÉ

LES ROMANS D'ANDREA DE CARLO

Franco Manai

University of Auckland

La littérature italienne des années 80 et 90 est caractérisée par une accélération du processus d'abandon de thématiques liées à des problèmes et à des questions spécifiquement italiennes, et par l'affirmation d'une écriture qui se veut moins provinciale. D'une certaine façon, s'accomplit le processus amorcé après la Seconde Guerre mondiale, grâce à l'engagement d'intellectuels comme Pavese, Vittorini, Calvino. Mais il s'agit en réalité d'un accomplissement bien différent des intentions propres à cette époque.

Il convient de rappeler que ce changement de route fut appréhendé dès ses débuts entre les années 70 et 80 et défini par le terme de « reflux ». Environ entre les années 80 et 90 allait s'ajouter une autre étiquette, pour compléter le tableau de cette perte du caractère provincial : la « globalisation ». En réalité, l'impression générale est plutôt celle d'un provincialisme littéraire qui reflète d'ailleurs la triste réalité politique et économique. En effet, si l'Italie confirme sa place de périphérie de l'empire, absolument dénué d'autonomie politique et économique, il n'y a pas de raison que sa littérature, et de façon plus générale son art, cinéma y compris, exprime autre chose.

Si, au cours des années 60-70, une longue vague de la contestation était arrivée du centre de l'empire pour revêtir en Italie et en Europe une densité politique et sociale originale (grâce à la diffusion simultanée de la contestation ouvrière), au cours des années 80-90 les mots d'ordre importés furent « dérégulation » et « privatisation ». Martelés féroce­ment par tout le système d'élaboration du consensus, de concert avec la communication télévisée qui s'imposait comme outil charnière de formation et d'information, ces principes entrèrent puissamment en jeu, se mêlant aux instances

progressistes dominantes de la période précédente avec des résultats destructeurs.

La littérature a fait de son mieux pour s'adapter à cette nouvelle grande vague. Le modèle divertissement/consolation – dont s'était déjà appropriée la télévision en le développant à une puissance autrement supérieure – a également été adopté par les écrivains italiens, probablement convaincus d'avoir ainsi accès à un public plus étendu. Là aussi furent adoptés certains mots d'ordre propres à la phase précédente particulièrement mouvementée, en particulier ceux de « transgression » et d'« anticonformisme ». Une fois transformés en inoffensives étiquettes à la mode, ils purent également contribuer à la vente de romans comme on le ferait pour un nouveau jean ou un maillot de bain, ou encore une voiture ou un nouveau type de compte bancaire. Le thème de la séduction constitue un excellent indicateur de cette tendance générale et c'est ce que nous aimerions développer dans cet article.

Pour illustrer ce qui, selon nous, a été le parcours général de la culture italienne entre les années 70 et nos jours, nous avons choisi deux écrivains fortement représentatifs de deux moments différents : l'un – Pier Paolo Pasolini –, pour son prestige et sa notoriété, certes violemment discutés, mais acquis aussi bien en Italie qu'à l'étranger ; l'autre – Andrea De Carlo –, pour son succès incontestable auprès du public, là encore en Italie comme à l'étranger.

*Teorema*¹ fut ébauché en 1966, en même temps que l'ensemble des œuvres théâtrales de Pasolini², et conserve la structure théâtrale tant dans la version cinématographique que dans la version littéraire. Le film fut ensuite tourné et sorti en 1968³, peu après le livre.

Le train-train quotidien, solidement organisé en apparence, d'une famille de la haute bourgeoisie milanaise, est bouleversé et subverti par l'arrivée d'un Hôte, qui en peu de temps couche avec la domestique, le fils, la fille, la mère et le père. Tout comme il est arrivé, l'Hôte repart, mais la vie de la famille ne retrouve pas le *statu quo ante*. Pour chacun de ses membres, la rencontre avec l'Hôte a été une expérience renversante, après

1. On peut le lire dans Pasolini P.P., *Romanzi e Racconti*, sous la direction de W. Siti et S. De Laude, Milan, A. Mondadori, 1998, p. 891-1067.

2. Calderòn, *Affabulazione, Pilade, Porcile, Orgia, Bestia da stile. Affabulazione* présente notamment des personnages, des thèmes, des situations, des structures très semblables à ceux de *Teorema*, qui sont traités de façon bien plus transgressive. Lire Golino E., *Pasolini : il sogno di una cosa : pedagogia, eros, letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, Bologne, Il Mulino, 1985, p. 151-53.

laquelle il n'est plus possible de reprendre le cours des choses comme si rien ne s'était passé. L'Hôte a exercé à leur rencontre une œuvre de séduction qui respecte le sens étymologique du terme : celui d'éloigner, séparer de tout ce à quoi on était attachés auparavant.

Cette révélation de l'Hôte est silencieuse – on pourrait dire purement négative. Précisément comme dans la meilleure tradition de la théologie négative, elle tire sa vigueur non d'une énonciation positive, par la force limitée des choses, mais de tout ce qu'elle ne dit pas. L'irrésistible puissance attractive de l'Hôte tient essentiellement à sa nature même, au fait qu'elle existe tout simplement, ou, comme le disait Pasolini, dans le scandale de sa beauté⁴.

Trois caractéristiques fondamentales sont attribuées à l'Hôte : immédiateur, disponibilité, autonomie. Sa tranquille assurance, sa capacité à se maîtriser et à maîtriser le temps, sont représentées par exemple lorsqu'il dort sereinement et attire irrésistiblement la passion du jeune Pietro ; lorsqu'il lit, allongé dans le jardin, et éveille le désir désespéré d'Emilia ; ou bien lorsqu'il conduit, heureux, et pousse Paolo, le Père, à le caresser tendrement. Cette autonomie tranquille n'est ni pose théâtrale ni solipsisme autistique. À la caresse de Paolo, il répond par un sourire reconnaissant, suivi d'une scène d'amour ; à la course désespérée d'Emilia vers le gaz il accourt plein d'égards, et s'ensuit une scène d'amour ; à la tremblante exploration nocturne de Pietro il se réveille, puis vient une scène d'amour.

Suivant les propos mêmes de l'auteur, on parle en général de *Teorema* comme la représentation de l'impact du sacré lorsqu'il fait irruption dans la plate réalité bourgeoise, laquelle, par nature, lui est parfaitement étrangère.

Le rapprochement avec le sacré est omniprésent dans l'œuvre de Pasolini et s'articule sur deux niveaux. D'une part, il y a le rapprochement avec la tradition catholique comme élément constitutif de l'identité culturelle des masses paysannes italiennes, dont la disparition accélérée est au cœur de l'œuvre pasolinienne, dans une sorte de plainte élégiaque. D'autre part revient de façon obsédante la méditation sur le sacré en tant que tel, c'est-à-dire sur le sens du divin, du transcendant, qui a marqué et marque l'expérience existentielle de l'homme dans les conditions histo-

3. Pierpaolo Pasolini (metteur en scène), *Teorema*, Rome, Aeros films, 1968.

4. « Nella confusione [...] fa la sua apparizione, ora, il personaggio nuovo e straordinario del nostro racconto. Straordinario prima di tutto per la bellezza : una bellezza così eccezionale, da riuscire quasi di scandaloso contrasto con tutti gli altri presenti. [...] La sua presenza lì, in quella festa assolutamente normale è dunque, quasi di scandalo : ma di uno scandalo ancora piacevole e carico di benevola sospensione ». Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, op. cit. p. 905-906.

riques et sociales les plus diverses. Il suffit par exemple de penser à la réélaboration du mythe de Médée⁵, avec au début les grandes scènes de sacrifices humains dans la Colchide, et à la fin la mort de la nouvelle épouse de Jason, survenue grâce aux artifices de Médée, à ses dons magiques et religieux, à son pouvoir sacerdotal. Bref, l'apparition du thème du sacré n'est pas dans *Teorema* quelque chose d'impromptu ou d'inusité, exactement comme pour le thème de la séduction. L'histoire de Médée est en fait par excellence une histoire de séduction : ici s'accomplit la séduction du profane sur le sacré. Dans *Teorema*, au contraire, on a la séduction du sacré sur le profane. Et les effets en sont tout aussi négatifs. Après la connaissance (au sens biblique) de l'Hôte, le microcosme bourgeois bien ordonné se délite complètement.

La mère, Lucia, s'adonne à la quête désespérée de jeunes hommes pouvant lui rappeler d'une certaine façon l'Hôte disparu.

Pietro abandonne la maison de famille, se retire pour vivre dans un atelier d'artiste au centre ville et se lance furieusement dans la création d'œuvres d'art, ne rencontrant que les pires déceptions. Il en vient à uriner sur ses œuvres, dans lesquelles il ne parvient à représenter qu'une absence, celle de l'Hôte.

La fille, Odetta, finit à l'asile, réduite à l'état de larve, plongée dans une sorte de contemplation immobile et stupéfaite du vide, avec comme unique, absurde, manifestation de volonté son poing serré frénétiquement autour du vide, de l'air capturé en effleurant l'image de l'Hôte sur une photo.

La bonne, Emilia, quitte elle aussi la famille, pour retourner dans sa maisonnée de la plaine. Le père, Paolo, s'attache également à rechercher désespérément un remplaçant à l'Hôte disparu. À la gare centrale de Milan, il tente d'approcher un jeune homme, peut-être un ouvrier, ou un chômeur, mais au moment de le suivre dans les toilettes pour un rapport sexuel anonyme, du type de ceux de Lucia avec des jeunes gens rencontrés dans la rue, Paolo est comme ébloui par une fulguration. Au milieu de la foule ébahie, il ôte ses vêtements pour se retrouver entièrement nu et commence sa marche dans le désert, traînant péniblement ses pieds brûlés sous le soleil ardent. Il a donné son usine aux ouvriers, ce qui provoque perplexité et commentaires⁶.

5. On peut le lire dans Pasolini P.P., *Il Vangelo secondo Matteo; Edipo re; Medea*, Milan, Garzanti, 2002.

6. Le problème est en particulier posé de savoir si une telle aliénation ne peut être vue comme le triomphe dernier et définitif de la bourgeoisie, qui transforme les ouvriers en bourgeois, en

À travers la fantasmagorie de l'opposition entre sacré et profane, perdition et miracle, mise en œuvre par la séduction de l'Hôte dans la première partie, Pasolini affronte donc une série de problèmes cruciaux pour la société contemporaine⁷. Il représente en toute conscience ce qui se passait au centre de l'empire, mais il le fait à partir d'une position concrètement européenne, et italienne avant tout.

Teorema est un livre de littérature « moche » mais, que l'on me pardonne le jeu de mots, de grande littérature. Pour rester dans l'univers pasolinien, la « saleté » qui le compose fait penser aux films de la trilogie de la vie (*Decameron*, *Racconti di Canterbury*, *Il fiore delle mille e una notte*), où des acteurs recrutés dans la rue sont doublés par d'autres acteurs venus également de la rue, avec cette accumulation d'inexpérience professionnelle comme puissant facteur d'étrangeté et d'antiréalisme.

Pasolini montre qu'il est à des années-lumière de toute tentation expérimentale; mais ses exigences communicatives, liées à une implacable envie d'approfondir la connaissance, ont donné naissance à un livre destiné à continuer à agir comme un vif ferment littéraire et culturel. Andrea De Carlo donne un exemple tout à fait opposé de la façon de concevoir et pratiquer la littérature, en particulier le roman. Et cet exemple nous semble vraiment significatif, dans la mesure où le succès de De Carlo auprès du public, datant de son premier roman, *Treno di panna*, s'est confirmé sans discontinuer depuis lors, en faisant de lui un auteur absolument significatif⁸.

L'univers fictionnel de De Carlo est entièrement dominé par un point de vue exclusivement adolescent, nourri de mythes souvent d'une désarmante naïveté, conforme à une confiance aveugle en ces concepts que

finissant par une homologation de toute la société. Après avoir éliminé le monde paysan, en effaçant les bases structurelles de son existence et en réduisant sa culture à une épave sans avenir, la bourgeoisie réduit définitivement même le dernier antagonisme survivant, celui de la classe ouvrière, en lui inculquant ses misérables valeurs et en la contaminant de ses intérêts les plus mesquins.

7. Ce n'est pas un hasard si *Teorema* naît au retour d'un voyage effectué aux États-Unis, plus précisément à New York, qui fut pour lui une expérience fondamentale. Si, dans le projet d'origine, la scène devait être située justement dans la métropole américaine, il est hautement significatif que le choix définitif ait été Milan, la ville la plus moderne et internationale d'Italie. Voir Siciliano E., *Vita di Pasolini*, Florence, Giunti, 1995, p. 408.

8. Nous donnons ici une liste des romans d'Andrea De Carlo : *Treno di panna*, Turin, Einaudi, 1981 ; *Uccelli da gabbia e da voliera*, ibid., 1982 ; *Due di due*, Milan, Mondadori, 1989 ; *Tecniche di seduzione*, Milan, Bompiani, 1991 ; *Arcodamore*, ibid., 1993 ; *Uto*, ibid., 1995 ; *Di noi tre*, Milan, Mondadori, 1997 ; *Nel momento*, *Scrittori italiani*, ibid., 1999 ; *Pura vita*, ibid., 2001 ; *I veri nomi*, ibid., 2002 ; *Giro di vento*, Milan, Bompiani, 2004. Dans l'article, nous ferons référence à ces éditions en indiquant seulement le numéro des pages.

nous avons évoqués au début de cet article : anticonformisme, sincérité, spontanéité, naturel, beauté, fascination, mystère, liberté et évidemment, par-dessus tout, amour. Plus que par les thèmes, le caractère adolescent est donné par le tissage même de l'écriture qui concerne essentiellement la catégorie de l'apparaître. Non seulement les personnages de De Carlo sont obsédés par leur apparence – nous le verrons un peu plus loin – mais la technique narrative elle-même, les figures stylistiques affichées, focalisent précisément l'attention sur l'apparence. Ce qui est typique chez De Carlo (et en cela il est très proche de son contemporain Daniele Del Giudice⁹), c'est la reprise d'une technique propre aux minimalistes américains et à l'école du regard, celle de la caméra : c'est pourquoi la modalité narrative dominante est la description. Le mode est l'indicatif, le temps est le présent. Les dialogues, martelés par de continuels « dico », « dice » – chacun d'eux pouvant être répété cinq ou six fois de suite –, perdent toute possibilité d'épaisseur dramatique, pour s'uniformiser eux aussi sur le principe de la description : tout est saisi dans le moment de l'apparition et devient dès lors objet d'évaluation¹⁰.

Dans un contexte de ce genre, comme cela est d'ailleurs prévisible, les figures de la séduction sont absolument dominantes et reviennent avec une régularité constante.

Que la séduction ait une place de choix dans la fantaisie créatrice de l'auteur, on en a la confirmation par un roman de 1992, *Tecnica di seduzione*. Roberto Bata, journaliste pour un quotidien milanais et aspirant écrivain, rencontre à une fête le célèbre écrivain Marco Polidori, qui, après avoir lu l'un de ses manuscrits inachevés, invite Roberto à venir à Rome afin qu'il termine son roman en s'éloignant de l'étouffante routine milanaise.

9. Del Giudice D., *Lo stadio di Wimbledon*, Turin Einaudi, 1983 ; *Atlante occidentale*, *ibid.*, 1985. Voir les observations de Ceserani R., *Il romanzo sui pattini*, Ancône-Bologne, Transeuropa, 1990, p. 91-93.

10. L'attention accordée aux vêtements des protagonistes, mais aussi des personnages que ces derniers rencontrent, ou encore aux modèles et aux marques des voitures qui apparaissent dans les différentes histoires, est également teintée de mythologie adolescente. On pourrait penser à une représentation critique d'un des aspects les plus compromis de la société de consommation contemporaine, mais la récurrence de cette attention morbide, l'absence totale d'ironie chez De Carlo, et surtout la relation de cet élément avec la technique de la caméra, poussent plutôt à y voir un syndrome d'intériorisation absolument acritique d'un des éléments les plus caractéristiques de la vision du monde dominante en cette civilisation occidentale moderne.

Non seulement le texte fourmille de moments de séduction, mais il est aussi riche (et inégal) sur le plan des techniques de séduction. Après avoir joué un rôle de sulfureux Méphistophélès à l'égard d'un Roberto vraiment peu faustien, Polidori l'éduque sur la façon de conquérir la belle Maria Blini. En bon pédagogue, il lui apprend d'abord la théorie, à savoir que pour se lier durablement à une personne, il ne faut pas lui donner de certitudes et n'être joignable qu'occasionnellement, de façon habilement dosée, avant de passer à la pratique, en ne permettant pas à Roberto de le trouver lorsque ce dernier le cherche.

Nous sommes ici, c'est évident, au niveau de la psychologie pour revues féminines, mais sans la finesse qu'on trouve souvent dans leurs pages. Le fait est que même dans ce roman, comme dans *Arcodamore* et dans *Uccelli da gabbia e da voliera*, le point de vue central est celui d'un adolescent moderne, ou postmoderne, dont l'imaginaire est dominé par une mythographie inspirée des bandes dessinées et de la télévision, ou par un sens du surhumain digne des romans-feuilleton : le rêve à réaliser est celui du grand geste, de l'exhibition théâtrale qui arrache les applaudissements à un public omniprésent et idéal. Pour conquérir définitivement Roberto, Polidori se fait accompagner en avion et le pousse à sauter en parachute, bien qu'il n'ait aucune préparation et soit mort de peur. Et, au beau milieu de profondes dissertations sur la vie et la mort (en passant par le suicide), le célèbre écrivain sort un pistolet chargé et le montre à son disciple effrayé, comme preuve de domination et de maîtrise de la vie. Goût du risque, émotions fortes, courage, mépris du danger, femmes et pouvoir : il ne manque rien. Et qu'il s'agisse d'idoles polémiques, de la représentation erronée d'une façon de concevoir la vie et les rapports humains, cela n'allège en rien la banalité de la mise en scène.

De Carlo n'aime pas le non-dit, et il ne résiste pas à la tentation d'esquisser une sorte de définition de la séduction à travers les réflexions de Roberto, qui se demande à quoi tient le secret de l'irrésistible attraction que Polidori exerce sur les femmes (ici aussi, c'est « dis-moi ton secret » : on a l'impression d'être dans un talk-show télévisé) :

Mi chiedevo cosa esattamente le intrigava [les amies de Polidori] ; e più della sua fama e delle sue capacità artistiche mi sembrava che fosse il suo interesse senza fine per le donne : la curiosità quasi ossessiva che impregnava i suoi romanzi come i suoi guardi, arrivava al bersaglio anche attraverso una semplice fotografia. (p. 131)

C'est un peu comme si on identifiait la séduction dans l'acte de tendre un miroir où le « séduit » se voit non pas comme il est, mais comme il voudrait être, avant même d'apparaître ainsi aux yeux du séducteur. Et en fait ne sont séduits que ceux qui étaient déjà fermement décidés à l'être, et

même ceux qui en ont besoin pour leurs desseins plus ou moins nobles. Dans le cas présent, Roberto voit en Polidori la réalisation possible de son rêve placé dans un tiroir (car nous en sommes là, à un rêve dans un tiroir), et il se jette à corps perdu dans l'aventure, espérant en recueillir quelque chose. Ainsi Polidori exerce-t-il la séduction de l'homme à succès dont le contact peut de toute façon être avantageux ou utile. Cette « séduction de filou » est utile à Roberto. À la fin, tel Renzo chez Manzoni (*si infima licet...*, le personnage fait le point sur ses aventures et se demande ce qu'il a appris : « [Polidori] mi aveva fatto perdere una moglie e una innamorata e il mio primo romanzo, ma in cambio mi aveva lasciato abbastanza sentimenti scoperti da scriverne un altro, questo » (p. 355). Le lecteur apprend ainsi ce qui est utile pour écrire un roman : des sentiments dévoilés.

Quelques années après *Tecniche di seduzione*, De Carlo revient sur le lieu du crime et en commet un autre, cette fois encore moins pardonnable, car on sent de près le modèle pasolinien dont nous avons parlé au début de cet article : *Teorema*. Dans *Uto*, un jeune Italien de dix-neuf ans est envoyé par sa mère dans une famille qui vit à Peaceville, une localité isolée du Connecticut où s'est établie une communauté d'adeptes d'un vieux gourou indien. La famille est composée du père, Vittorio Faletti, célèbre peintre au passé turbulent, de la mère, Marianne, une Allemande qui a longtemps vécu en Italie, de Nina, dix-sept ans, fille de Vittorio et de sa première femme, et enfin de Giuseppe, quinze ans, fils de Vittorio et de Marianne. Voyons comment l'auteur lui-même présente le roman sur son site *web* :

Un ragazzo cattivo che suona il piano come un dio viene spedito da sua madre presso una famiglia di amici che vive in una comunità spirituale negli Stati Uniti. Ha l'effetto di un virus in un organismo sano, e provoca reazioni a catena. Riflessioni sulle famiglie e sulle comunità, sulla spiritualità, la vita di ogni giorno, i ruoli, i miracoli. Sperimentale e sfaccettato, un romanzo cubista¹¹.

L'analogie avec *Teorema* est assez évidente de prime abord. Au bout d'un bref laps de temps, le jeune Uto perçoit déjà de la part de Marianne, femme mûre et encore belle et vive, un intérêt érotique à son égard, et il finit par faire l'amour avec Nina qui a presque le même âge que lui. Le plus jeune Giuseppe est entièrement fasciné et subjugué par le nouveau venu et il finira par calquer son comportement sur ses enseignements. Le père, Vittorio, est lui aussi à sa façon sous le charme de ce jeune homme,

11. De Carlo A., *Andrea De Carlo. Sito Ufficiale* (2004).
<<http://www.andreadecarlo.com/uto.html>>.

mais il y réagit d'abord par le défi, une confrontation pure et dure entre hommes, puis il saisit l'occasion pour récupérer sa vraie nature, brimée seulement en apparence et pour ainsi dire réprimée par l'acceptation des règles de vie communautaire imposées par Marianne : il quittera sa famille et Peaceville et reprendra probablement sa précédente vie de débauché. Si l'on considère que, chez un auteur comme De Carlo les excès pasoliniens seraient impensables, tout comme le serait une quelconque allusion à l'homosexualité et au sexe en général, la filiation au modèle est sûre. Et ce qui est d'autant plus évident et symptomatique du climat culturel différent dont nous parlions au début de cet article, c'est la réduction de l'horizon intellectuel global, et par conséquent le scénario de la représentation artistique. Si, dans *Tecnica di seduzione*, la cible polémique était le fameux écrivain Polidori, dans *Uto* elle est encore plus facile à détecter. La famille Foletti apparaît dès le départ comme une composition artificielle, fondée sur une acceptation acritique de règles de vie factices basées sur une bonté forcée. La sérénité derrière laquelle la famille et toute la communauté se retranchent avec fierté apparaît comme une surface sous laquelle s'agitent des tensions latentes. En outre, toute la construction de Peaceville est clairement basée sur le privilège économique garanti par les grosses entrées d'argent de certains membres, qui rendent possible le maintien d'un niveau de vie élevé, et donc la préservation d'un havre de paix qui ne peut exister qu'en ignorant le monde réel.

Or, de graves problèmes se profilent à l'horizon, comme le confirme l'anorexie dont souffre la jeune Nina. Tant et si bien que le séducteur parvient à déstructurer un ordre qui est déjà en soi chancelant. Contrairement à ce que dit De Carlo dans le résumé cité, le jeune Uto, le séducteur désigné, n'est pas du tout « méchant », et n'agit pas du tout « comme un virus dans un organisme sain ». L'organisme, on l'a vu, n'est pas des plus « sains », et Uto est un garçon avec ses problèmes qui, propulsé dans un monde qui n'est pas le sien, cherche quand même à survivre en conservant son identité. C'est précisément cette cohérence avec lui-même qui touche profondément la famille faussement heureuse en la faisant sortir de rails déjà mal joints. Par rapport au schéma de *Teorema*, cependant, il y a un autre grand écart – ce que l'on pourrait peut-être considérer comme un éclair d'originalité. À la fin, le séducteur devient le séduit : le mécanisme de la séduction révèle sa nature ambiguë d'arme à double tranchant. Entre Uto et le swami, le vieux gourou indien, centre spirituel de la communauté de Peaceville, se crée une tension particulière dans une

double direction : le swami agonisant désigne Uto comme son successeur à la tête de la communauté, et Uto accepte¹².

À la fin, Uto est donc celui qui a subi les plus grandes transformations. Après avoir abandonné ses habituels vêtements noirs, il a commencé à revêtir des tuniques aux couleurs pastel typiques du swami et de la communauté, même s'il y ajoute le port du pantalon et de chaussures de jogging. Il ne teint plus ses cheveux et a ôté ses lunettes de soleil afin de pouvoir regarder chacun dans les yeux. Il adopte en public des discours qui persuadent même les plus sceptiques, du fait qu'ils viennent d'un illuminé, et au piano il exécute de bon gré des airs légers de Mozart, au lieu de l'ardent Tchaïkovski avec lequel il avait séduit son auditoire la première fois. Bref, c'est la métamorphose totale d'un individualiste extrême, mi-punk mi-hard rocker, en gourou entièrement dévoué à la communauté qu'il dirige. À y regarder de près, cependant, la portée de la métamorphose est vraiment plus limitée, si l'on considère que la position de nouveau gourou fait ressortir la composante exhibitionniste présentée d'emblée comme centrale dans la personnalité du jeune Uto, pas vraiment « méchant » et, depuis le début, loin d'être insensible aux problèmes des autres.

Quoique exténué par les répétitions incessantes de mots et de concepts, de figures rhétoriques et de style, le lecteur pourrait croire au bout du compte que toute l'histoire est ironique, à commencer par l'univers édulcoré de Peaceville, la famille Foletti, et Uto (première ou seconde version) : mais sans compter que le registre de l'ironie est absolument inconnu de De Carlo, toutes les indications du texte conduisent à estimer qu'il s'agit d'un texte terriblement sérieux. Au contact du monde clos de Peaceville, Uto en a absorbé les valeurs positives, présentes, et a mûri, apportant à la communauté un vent frais sans doute à même d'améliorer sensiblement la façon de vivre communautaire. C'est dans cette direction

12. Uto est encore une fois l'incarnation d'un rêve d'adolescent. Comme Fiodor dans *Uccelli da gabbia e da voliera*, il a vécu dans divers pays et parle couramment trois ou quatre langues. Il joue du piano « comme un dieu », il a évidemment à son actif de nombreuses expériences, et a beaucoup lu, chose rare pour un garçon de cet âge. Il s'est construit un personnage avec des vêtements rigoureusement noirs, des bottes de moto, des lunettes de soleil toujours sur le nez comme pour créer un écran entre le monde et lui. Le drame familial, dont la mère est convaincue qu'il fallait l'éloigner, est celui du suicide de son beau-père, avec lequel il ne s'était jamais entendu, et qui s'est tué de façon dramatique et démentielle, par le gaz, en provoquant l'explosion de son immeuble et la mort de nombreuses autres personnes. Comme tous les personnages de De Carlo, sans distinction, Uto est constamment concentré sur lui-même et attentif à son apparence extérieure, à la façon dont les autres le voient et à l'impression qu'ils en retirent.

que tend la structure fermée du livre, qui commence et finit par les lettres des deux amies, Marianne et Lidia, la mère d'Uto.

Avec *Uto*, De Carlo aboutit donc à un renversement total de la littérature telle que la pratiquait Pasolini, une littérature ouverte, contradictoire et problématique. Le déferlement de la vague séductrice n'a lieu qu'en fonction de l'apaisement final, qui confirme et sanctionne l'ordre social et idéologique. Si pour Pasolini, nous avons pu conclure que nous nous trouvions face à une littérature « moche », mais de haut niveau, avec De Carlo on ne peut que constater le renoncement à toute épaisseur littéraire et la pratique d'une formule industrielle : formule conforme aux mécanismes de la production de masse, vouée à satisfaire les exigences de la consommation au détail, dépourvue de toute instance critique et cognitive – instance que nous persistons à considérer comme un élément constitutif et indispensable de la pratique littéraire et artistique.