



HAL
open science

L'effet Zeigarnik ou comment le roman italien contemporain se mesure à la nostalgie

Giorgia Bongiorno

► **To cite this version:**

Giorgia Bongiorno. L'effet Zeigarnik ou comment le roman italien contemporain se mesure à la nostalgie. Patrizia Gasparini; Estelle Zunino. Nostalgie: conceptualisation d'une émotion, Presses universitaires de Nancy - Éditions universitaires de Lorraine, pp.561-577, 2021, 978-2-8143-0600-4. hal-02977640

HAL Id: hal-02977640

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02977640v1>

Submitted on 13 Feb 2023

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

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

Nostalgie

Conceptualisation d'une émotion

sous la direction de
Patrizia GASPARINI et Estelle ZUNINO



PUN – ÉDITIONS UNIVERSITAIRES DE LORRAINE

Table des matières

Introduction <i>Patrizia GASPARINI, Estelle ZUNINO</i>	7
---	---

TOME I : LES FORMES DE LA NOSTALGIE

Aux « sources » de la nostalgie

Avant le mot. « L'andar che mi sgradìa » entre médecine et littérature <i>Natascia TONELLI</i>	57
---	----

L'autobiographie, fabrique à nostalgie ? <i>Véronique MONTÉMONT</i>	75
--	----

« Nostalgie » dans la philosophie grecque : regard sur une étude étymologique <i>Maddalena BONELLI</i>	85
--	----

Nostalgie et « signe mémoratif ». Autour du <i>Ranz des vaches</i> <i>Catriona SETH</i>	93
--	----

La mémoire de l'inachevé : étude sur la réception du <i>nostos</i> d'Ulysse dans la phénoménologie de Vladimir Jankélévitch <i>Olivier MOSER</i>	111
--	-----

À la recherche d'une esthétique nostalgique

L'ellipse de la nostalgie : une étude sur la structure du sentiment nostalgique <i>Jacopo MASI</i>	127
---	-----

L'effet Zeigarnik ou comment le roman italien contemporain se mesure à la nostalgie : le cas exemplaire de Michele Mari

Giorgia BONGIORNO
Université de Lorraine – LIS

Pour tracer quelques lignes essentielles du traitement que le roman italien contemporain réserve à la nostalgie il pourrait bien être utile de partir d'une idée que nous trouvons sous la plume de Pierre Bergounioux, le représentant le plus important, avec Pierre Michon ou Annie Ernaux, de ces exilés internes de la littérature française contemporaine, qui mettent leur statut provincial au cœur de leur écriture, en faisant ainsi jouer les laissés-pour-compte des régions contre les habitants de la ville-centre, les « vies minuscules »¹ contre les figures officielles. Bergounioux s'adonne depuis ses débuts à l'enregistrement et à la compréhension acharnés du passé, en inventant des dispositifs capables de donner à la nostalgie une véritable fonction active sur le présent : ses fictions, mais aussi ses incontournables carnets de notes et ses livres sébaldiens de remémoration, mélangeant trace photographique et récit². Ce sont des formes à même, comme il le dit, d'« agir / écrire »³

1. Pierre MICHON, *Vies minuscules*, Paris, 1984. Nous signalons sur le sujet : Sylviane COYVAULT, *La Province en héritage. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Paris, 2002 et Aurélie ADLER, *Éclats des vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et François Bon*, Paris, 2012.

2. Dans un ouvrage singulier comme *Pierre Bergounioux, l'héritage* écrit avec son frère Gabriel, c'est véritablement la forme de l'écriture mixte pratiquée par W. G. Sebald qui permet l'interrogation de l'expérience capitale, « celle de l'intrusion du dehors dans les univers immobiles de leur Corrèze natale dans les années 1980 », au cœur de l'entretien entre les deux frères.

3. Pierre BERGOUNIOUX, *Agir écrire*, Paris, 2008.

la nostalgie, dans une prise en compte de ce que l'écrivain appelle l'effet Zeigarnik :

Un psychologue, Zeigarnik, dit qu'on se rappelle surtout ce qui demeure *inaccompli*. Ce qu'on projetait et qui ne s'est pas traduit par des actes, qui n'a pas passé dehors, dans les choses, persiste dans l'esprit. Je me rappelle surtout les commencements, les jours interrompus, le pays perdu. Ecrire est encore une façon d'agir, la suite – fût-elle amère, distante, détournée – de ce qui n'a pas trouvé sa résolution. C'est l'*effet Zeigarnik*. Le reste s'est consumé dans un présent pur.⁴

Si l'on s'arrête sur cette catégorie nouvelle posée par l'œuvre singulière de Bergounioux, ce n'est toutefois pas pour renouer, à travers cet écrivain volontairement régional, avec une dynamique ancienne et intime de la littérature italienne (même si structurée de manière radicalement différente par rapport au contexte français), qui est celle de l'écriture nostalgique des expatriés, des exilés, internes ou imaginaires, des errants, où souvent la province demeure un moteur essentiel de cette activation de la nostalgie – puisque c'est son temps immémorial, sa nature originelle, qui met régulièrement en tension le regard de l'écrivain.

Nous savons en effet que toute une géographie de la littérature italienne (construite autour de ce qu'Asor Rosa a appelé des « marques de frontière »)⁵ a nourri pendant des siècles la réflexion de toute sorte d'écrivains « périphériques » et n'a cessé de le faire jusqu'au xx^e siècle. Pour notre époque récente, il suffira de penser à la riche cohorte d'écrivains siciliens vivant « sur le continent » (de Salvatore Quasimodo à Vincenzo Consolo, sans oublier Elio Vittorini), ou même ne partant pas du tout, comme Gesualdo Bufalino, rongé par la nostalgie de la Sicile, mais qui ne s'éloignera pratiquement jamais de son *Museo d'ombra* (*Musée d'ombres*). On pourrait

4. Pierre BERGOUNIOUX, *La puissance du souvenir dans l'écriture. L'effet Zeigarnik*, Nantes, 2000, p. 39-40. Précisons qu'il s'agit d'une psychologue russe, Blyuma Vul'fovna Zeigarnik, pratiquant la *Gestalt Theorie*.

5. L'on pense à des textes fondateurs comme l'introduction d'Alberto ASOR ROSA, « Centralismo e policentrismo nella letteratura italiana unitaria », au volume *Letteratura Italiana. Storia e Geografia*, vol. III, *L'età contemporanea*, Torino, 1988, p. 3-74 ; ou à l'ouvrage de Carlo DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, 1967 et à l'article toujours de Carlo DIONISOTTI, « Culture regionali e letteratura nazionale in Italia », in *Culture regionali e letteratura nazionale. Atti del VII Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana. 31 marzo-4 aprile 1970*, Bari, 1974, p. 13-27, où Dionisotti pose et représente la dialectique entre cultures régionales et littérature nationale.

également rappeler tous les écrivains « en dehors de chez eux »⁶, qui ont apporté leur regard d'ailleurs sur les récits littéraires d'Italie. Sans vouloir nous attarder sur un panorama établi, que nous ne ferions que reconstituer dans ses coordonnées principales déjà connues, il nous semble en revanche plus intéressant de nous orienter, prenant justement appui sur les présences hétérogènes de ces écrivains expatriés, vers un maniement moins classique du temps et de l'espace nostalgiques, dont peut-être déjà Luigi Meneghello propose une forme assez représentative. « Je me sers de mes trucs vicentins, mais je n'ai aucun intérêt pour leur côté provincial » (« Adopero la mia roba vicentina, ma non ho alcun interesse per il suo lato provinciale »)⁷, affirme l'auteur de *Malo*, en proposant ainsi une écriture nostalgique nettement anti-provinciale, orientée vers le futur, dans sa reconstitution profondément originale des « choses perdues » à travers les « mots », selon la célèbre affirmation de *Pomo Pero*⁸.

L'exemple de Meneghello remontant aux années 70 annonce probablement un phénomène qu'il faut commencer à interroger de façon opportune, marquant la fin ou du moins l'extinction progressive d'une approche traditionnelle de la nostalgie qui s'intensifie aux alentours des années 2000, époque pourtant fortement exposée à tout *effet de retour*. On pourrait même avancer l'hypothèse que le filon d'une écriture nostalgique géographique, tout en produisant encore aujourd'hui des livres de qualité (courant toutefois le risque d'être exploités par le marketing éditorial affichant un certain folklore régional) ne représente plus l'un des cœurs battants de la production littéraire d'un pays foncièrement transformé par la globalisation (et l'existence d'écrivains italophones réellement exilés ne contredirait sûrement pas ce constat). C'est comme si l'expérience, et la représentation, d'une mémoire nostalgique ne pouvaient plus, ou plus seulement, fonctionner selon les paramètres de l'exil, de l'errance ou de l'absence de centre réglés par les seules lois d'un espace traditionnel, réel ou imaginaire. Ce qui

6. Pieter DE MEIJER, « Scrittori italiani “fuori di casa” », in Vincenzo LO CASCIO (dir.), *Lingua e cultura italiana in Europa*, Firenze, 1990, p. 309-319. Toutes les traductions vers le français sont dues à nos soins, exceptées celles dûment référencées. Rappelons que la formule « fuori di casa » détourne le titre choisi par Montale pour le livre dans lequel il rassemble ses textes de voyage écrits entre 1946 et 1964 : Eugenio MONTALE, *Fuori di casa*, Milano, 1969.

7. Cité par Domenico PORZIO, « Introduzione », in Luigi MENEGHELLO, *Libera nos a malo* [1963], Milano, 1996, p. vii.

8. « Morendo una lingua non muoiono certe alternative per dire le cose, ma muoiono certe cose » (« Lorsqu'une langue disparaît ce ne sont pas certaines alternatives pour dire les choses qui meurent avec elle, mais ce sont les choses elles-mêmes qui s'en vont »), Luigi MENEGHELLO, *Pomo Pero. Paralipomeni di un libro di famiglia* [1974], Milano, 2001, p. 158.

semble se dessiner laisse donc deviner un tout autre traitement du sentiment nostalgique par la littérature italienne, où les coordonnées spatiales et temporelles tendraient à une dimension plus auto-référentielle, dans un contexte davantage homogénéisé où la dialectique régional-national ou encore centre-périphérie serait finalement moins sensible. Un roman comme *La ferocia* (2014) de Nicola Lagioia pourrait représenter un bel exemple de ce contexte *glocal* : la ville de Bari est certes le chronotope bien précis du récit de Lagioia mais en même temps elle pourrait renvoyer à n'importe quelle autre métropole occidentale avec ses monstrueux habitants des quartiers huppés et ses personnages populaires aux dégoûtantes pratiques qui finalement s'accordent magnifiquement bien avec les activités des premiers. Un même type d'indistinction, d'où surgissent d'une manière fortuite des éléments fortement connotés, caractérise et structure à coup sûr la Rome de *Cinacittà* (2008) de Tommaso Pincio. Il s'agirait d'une écriture (surgie probablement à partir de l'expérience de Pier Vittorio Tondelli) qui produit d'elle-même des géographies nouvelles par la reconstitution fictionnelle des univers du passé et des origines. Le passé serait interrogé d'emblée par une bonne part des romanciers contemporains à l'aide de plusieurs filtres perturbateurs, comme par exemple celui du *vintage*, et immergé de toute façon dans un deuxième degré permanent. Un dialogue intime avec la nostalgie qui s'installe perpétuellement au-delà de celle-ci, par exemple chez Giorgio Vasta – que ce soit dans *Il tempo materiale* (2008), dont le point de vue « à la fois interne aux choses et aliéné »⁹ fait emboîter l'histoire traumatique de l'année 1978 dans le présent ; ou dans cet autre court-circuitage de *Spaesamento* (2010) menant à une « nostalgie sereine »¹⁰. Mais ce rapport peut également se situer en-deçà de la nostalgie, comme il arrive, nous semble-t-il, chez Emanuele Trevi dans *Qualcosa di scritto* (2012) et plus encore dans le tout récent *Sogni e favole* (2018), où le regret, le souvenir, la mélancolie du passé sont constamment piégés, mis en porte-à-faux. Pour certains des auteurs les plus marquants de cette dernière décennie, la nostalgie est en somme présente, parfois omniprésente, mais comme réactivée et toujours accompagnée d'une vigilance particulièrement aiguë. Il suffira de lire ce que Vitaliano Trevisan, fin observateur de l'espace géo-anthropologique de la Vénétie vicentine, écrit sur ce geste bien plus commercial que littéraire d'une quête nostalgique auquel se prêtent presque malgré eux bien des auteurs de sa région, dont le Meneghello que nous citons plus haut, mais qui est perçu par Trevisan sous une toute autre lumière :

9. Raffaele DONNARUMMA, « Giorgio Vasta. Il tempo materiale », *Allegoria*, 60 (2009), p. 222.

10. Giorgio VASTA, *Spaesamento*, Roma, 2010, p. 43.

Comment le roman italien contemporain se mesure à la nostalgie

Quell'ossessiva ricerca delle cosiddette « radici venete », che si diffonde rizomaticamente grazie alla semina di denaro pubblico, raramente *discende per li rami*, preferendo sempre una più rassicurante riflessione sul passato, piuttosto che un'escursionne nel presente. Dunque Meneghello, Rigoni Stern, Scapin, tutti scrittori piuttosto rassicuranti, lontani dal presente e, tutto sommato, innocui.¹¹

Les expériences de la nostalgie de notre temps littéraire sont en somme très variées, d'autant plus qu'ici nous n'évoquons que quelques pistes de lecture d'un champ bien plus vaste et complexe. Mais le sentiment qui résulte déjà de ces quelques incursions, c'est qu'une nouvelle posture doit et veut prendre corps, peut-être aussi sous la pression d'une méfiance foncière envers une certaine rhétorique de la nostalgie qui pousse Trevisan à prendre ses distances par rapport à Meneghello.

Il faudrait ainsi cerner une sorte de nouvelle nature de la nostalgie, ou une fonction inédite, que Tommaso Pincio a par exemple définie comme étant proche d'une « nostalgie productive »¹², à même de reconstituer ou réinventer le passé. Pincio utilisait cette formule en dialoguant avec Andrea Cortellessa qui l'interviewait en 2011 dans un entretien à trois voix, dans lequel était aussi présent Michele Mari, écrivain-confrère appartenant à une génération à peine antérieure. Face à la nostalgie, les deux écrivains, pourtant très éloignés, faisaient état d'avis assez proches. Pour les deux il s'agissait en effet de sonder une forme de nostalgie créative (un peu comme à l'époque de l'Anti-Ceïpe on parlait de *névrose créative*, comme le remarque leur interlocuteur) : passer d'un état qui nous affecte à une forme d'invention active qui n'est plus subie.

Cette anamnèse volontaire (aux antipodes donc de l'irruption proustienne) se révèle particulièrement frappante chez Mari, lequel, dans une démarche qui semblerait à première vue opposée à celle du projet de Bergounioux de

11. Vitaliano TREVISAN, *Tristissimi giardini*, Bari, 2010, p. 128-129 (« Cette recherche obsessionnelle des soi-disant « racines vénitiennes », qui se propage de manière rhyzomatique grâce aux semilles d'argent public, descend rarement par les branches, en préférant toujours une réflexion rassurante sur le passé, plutôt qu'une excursion dans le présent. Donc Meneghello, Rigoni Stern, Scapin, tous des écrivains plutôt rassurants, loin du présent et, somme toute, inoffensifs »). L'expression « descend par les branches » évoque en italien, tout en le modifiant, un vers du *Purgatoire* de Dante : « Rade volte risurge per li rami / l'umana probitate... » (DANTE ALIGHIERI, *Purgatoire*, VII, v. 121-122).

12. Michele MARI, Tommaso PINCIO, « Nostalgia, ovvero l'invenzione del passato. Conversazione con Andrea Cortellessa », *Origine. Rivista scientifica di sociologia*, 12 (2011), URL : <https://www.rivistaorigine.it/conversazioni/michele-mari-tommaso-pincio-andrea-cortellessa/>

rompre la servitude où les choses du passé l'ont longtemps tenu, bâtit une œuvre hétérogène où les objets de l'enfance constituent les points d'ancrage et de diffraction d'une écriture de matrice autobiographique, hyper-littéraire, imprégnée d'un imaginaire noir et fantastique venant tout droit de la littérature d'aventure des XVIII^e et XIX^e siècles, jonglant entre les genres, et entièrement gouvernée par un *effet Zeigarnik*.

Michele Mari (né en 1955) est philologue, et enseigne la littérature italienne à l'Université de Milan. À côté de son impressionnante production académique et critique (il est spécialiste de Monti et Tiraboschi, il a étudié le siècle des Lumières italien, la réception et la traduction entre XVIII^e et XIX^e siècles), il est l'auteur d'une quinzaine de romans dont le premier, *Di bestia in bestia*, est publié en 1989 et le dernier, *Leggenda privata*, est sorti en avril 2017¹³. À cet ensemble s'ajoutent des recueils de poèmes, de multiples textes courts et articles et un foisonnant recueil d'essais critiques, *I demoni e la pasta sfoglia*, qui se révèle capital pour saisir sa conception particulière de la littérature. Il est également traducteur (de *La Machine du temps* de Wells, à *L'île au trésor* de Stevenson, de *L'appel de la forêt* de London à *Des Souris et des Hommes* de Steinbeck). Il a adapté les *Sepolcri* foscoliens et *Il visconte dimezzato* de Calvino en BD... Si l'on pense que cette liste (loin d'être exhaustive) comprend des textes disparates d'autofiction, des romans-feuilletons, des romans d'aventure, un journal apocryphe de Giacomo Leopardi, une pseudo-biographie des Pink Floyd à travers le devenir fantôme de Syd Barret, l'on peut saisir l'éclectisme prononcé de notre auteur, sa parole foisonnante qui n'est pas sans rapport avec le geste foncièrement nostalgique de son écriture. Mari répond d'ailleurs en ce sens à Cortellessa :

13. *Di bestia in bestia*, Milano, 1989 (nouv. version : Torino, 2013) ; *Io venia pien d'angoscia a rimirarti*, Milano, 1990 ; *La stiva e l'abisso*, Milano, 1992 ; *Euridice aveva un cane*, Milano, 1993 ; *Filologia dell'anfibio. Diario militare*, Milano, 1995 ; *Tu, sanguinosa infanzia*, Milano, 1997 ; *Rondini sul filo*, Milano, 1999 ; *Tutto il ferro della torre Eiffel*, Torino, 2002, trad. en fr. par Jean-Paul MANGANARO : *Tout le fer de la tour Eiffel*, Paris, 2002 ; *I demoni e la pasta sfoglia*, Roma, 2004 [3^e éd. augmentée : Milano, 2017] ; *Verderame*, Torino, 2007, trad. en fr. par Jean-Paul MANGANARO : *Les Limaces françaises*, Paris, Seuil, 2012 ; *Cento poesie d'amore a Ladyhawke*, Torino, 2007 ; *Rosso Floyd*, Torino, 2010, trad. en fr. par Jean-Paul MANGANARO : *Pink Floyd en rouge*, Paris, 2011 ; *Fantasmagonia*, Torino, 2012 ; *Roderick Duddle*, Torino, 2014 ; *Asterusher. Autobiografia per fetici*, Mantova, 2015 ; *Leggenda privata*, Torino, 2017 ; *Dalla cripta*, Torino, 2019. Pour une bibliographie exhaustive de Michele Mari et de sa littérature critique, nous renvoyons à Carlo MAZZA GALANTI, *Michele Mari*, Fiesole, 2011, p. 129-172. Du même auteur nous signalons aussi : *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, sous la direction de Carlo MAZZA GALANTI, Roma, 2019.

...la nostalgia ha come oggetto non ciò che si è perduto ma ciò che non è stato e che poteva essere. Io in effetti sono molto più insoddisfatto della mia vita passata di quanto lo sia della mia vita presente. E quindi è vero : parlare del passato significa sempre riattualizzare partite mai chiuse. [...] Si vive dunque come postumi, in un limbo que non è anteriore ma appunto posteriore, senza però que da questo derivi una resa, e con la resa una qualche forma di pace. Al contrario [...] ci si vota a uno stato di permanente agonismo, nella speranza folle que alla millesima ripetizione di qualcosa que ci dicono morta ci sia un'eccezione, uno scarto, un imprevisto que retroattivamente modifichi tutto il nostro destino.¹⁴

A partir de ces propos, on peut commencer à deviner l'écart entre notre écrivain et l'atmosphère de la production littéraire ambiante. Mari est une sorte d'hapax, d'*unicum* dans le panorama italien : êtres posthumes, reddition, lutte perpétuelle... C'est toute une conception de la littérature en conflit ouvert avec la vie qui se dévoile ici. Une vision de la littérature anti-moderne, comme rachat, comme obsession (partagée par ses écrivains préférés, les possédés – les « ossessi » – Gadda, Manganelli, Landolfi, Céline...), guidée par une posture profondément décalée par rapport aux écrivains de son époque, et qui représente justement la raison pour laquelle nous l'avons choisi – par-delà l'incontestable envergure de son œuvre – comme *exemplum* idéal de cette nouvelle forme, active, de nostalgie que l'on peut interroger dans l'espace contemporain. Car c'est un fait : ce sentiment d'attirance mélancolique vers le passé (littéraire comme psychique) qui semblerait traverser le projet de Mari, révèle en effet toute la force de son renversement temporel impossible. Et sa nostalgie, à la fois « agie » et active, se dévoile comme un moteur intime, ultra-puissant, un véritable démon¹⁵, qui pousse l'écriture à tout

14. MARI, PINCIO, « Nostalgia, ovvero l'invenzione del passato. Conversazione con Andrea Cortellessa », cit. (« ...la nostalgia a comme objet non pas ce qu'on a perdu mais ce qui n'a pas été et qui pouvait être. Je suis en effet bien plus insatisfait de ma vie passée que de ma vie actuelle. Et donc c'est vrai : parler du passé signifie toujours réactualiser des matchs jamais conclus. [...] On vit donc comme des êtres posthumes, dans des limbes qui ne sont pas antérieurs mais justement postérieurs, sans toutefois que de cela débouche sur une reddition, et avec la reddition sur une quelconque forme de paix. Au contraire [...] nous sommes voués à un état de lutte perpétuelle, dans le fol espoir qu'à la millième répétition de quelque chose qui nous a été présenté comme mort il y ait une exception, un écart, un imprévu qui rétroactivement modifie tout notre destin »).

15. Le démoniaque structure chez Mari la relation avec la littérature. L'idée omniprésente dans l'ensemble de ses romans est également théorisée dans le volume d'essais critiques déjà cité *I demoni e la pasta sfoglia* et récemment reformulée dans le livre d'interviews qui l'associe à une autre grande figure du roman italien contemporain, Walter Siti : MAZZA GALANTI, *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, cit.

conserver, réactiver, racheter dans son désir de retour vers la patrie de la littérature. C'est là un geste qui se veut d'une déroutante inactualité et que Mari affiche et revendique perpétuellement, dans ses romans comme dans ses affirmations critiques, une volonté radicale de rétrospection :

Ho sempre sostenuto che ci sono momenti in cui per essere all'avanguardia bisogna essere di retroguardia. [...] Tra la lingua dei morti e quella degli sms o degli sceneggiati televisivi scelgo la lingua dei morti.¹⁶

C'est une déclaration donnant parfaitement le ton singulier de cet auteur, non seulement en révélant sa posture de dernier des Mohicans, mais aussi un certain goût aristocratique de l'anachronisme qui passe souvent chez lui par la langue (ici le choix de parler de « feuilletons télévisés » en 2008, à savoir quand le mot en Italie avait déjà été remplacé par le terme postérieur de « téléfilm », qui sera supplanté par l'actuel « série télé »).

Et il y a, évidemment, les « morts »... parlant une langue qui est à entendre chez Mari pour le moins dans deux acceptions majeures. La première est la langue des morts qui peuplent son imaginaire romanesque fortement gothique. De préférence des morts-vivants, des monstres en tout genre, variantes infinies de ces « êtres posthumes » rappelés dans l'interview, car la nostalgie de Mari est prise à la lettre, c'est un ultra-corps qui vient du passé et qui produit nécessairement des ultra-corps. Lisons par exemple la liste des créatures fantastiques évadées des couvertures de la mythique collection de science-fiction de Mondadori, Urania, décrites par le narrateur enfant, totalement subjugué, dans la nouvelle qui leur est consacrée :

[...] mostri su mostri anzitutto, d'ogni genere e forma : loricati e squamosi, catafratti, pelosi, bavosi, mucosi, ungulati, fiammanti, bituminosi, lobati, crestati, gassosi, colanti, informi e deformati, araldici, immani, abominevoli, solinghi, aggruppati, prognati, deliranti, insinuanti, ctoní, zoomorfi, cachinomorfi, metafisici, ulcerati, petrosi, grumosi, fibrosi, esplosi, amebici, crepuscolari, guizzanti, ancestrali, tabefatti, rutilanti, maestosi, filamentosi, vermiformi, consapevoli, orripilanti, sempre orripilanti, sì, figure di plastico orrore palpitavano *per uscire da quelle copertine...*¹⁷

16. Patrizia DANZÈ, « Alla ricerca della memoria e delle parole perdute. Intervista a Michele Mari », *Gazzetta del Sud*, 8 agosto 2008, cité par MAZZA GALANTI, *Michele Mari*, cit., p. 9 (« J'ai toujours soutenu qu'il y a des moments dans lesquels pour être à l'avant-garde il faut être d'arrière-garde. [...] Entre la langue des morts et celle des textos ou des feuilletons télévisés je choisis la langue des morts »).

17. MARI, « Le copertine di Urania », in ID., *Tu, sanguinosa infanzia*, cit., p. 25 (« [...] avant tout des monstres par-dessus des monstres, de tout genre et forme : cuirassés et squameux, munis de cataphracte, poilus, baveux, muqueux, ongulés, flamboyants, bitumeux, lobulés,

Tous les monstres sont des êtres d'une extrême importance, chéris par Mari comme les véritables habitants du temps et de l'espace, ce sont « [ses] monstres » comme le dit le narrateur enfant Michelino de *Verderame*, qui lui inspirent tendresse et terreur, mais pour lesquels il ressent « un immense respect »¹⁸. Ce mélange de deux affects opposés est d'ailleurs une marque constante de l'apparition nostalgique chez plusieurs personnages et donne par exemple lieu à l'une des trouvailles les plus réussies, qui circule d'ailleurs dans plusieurs livres de l'auteur et sous de multiples déclinaisons, cette sorte de hantise du double, transcrite elle aussi sous une forme en quelque sorte littérale, puisqu'elle donne corps une fois encore à des *doppelgänger* :

Io, quando una persona mi sorrideva un po' troppo affettuosamente, sospettavo che non fosse vera : la Finta Madre, il Finto Zio, il Finto Cartolaio. E insieme al terrore, mi prendeva anche una pena per il destino degli originali.¹⁹

L'entreprise littéraire mène ainsi vers une tentative constante de communication avec ces êtres du passé et de l'inconscient, qui exige une permanence volontaire dans l'univers d'une enfance perdue prenant rarement des traits exclusivement doux ou naïfs. Mari insiste du reste sur la fonction anti-éducative de la grande littérature, persuadé que les livres peuvent nous abîmer et nous perdre.

Et puis il y a cette deuxième langue des morts du professeur Mari, admirable restaurateur philologique de la langue léopardienne dans son journal apocryphe *Io venia pien d'angoscia a rimirarti*, et capable, comme le montre Luca Serianni, de sertir dans une structure narrative contemporaine, multiple, ouverte, une « composante archaïque »²⁰ profondément imprégnée de la tradition littéraire d'imitation des classiques des XVIII^e et XIX^e siècles

crêtés, gazeux, dégoulinants, informes et difformes, héraldiques, démesurés, abominables, solitaires, groupés, prognathes, délirants, insinuants, chtoniens, zoomorphes, ricanomorphes, métaphysiques, ulcérés, pétreux, grumeleux, fibreux, explosés, amibiens, crépusculaires, frétilants, ancestraux, méphitisés, rutilants, majestueux, filamenteux, vermiphormes, conscients, horripilants, toujours horripilants, oui, des figures d'horreur plastique qui palpitaient *pour sortir de ces couvertures...* »).

18. MARI, *Verderame*, cit., p. 47 (trad. *Les Limaces françaises*, cit., p. 59).

19. MARI, « Laggiù », in ID., *Tu, sanguinosa infanzia*, cit., p. 132 (« Moi, lorsque quelqu'un me souriait un peu trop affectueusement, je le soupçonnais de ne pas être vrai : la Fausse Mère, le Faux Oncle, le Faux Papetier. Et en même temps que par la terreur, j'étais également saisi par la peine pour le destin des originaux »).

20. Luca SERIANNI, « Antico e moderno nella prosa di Michele Mari », in Valeria DELLA VALLE (dir.), *Accademia degli Scrausi. Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta ad oggi*, Roma, 1997, p. 158.

qu'il fréquente en spécialiste. Par conséquent, le retour obsessionnel de l'enfance au cœur de son œuvre est dit à travers la seule parole qui fasse autorité pour l'auteur. Ce qui est une autre manière de réactiver le passé, puisqu'un court-circuit survient entre : « le vécu des défunts avec le temps des vivants, ou mieux les échos d'un passé mort seulement en apparence avec les instances d'un présent vivant seulement en apparence » (« il vissuto dei defunti con il tempo dei vivi, o meglio glie chi di un passato solo apparentemente morto con le istanze di un presente solo apparentemente vivo »)²¹. Le caractère hyper-littéraire de cette écriture constitue alors un exemple limpide de sa nostalgie créatrice : en faisant recours à la langue de la tradition de manière ouverte et explicitement maniériste, en affichant une relation affective, physique, presque charnelle avec la tradition, c'est un paradoxe majeur qu'elle dessine. La dialectique usuelle entre intellect et instinct, représentée d'ailleurs de façon emblématique par le couple des frères protagonistes de son premier roman – le raffiné Osmoc quasi emprisonné par sa bibliothèque et le bestial Osac mû exclusivement par des pulsions primaires –, est, certes, mise en scène à de multiples reprises, avec ironie et désespoir, notamment à travers ce narrateur enfant déjà entièrement absorbé par les livres et incapable de vivre une vraie vie. Mais à force de s'approprier de façon profonde ce monde littéraire en le proposant finalement comme le seul habitable, la polarisation cosmos-chaos incarnée nominalement par les personnages se renverse : c'est au final le littéraire, le livresque, qui seuls existent de plein droit, et peuvent vampiriser la vie (selon un mouvement inverse à celui de la littérature contemporaine, volontairement contaminée par le réel). Le maniérisme devient la seule vraie forme d'authenticité :

Mi sembra folle che, prima ancora di interrogarne la coerenza interna, si riconducano alla categoria dell'inautentico i capricci e le acrobazie espressive, il manierismo e il barocco, il calligramma e il *pastiche*, laddove la stessa natura esibitoria di tali direzioni ne fa qualcosa di candido e ignudo, di impudicamente autobiografico, di oscenamente realistico.²²

Cette pulsion n'agit pas d'ailleurs seulement sur le style ; en inspirant l'esprit global de ce système littéraire, elle fonctionne comme son véritable

21. Riccardo DONATI, « Collezioni di ceneri. Qualche appunto su Michele Mari », in ID., *I veleni della coscienza. Letture novecentesche del secolo dei Lumi*, Roma, 2010, p. 215-216.

22. MARI, « I demoni e la pasta sfoglia », in ID., *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 22 (« Je trouve fou qu'avant même d'en interroger la cohérence interne, on ramène à la catégorie de l'inauthentique les caprices et les acrobaties expressives, le maniérisme et le baroque, le calligramme et le pastiche, là où la nature même d'exhibition de ces directions en fait quelque chose de candide et de nu, d'impudiquement autobiographique, d'indécemment réaliste »).

détonateur. L'œuvre pourrait en effet se résumer dans la myriade de dispositifs narratifs mis en acte pour récupérer le passé. Les traces, les objets porteurs de mémoire, les lieux vécus : tout est convoqué et intégré dans une forme de remémoration unique, un projet de momification vivifiante qui avancent à contre-courant et ne font pas que *conserver* car ils *réinventent*. Les objets de Mari sont, comme il l'écrit, des « bombes mnémoniques à retardement » (« mnemoniche bombe a scoppio ritardato »)²³, immergées dans une dimension temporelle confondant passé et futur. Isolées, figées, arrachées au flux du temps et à son usure par des tentatives à la fois désespérées et sublimes d'*agir* / écrire la nostalgie, ces présences disent continuellement la perte « et en même temps elles donnent à la perte, et à la mort, une forme concrète, tangible : mémorable » (« e allo stesso tempo danno alla perdita, alla morte, una forma concreta, tangibile : memorabile »)²⁴.

Ce commerce avec tout ce qui est défunt se fait à travers de multiples inventions narratives, en commençant par l'un des engrenages les plus significatifs de la machine narrative de Mari, les personnages. Cette descente aux enfers réitérée à l'infini est sans doute guidée par le personnage de Flora de la nouvelle centrale et éponyme d'*Euridice aveva un cane*, cette petite vieille vivant dans une maison dans laquelle, hormis les ampoules, il n'y a pas un seul objet postérieur à la guerre, figure adorée par le narrateur enfant comme une divinité du temps qui fut, et opposée de façon programmatique à l'éternelle jeunesse volontaire des voisins Baldi, qui arriveront pourtant à introduire une lampe design chez Flora. Mais comment ne pas rappeler également Monsieur Kurz du même recueil, qui soustrait les ballons des matchs de foot des enfants d'un pensionnat lorsqu'ils dépassent le mur mitoyen, derrière lequel il est imaginé par ces enfants comme « une énorme araignée noire immobile au milieu de sa cour, mais très rapide à se jeter sur les ballons qui, comme de gros insectes, tombaient dans sa toile » (« un enorme ragno nero immobile nel mezzo del suo cortile, ma rapidissimo a gettarsi sui palloni che come grassi insetti cadevano nella sua rete »)²⁵. Figure castratrice s'il en est qui offre à ces enfants une *beltà* (déjà) angoissée, mais qui en réalité protège de la destruction du temps ces sphères mythiques qui se seraient inévitablement perdues, en disparaissant dans le futur proche de tous ces enfants frustrés : « Il est perdu ; adieu, le ballon, mais en fait

23. MARI, « Forse perchè », in Id., *Euridice aveva un cane*, cit., p. 196.

24. MAZZA GALANTI, *Michele Mari*, cit., p. 24.

25. MARI, « I palloni del signor Kurz », in Id., *Euridice aveva un cane*, cit., p. 12.

non, il se sauvait seulement à ce moment-là » (« È perso ; addio, pallone, e invece no, solo in quel momento si salvava »)²⁶.

À côtés des personnages, il y a assurément les angles d'attaque : Mari varie les genres, tout en restant fidèle à ses grandes amours nostalgiques : la littérature d'aventure classique notamment (à laquelle la nouvelle « Otto scrittori » dans *Tu, sanguinosa infanzia* consacrée aux écrivains majeurs d'aventure en mer reste un hommage inégalé) et le récit fantastique et noir de la même époque, inépuisable réservoir de l'œuvre. Mais une constante est représentée par le genre de l'autofiction (porté par un jeu identitaire très intéressant, où plusieurs personnages de narrateur se réfèrent à l'auteur de manière plus ou moins explicite, « il professore », « Michelino », « Mic », en remontant jusqu'au premier, « Osmoc » et à sa « manière de parler comme une note érudite » (« modo di parlare come una postilla erudita »)²⁷. Par ce biais l'écrivain réalise une nostalgie active dans la narration réitérée d'une enfance à la fois maudite et sacrée, à laquelle donne magnifiquement corps le recueil de nouvelles *Tu, sanguinosa infanzia*, peut-être le chef-d'œuvre de l'auteur avant *Leggenda privata*. Ce dernier ouvrage pousse d'ailleurs au paroxysme le croisement hybride entre l'autofiction névrotique et un certain imaginaire gothique condensé dans un escamotage génial – ce sont en effet les monstres cachés dans la cave omniprésente des romans de Mari, ici appelés les Académiques (« Celui qui marmonne », « Celui qui gargouille », « Celui avec l'emphysème »... ; « Quello che biascica », « Quello che gorgoglia », « Quello con l'enfisema »)²⁸ qui contraignent le narrateur à raconter son autobiographie. Un cadre fantastique plus que conventionnel tendant à l'*horror*, parfois au *splatter*, à l'intérieur duquel est tressée l'histoire familiale des Mari. Fusion inédite qui suggère, comme Gianluigi Simonetti l'indique à juste titre, que finalement « toute histoire familiale est un conte d'épouvante » (« ogni storia familiare è, in fondo, racconto del terrore »)²⁹.

Les dispositifs nostalgiques de Mari touchent jusqu'à la structure du récit. La forme courte des recueils de nouvelles, qui organise aussi le dernier roman, lui permet par exemple de s'adonner à un véritable art de la variante, où il s'agit de faire revivre en préservant et cataloguant. Si toute trace du passé est digne d'être remémorée, elle doit néanmoins être jalousement gardée

26. *Ibid.*, p. 24.

27. MARI, *Di bestia in bestia*, cit., p. 220.

28. MARI, *Leggenda privata*, cit., p. 3.

29. Gianluigi SIMONETTI, « La leggenda privata di Michele Mari », *Le parole e le cose*, 27 mai 2017, URL : <http://www.leparoleelecose.it/?p=27726>

et maintenue par tous les moyens nécessaires, et encadrée dans un système formel d'organisation suivant les mêmes règles maniaques qu'on retrouve dans la nouvelle *Certi verdini* (« Certains tons de vert pâle ») consacrée à l'art zen du puzzle. Perec n'est d'ailleurs pas loin.

L'aspect fortement taxinomique de maint texte de Mari donne lieu à une sorte de classement conceptuel de l'aura du passé, érigé tout entier dans une tension de récréation. Très souvent, à différents niveaux, c'est une idée d'*ecdótica* nostalgique qui se met en place, digne du philologue Mari. Sa manifestation la plus efficace tient à la figure du tueur en série ancien philologue, dit « Il Collezionista » (« Le Collectionneur »), qui procède à des assassinats de plus en plus atroces et complexes à comprendre dans le but de stimuler une enquête indiciare de la part d'autrui, le transformant enfin d'exégète en objet d'exégèse. Au malheureux voleur qui tombe sur lui pendant une naïve effraction dans son appartement, le sérial-killer dira :

Mi avete chiesto perché uccido ? In un certo senso è per avere degli interlocutori. Voi entrate in casa mia dopo avermi rotto la finestra, frugate nelle mie tenebre con la vostra torcia indiscreta, e non volete essere moi interlocutore ? Mmmmmmh... penso che non sappiate nemmeno cos'è l'ermeneutica, per cui ve lo dirò io. (...) io, il significatore, ho incominciato a chiedermi : e a me chi lo conferisce il senso ? Chi mi interpreta ?³⁰

C'est une herméneutique nécessairement sérielle (aspect sur lequel le titre de la nouvelle insiste avec pertinence), prise dans un perfectionnement infini du passé, dans sa déclinaison incessante selon des modalités atemporelles finissant par produire un espace terrible et familier, attiré inévitablement vers le fond du temps, un *là-bas* toujours à refaire *ici*. En commentant sa nouvelle *Laggiù* (« Là-bas », où deux petits-vieux égrènent leurs souvenirs, entièrement subjugués par leur enfance), Mari parlera du nœud *spatial* angoisse-névrose-mémoire, qui pousse celui qui entretient une relation non résolue avec son passé, à vouloir perfectionner au niveau de la superstructure ce qui aurait dû être d'abord *réglé* de façon structurelle, en se retrouvant ainsi « arredatore » (« décorateur »)³¹ d'une vie dont la charpente remonte

30. MARI, « La serietà della serie », in Id., *Euridice aveva un cane*, cit., p. 146 (« M'avez-vous demandé pourquoi je tue ? En quelque sorte c'est pour avoir des interlocuteurs. Vous rentrez chez moi après avoir cassé ma fenêtre, vous fouillez dans mes ténèbres avec votre torche indiscreta, et vous ne voulez pas être mon interlocuteur ? Mmmmmmmh... je pense que vous ne savez même pas ce que c'est que l'herméneutique, donc je vous le dirai. [...] Moi, le *significateur*, j'ai commencé à me demander : et qui est-ce qui me confère le sens, à moi ? Qui m'interprète »).

31. MARI, PINCIO, « Nostalgia, ovvero l'invenzione del passato. Conversazione con Andrea

à l'enfance. Et du reste chaque case textuelle du classement nostalgique de Mari se transforme ainsi en « casa », en maison. Des maisons-musées, que Mari met en scène à travers le livre fait en collaboration avec le photographe Francesco Pernigo au titre d'*Asterusher* (fusionnant *La Demeure d'Astérion* de J.L. Borges et *La Chute de la maison Usher* de Poe) où les images de ses maisons personnelles, dans lesquelles l'enfance est presque chimiquement précipitée, dialoguent avec toutes les maisons qui peuplent son univers romanesque : de la maison de campagne des grands-parents des *Limaces Françaises* à la maison de Tardegardo du Giacomo Leopardi d'*Io venia con angoscia a rimirarti...*, au château gothique de *Di Bestia in bestia*. Et toutes avec leur architecture fortement bachelardienne (d'où l'omniprésence des caves, des espaces souterrains, si appropriés à tous ces mirobolants passages gothiques où se met en scène le retour du refoulé) et immergées, comme sa langue, dans le passé. Dans un texte sur Landolfi, cet autre écrivain aimé par Mari, la langue landolfienne est comparée à « certaines maisons nobles non fonctionnelles dans leur ampleur comme un Tommaseo-Bellini et pathétiquement éloquents dans leur état d'abandon » (« certe case nobili disfunzionali nella loro vastità come un Tommaseo-Bellini e pateticamente eloquenti nel loro stato d'abbandono »)³², où l'évocation du grand dictionnaire de la langue italienne du XIX^e siècle ne fait qu'épaissir la superposition entre langue et espace domestique.

Des maisons qui contiennent et conservent, toutes bâties contre l'oubli, toutes puisant leurs fondations dans une nostalgie obsessionnelle, toutes fonctionnant comme des remparts contre la perte, contre le temps qui passe, pour figer, maintenir, cristalliser face à la banalité du devenir. Comme le dit le Michelino de *Verderame*, en réagissant à la pseudo-sagesse du grand-père qui, par un banal « tout passe », calme ses ardeurs d'enquêteur du passé : « Il répondait come un vieux parrain de la mafia. J'étais sidéré. *Pantha rei*, les choses habituelles que l'on vous apprend à l'école pour vous rouler... » (« Rispondeva come un vecchio padrino della mafia. Ero allibito. *Panta rei*, la solita pippa che ti insegnano a scuola per fregarti »)³³. Des maisons qui sont évidemment le résultat d'un « remplissage compulsif et fortuit, comme par une sorte d'*horror vacui* » (« riempimento casuale e compulsivo, come per una specie di *horror vacui* »)³⁴ comme l'affirme toujours Michelino

Cortellessa », cit.

32. MARI, « Landolfi », in Id., *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 205.

33. MARI, *Verderame*, cit., p. 95 ; trad. *Les limaces françaises*, cit., p. 117.

34. *Ibid.*, p. 23 ; trad. cit., p. 31.

lorsqu'il rentre dans la maison de Felice, dont il transformera le capharnaüm en gigantesque système mnémotechnique.

La nature reliquaire des objets si fortement fétichisés chez Mari est parfaitement illustrée par l'incipit de *Tout le fer de la tour Eiffel*, centré sur la madeleine en PVC exposée dans le musée Marcel Proust d'Illiers-Combray, qui a fini par remplacer le biscuit en « autentica frolla » (« véritable pâte molle »)³⁵ et qui déclenche malgré tout le souvenir donnant lieu au roman. Livre hors classe, montage onirique impossible à résumer sauf peut-être en le renvoyant à un autre ouvrage de la même famille, l'*Abrégé d'Histoire de la Littérature Portative* d'Enrique Vila-Matas (1985), *Tout le fer de la tour Eiffel* donne corps, à l'aide des vrais protagonistes (et donc Benjamin, Marc Bloch, Céline, mais aussi Marlène Dietrich, Citroën et bien d'autres) à l'imaginaire littéraire et artistique du début du vingtième siècle. « J'aime un lieu qui soit marqué » (« A me piace il luogo segnato »)³⁶, affirme l'auteur lors d'une interview où il est question entre autres d'une littérature sur le web, envers laquelle il exprime toute sa méfiance ; là où la marque est une trace, ou mieux une superposition de traces objectuelles. Ce roman explicite une préoccupation majeure de Mari qu'on pourrait résumer ainsi : à travers le personnage-Benjamin, collectionneur omnivore de fétiches littéraires et artistiques – une montre molle de Dalí, la première des voyelles de Rimbaud, les *quat'sous* de l'opéra de Brecht, un pétale des *Fleurs du mal*... – c'est bien la perte d'aura de l'objet-livre qui surgit au cœur de l'écriture.

On atteint là une forme de fétichisation maximale appliquant à l'objet de culte par excellence le traitement que les autres romans réservent aux objets de l'enfance, désuets, déchus, toujours en péril d'oubli que la littérature se doit de maintenir en vie : des couvertures d'Urania aux bandes dessinées de l'enfance (« Ces monstrueux caillots, ces concentrés surhumains de ma mélancolie, ces monuments de ma solitude, ces choses SACRÉES » / « Questi coaguli mostruosi, questi sovrumani concentrati della mia malinconia, questi monumenti della mia solitudine, queste cose SACRE »)³⁷ que le narrateur de la nouvelle « I giornalini » cache en vue de la future naissance de son enfant, afin que celui-ci ne puisse pas les lire et s'amuser avec car « on ne peut plus s'amuser avec ce qui est enveloppé par l'aura » (« non ci si può più divertire con ciò ch'è fasciato dall'aura »)³⁸. Le syndrome de Monsieur Kurz se propage dans l'univers de Mari, et on le retrouve dans le rêve de « L'uomo

35. MARI, *Tutto il ferro della torre Eiffel*, cit., p. 3 ; *Tout le fer de la tour Eiffel*, trad. cit., p. 11.

36. MAZZA GALANTI, « Conversazione con Michele Mari », in ID., *Michele Mari*, cit., p. 182.

37. MARI, « I giornalini », in ID., *Tu, sanguinosa infanzia*, cit., p. 12.

38. *Ibid.*, p. 12-13.

che uccise Liberty Valance » (« L'homme qui tua Liberty Valance »), où le père du narrateur enfant, tout au long des années, a systématiquement volé les jouets préférés de son fils pour les préserver du temps qui passe, en devenant ainsi son obsessionnel « ange trésorier » (« angelo tesoriere »)³⁹.

La « orchesca persona di mio padre » (« figure ogresque de mon père »), avec qui le narrateur enfant de nombre de nouvelles entretient un « rapport non résolu se concrétisant en terreurs paralysantes et en grumes paralytiques d'immense affection non exprimée » (« un insoluto rapporto materiato di paralizzanti terrori e di paralitici grumi di immenso affetto inespreso »)⁴⁰, aux côtés de la mère, revient une fois pour toutes dans le dernier roman (où les images tirées de dessins de l'auteur petit, les photos des objets collectionnés et même quelques photos familiales d'enfance forment un magnifique contrepoint au récit), en donnant vie au couple d'opposés le plus réussi de Mari. *Leggenda privata* dévoile en effet de façon explicite le noyau de névrose familiale à la source de l'expérience entière d'autofiction de Mari, en parlant des vrais parents de l'auteur : Enzo Mari, célèbre designer fondateur du mouvement *Do It Yourself* et figure phare de la déontologie du design et Gabriela Iela Ferrario Mari, graphiste de talent.

La mise en avant par *Leggenda privata* du métier des parents rétro-éclaire cette *passion* nostalgique de l'objet chez Michele Mari, immergé depuis son enfance réelle dans un univers graphique d'exception, à tel point qu'il est tentant de croiser définitivement les différents compartiments que Mari s'amuse à tenir ensemble dans son écriture. Pourquoi ne pas associer le calendrier perpétuel *Formosa* qu'Enzo Mari conçoit pour Danesi en 1963, cet objet culte qui a *concrétisé* le temps de plusieurs générations, jusqu'à revenir en force sur le marché design de notre époque post-industrielle, et cet objet littéraire que le Walter Benjamin de *Tout le fer de la Tour Eiffel*, achète à un prix exorbitant à un nain charlatan et diabolique au numéro 67 du passage Choiseul, à Paris : les points de suspension de Céline, « trois minuscules sphères noires, pas plus grandes qu'un plomb de chasse (...) La plus grande invention du siècle ! » (« tre minuscole sfere, ognuna non più grande di un pallino da caccia (...) La più grande invenzione del secolo ! »)⁴¹. Ces trois points si vénérés par Mari, qui leur voue une dévotion sans limites, en les appliquant tout au long de l'élan scriptural de son roman *Rondini sul filo*, dans une sorte d'hommage littéral plus encore que littéraire.

39. MARI, « L'uomo che uccise Liberty Valance », in ID., *Tu, sanguinosa infanzia*, cit., p. 22.

40. MARI, « La freccia nera », in ID., *Tu, sanguinosa infanzia*, cit., p. 87.

41. MARI, *Tutto il ferro della torre Eiffel*, cit., p. 12 ; *Tout le fer de la tour Eiffel*, trad. cit., p. 20.

On pourra alors se demander si ce romancier qu'on situe et qui se situe tout à fait à la marge du panorama contemporain, volontairement inactuel, provocateur et snob dans son anachronisme, ne risque finalement pas de se frotter avec un certain esprit du temps, en mettant tout naturellement la littérature dans une position de relique. Ce faisant il ne ferait que répondre à la question qui traverse toutes les différentes pratiques narratives actuelles, à savoir s'il y a encore un moyen de faire littérature dans l'époque de *communication* qui est la nôtre. Question à laquelle Mari semble répondre par la négative, tout en s'adonnant passionnément à la littérature sous une forme unique de nostalgie créatrice. Carlo Mazza Galanti, qui souligne parfaitement cette tension tragique se jouant dans son écriture, par une pratique de la mémoire à travers le filtre littéraire (et hyperlittéraire), affirme que la nostalgie chez Mari est « malédiction et posture de maudit » (« maledizione e maledettismo »)⁴². Cet « agir, écrire » la nostalgie s'éloigne en tout cas de l'« élucidation du passé »⁴³ opiniâtre et active de Bergounioux, en promouvant un agir bien plus réactif, une manière singulière de *persister*, pourrait-on dire, au sein de la Littérature, ce pays perdu à tout jamais.

42. MAZZA GALANTI, *Michele Mari*, cit., p. 10.

43. Pierre BERGOUNIOUX, *Où est le passé. Entretien avec Michel Gribinski*, Paris, 2007, p. 78.

L'hypotypose, langue de la nostalgie <i>Alessandro MARIGNANI</i>	145
La nostalgie matérielle. La valeur épistémologique de l'absence dans les <i>Delocazioni</i> de Claudio Parmiggiani <i>Elena PAROLI</i>	163
Le regard vers l'arrière : un schème nostalgique du <i>Conte du Graal</i> et de ses successeurs <i>Damien de CARNÉ</i>	175
Gros sur le cœur, ou la nostalgie du dinosaure <i>Matthieu FREYHEIT</i>	189

Les « temps » de la nostalgie

La raison de la nostalgie. Pasolini témoin de la Grande accélération <i>Alberto RUSSO PREVITALI</i>	205
La marchandisation de la nostalgie. Quelques réflexions théoriques autour de l'absence, du capitalisme et de l'utopie du passé <i>Emmanuelle FANTIN</i>	221
Repenser à une époque pas si belle que ça. À propos d'une tendance de la littérature italienne d'aujourd'hui <i>Stefano ADAMO</i>	237
Nostalgie et résistance à la nostalgie dans la fictionnalisation du communisme <i>Evagrina DÎRȚU</i>	257

TOME II : LES COULEURS DE LA NOSTALGIE

Le jadis et l'ailleurs de la nostalgie

1. Présent/passé : une affaire de regard(s)

Rhétorique de la nostalgie : <i>laudatio temporis acti</i> et satire des temps présents dans <i>Il Libro delle Rime</i> de Franco Sacchetti <i>Marina GAGLIANO</i>	281
Les humanistes contre la nostalgie : tourner le passé vers le présent dans les dialogues du premier Quattrocento <i>Laurent BAGGIONI</i>	295
Nostalgie et réformes religieuses au tournant des XVI ^e et XVII ^e siècles. Les écrits affrontés des Troyens Pithou (réformé) et Desguerros (catholique) <i>Stefano SIMIZ</i>	311

2. Un imaginaire nostalgique

Nostalgies d'écrivains : construction de l'exil <i>Floriana CALITTI</i>	329
Nostalgie des mythes : Foscolo, Leopardi et le monde perdu <i>Matteo PALUMBO</i>	351
La nostalgie du voyageur face à l' <i>ethos</i> du néo-stoïcisme : le poète baroque Paul Fleming en route vers la Perse <i>Konrad HARRER</i>	363
La physiologie de la nostalgie dans les <i>Dialogues avec Leucò</i> de Cesare Pavese <i>Daniela VITAGLIANO</i>	381
<i>O membranza sì cara e fatal !</i> Nostalgie et mémoire dans les opéras de Verdi <i>Elsa CHAARANI LESOURD</i>	395

Une nostalgie d'enfants gâtés ? Les voyageurs de l'Orient-Express
Blanche EL GAMMAL 415

Nostalgies subjectives

1. Les mondes phantasmés : subjectivité et temporalité

Simone de Beauvoir, Annie Ernaux : l'autobiographe ou la nostalgie de l'avenir
Anne STRASSER 431

Ionesco, un théâtre de la conscience nostalgique
Yannick HOFFERT 447

Les voix de la Nostalgie chez Antonio Tabucchi
Eleonora CONTI, Germano PALLINI..... 461

La nostalgie du camp de concentration comme acte de résistance
Julien DAILLÈRE 475

2. Nostalgie et exil : une catharsis possible ?

Claude Vigée : l'exil et le retour
Aude PRÉTA-de BEAUFORT 489

Nostalgie du passé, nostalgie du futur. Maḥmūd Darwīš, le nostalgique de Soi
Laurence DENOZ..... 499

Il n'y a pas d'exil heureux ? Une lecture croisée du récit de Maya Ombasic, *Mostarghia* (2017) et du film d'Andreï Tarkovski, *Nostalghia* (1983)
Reynald LAHANQUE..... 515

La nostalgie du pays et de la langue chez les poètes italophones du XXI^e siècle. Deux exemples : Hasan Atiya al-Nassar et Božidar Stanišić
Laura TOPPAN 523

Re-construction de la mémoire

1. Post-mémoire et postmodernité

William Gibson et l'anticipation nostalgique <i>Henri DESBOIS</i>	543
L'effet Zeigarnik ou comment le roman italien contemporain se mesure à la nostalgie : le cas exemplaire de Michele Mari <i>Giorgia BONGIORNO</i>	561
Fragments d'objets, instants, une double flèche. Sur les traces des nostalgies dans l'écriture de Daniele Del Giudice <i>Chiara RUFFINENGO</i>	579
Déconstruire la nostalgie contemporaine avec Jean Echenoz <i>Sara BÉDARD-GOULET</i>	599

2. La nostalgie en témoignages

Judaïté et nostalgie : un couple antinomique ? <i>Jérôme SEGAL</i>	617
Sidérurgie m'était contée <i>Oreste SACCHELLI</i>	629
Chanter et jouer de la musique ici pour penser à là-bas. Musique populaire et immigration en Lorraine <i>Laurent MARTINO</i>	639
Bibliographie	653
Index des noms	703