

## L'image de la ville dans l'architecture, la peinture et la narration italiennes dès 1917

### *La construction et la dissolution*

Sur une toile de fond marquée par des réalisations et des discussions concernant l'espace urbain italien de la première moitié du XXe siècle, on présente l'entrelacement de ces données avec l'évolution des visions artistiques de la ville, dont l'*image* est prise en considération dans les domaines de l'architecture, de la peinture et de la narration. Si le mot *ville* indique un vaste réseau d'habitations, d'espaces publics, de lieux de production qui ont des structures communes, on veut aborder ce sujet en prenant en considération le contexte urbain en tant que système de relations intellectuelles et idéologiques: la ville peut devenir une construction historique de pierres, d'images et de mots. On observe ainsi le développement des polémiques sur l'idée de la ville contemporaine, dont l'image va se charger – à la suite d'indications politiques, mais également par impulsion des architectes et des urbanistes – d'une valeur significative et ambiguë: sous la dictature, la ville *peut* et *doit* devenir l'image de l'État fasciste en niant, du point de vue théorique, l'héritage de la culture libérale du XIXe siècle de même que la portée révolutionnaire des transformations socio-politiques déterminées par l'industrie urbaine de la modernité.

Dans une atmosphère d'enthousiasme artistique pour les nouveautés techniques au début du XXe siècle, marqué par le développement social et le premier décollage industriel italien, le thème de la ville – de son évolution et de sa représentation – est propulsé au premier rang du débat culturel et politique, avec le secteur architectural se proposant comme un élément de jonction entre les suggestions artistiques et les nécessités de la construction. Dès la première décennie du XXe siècle, le futurisme impose l'image artistique et littéraire de la vie urbaine dans le panorama culturel italien; la ville tentaculaire – pourtant absente du contexte historico-géographique national – devient ainsi la source et l'archétype de la création artistique, le *topos* de la société en transformation. Face à une réalité en mouvement, on ne propose pas de lectures *urbanistiques* et techniques du phénomène métropolitain: on préfère plutôt une interprétation éthique du dynamisme de la ville, s'autorisant également une dérive vers le domaine esthétique. Dans ce contexte, le lieu urbain et le thème de la construction deviennent le point de départ d'une mythologie de l'avenir suscitant une perspective potentiellement révolutionnaire, au point de vue figuratif et social. Mais la vision futuriste d'une maison et d'une ville *en tant que* «machine à habiter» est une courte saison essentiellement lombarde, destinée à se conclure lors de la Première Guerre mondiale.

Par rapport à la représentation futuriste de la ville dans la peinture, au début du XXe siècle, on enregistre aussi une ligne différente, marquée par des images psychiques. C'est à ce titre que des fragments du lieu urbain peuvent entrer dans l'espace onirique de l'art métaphysique en tant que rêves de pierre sous-jacents à la conscience. La ville éclatée et fragmentaire peinte par Giorgio de Chirico joue un rôle majeur dans son univers figuratif. C'est un espace où la représentation de la vie humaine dépasse les élans vitaux des futuristes: l'artiste n'a pas besoin de proclamer la beauté et la *nécessité* de la ville car il sait désormais que ces lieux artificiels caractérisent notre existence. Sous des effets de soleil méditerranéen, ou dans une atmosphère indéfinie, les tableaux métaphysiques présentent des scènes urbaines de la plaine du Pô où les portiques abritent les souvenirs du subconscient, la structure géométrique de la construction se faisant ainsi limite et point de fuite.

Dans le climat du premier après-guerre se dessine une possible convergence entre les perspectives de recherche du futurisme et de la métaphysique. On assiste ainsi, dans les paysages urbains des années Vingt, à une inversion de la polarité: déjà célébrée en tant que symbole de la

modernité, la périphérie de la ville est investie par un processus de solidification et d'isolement métaphysique de la représentation visuelle. Mais la dimension irréelle des scènes milanaises du peintre ex-futuriste Mario Sironi continue d'exprimer les tensions des espaces indomptés évoqués au début du siècle. Et les camions et les vélos de ses paysages restent à la lisière intemporelle d'une ville fermée, d'une forteresse de l'âme aux murs délabrés, aux habitations délaissés par des habitants aux prises avec d'autres mélancolies. Les zones périphériques de Milan se font dignes d'une représentation picturale dans la tradition des grands paysagistes italiens: la reproduction de ces *morceaux* urbains est ainsi marquée par des montées tendues et des circonvolutions à vide, comme si l'on ne pouvait peindre la banlieue qu'en la transformant en sanctuaire tragique et intemporel, dépourvu de sa banale signification de ceinture urbaine mal bâtie. L'impression d'un centre urbain invisible, protégé par un interdit sous-entendu, est renforcée par les images de cathédrales et de temples isolés que Sironi aime peindre au milieu des années Vingt. Et c'est alors cette réflexion sur des formes architecturales primordiales et isolées à déterminer un ultérieur degré de conscience de la part de l'artiste, vers l'élaboration du mythe d'une cité quasi sacrée, véritable image publique d'une civilisation à récupérer.

Aux années Trente, l'œuvre de Sironi, et des peintres de l'art mural, essaie de joindre – dans un effort se révélant velléitaire et frustré – la dimension *nécessaire* de la construction architecturale: ces artistes se proposent de démontrer que la peinture et la décoration murales sont aussi indispensables au lieu urbain de l'époque fasciste que la construction architecturale. Mais cette dernière rêve à son tour d'exprimer la symbolique politique de l'édification éthique d'une communauté nouvelle, à l'empreinte éternelle du chef suprême. Le plan idéal des *Bâtisseurs du Paradis*, qu'Alberto Savinio peint en 1929, est trop abstrait pour les représentations du régime et cède la place à d'autres scènes, comme les allégories de l'«Italie corporative entre les arts et la justice» présentes dans les bâtiments publics. Dans l'iconographie officielle, le regard monumental du *Duce* se propose de transfigurer l'émergence visuelle italienne. Le profil gigantesque de son visage peint peut s'étendre et se superposer à toute la péninsule, en ayant recours à la technique de la "peinture aérienne": dans ces tableaux, c'est un pays qu'on regarde de loin, à vol d'oiseau, mais l'abstraction mécanique et le culte de la vitesse aérienne, qui avaient caractérisé certaines expériences artistiques du passé récent, tournent vite à la vision fantastique, ou aux cauchemars futurs des survols des bombardiers sur les villes italiennes.

Face à la faillite des peintres de l'art mural de se hisser au premier rang de l'esthétique du régime, face à la non-représentation de la réalité historique dans les images artistiques des années Trente – au nom de la construction d'un mythe impérial de puissance –, l'expérience picturale de l'*École romaine* retrouve le visage blessé et conflictuel des places de la capitale dans l'expressionnisme baroque de Scipione; les représentations visionnaires d'Antonietta Raphael; les immeubles démolis de Mario Mafai.

Le domaine littéraire ne participant que d'une manière indirecte à la définition de l'image politico-idéologique de la ville italienne de l'entre-deux-guerres, ses réflexions nous paraissent plus générales par rapport aux observations techniques proposées par le monde de la peinture et de l'architecture, mais elles sont porteuses d'un regard moins compromis avec la politique du régime et donc historiquement révélateur de l'importance sociale du sujet considéré.

La ville de la littérature italienne garde d'abord des connotations traditionnelles et paisibles. Les quelques citations narratives des années Vingt nous rendent l'aspect "typique" des villes italiennes, souvent petites réalités urbaines de la province toscane ou méridionale. Dans *Uno, nessuno e centomila*, le dernier roman de Luigi Pirandello (1867-1936), l'allégorie contre le lieu urbain et la "construction" - au double sens d'édification architecturale et de limitation sociale de la

liberté de l'esprit - se solde par un voyage dans la folie du protagoniste: bien qu'hypocrite et étouffant, le contexte urbain revêt son rôle d'ancrage social pour l'homme qui risquerait de se perdre dans une sorte de nihilisme. Chez des Toscans comme Federigo Tozzi (1883-1920) ou Lorenzo Viani (1882-1936), la petite ville peut être le symbole d'un équilibre intérieur désiré mais jamais véritablement atteint, tandis que la métropole parisienne - où Viani se rend en voyage de formation - se charge de significations négatives et destructives inconnues à la province italienne dont on rêve dans ces pages. La réalité urbaine, pourvu qu'elle se cantonne dans des dimensions compréhensibles, mesurables et traditionnelles, est non seulement tolérable, mais presque le seul endroit permettant une vie communautaire acceptable, sans laquelle la folie et la mort frappent l'homme dans son isolement.

### *Images et narrations du bâti – Viani: un artiste toscan à Paris*

Né à Viareggio en 1882 (il meurt à Ostie en 1936), le peintre et écrivain Lorenzo Viani vit ses premières années dans un contexte difficile, marqué par la misère et par de nombreuses difficultés.

Lié à sa propre dimension territoriale, Viani affiche un visage d'expressionniste virulent. Sur le fond d'un anarchisme qui résiste aux *rappels à l'ordre* des années Vingt, aux compromissions avec le régime fasciste et aux succès des dernières années de sa vie, l'artiste toscan se montre capable de profiter de ses séjours parisiens, à partir de 1908, pour évoluer vers une connotation qui rappelle les *fauves*, mais avec une participation émotionnelle plus intense, et qui parviendra, en correspondance avec l'une des tendances artistiques de l'époque, aux peintures murales des années 1935-36 pour la gare de Viareggio et pour l'Orphélinat "Quatre Novembre" d'Ostie.

Mais, à côté de son œuvre figurative, il écrit beaucoup de contributions littéraires.

C'est en 1925 qu'il publie *Parigi*, le compte-rendu, excessif et forcé, de ses séjours parisiens entre 1908 et 1911.

Son récit se présente comme la métaphore d'une vie qui cherche la littérature, en même temps qu'il s'agit du livre mythique des expériences d'un jeune artiste sans moyens en quête des souvenirs de la Commune parisienne de 1871. Nourri de lectures et d'expériences différentes, à l'intérieur desquelles le dénominateur commun est constitué par la dénonciation de la misère et de l'exploitation sociale, Viani se doit de faire l'expérience de Paris, qui lui apparaît "comme la ville où convergent les destins du monde, la ville où chaque homme est libre".

L'expérience artistique que Viani relate dans son roman n'est alors qu'un prétexte pour présenter son voyage de formation d'un village de la côte toscane à la légende de la *ville tentaculaire* du Nord, riche de lumières mais aussi marquée par la violence de la faim, de la misère, de la mort.

Dans l'œuvre de Viani, dure et amère, les pages et les images consacrées à Paris sont parmi les plus négatives qu'on puisse découvrir. C'est une sorte de ville *noire* qui se juxtapose aux mythes de la Belle Époque, en les renversant d'une manière brutale et totale: les boulevards et les animations de la capitale se transforment ainsi dans un tourbillon de fantômes grotesques et hallucinés, étroitement liés aux visions obscures transmises par les pages de Jean Richepin ou par la culture de l'entre-deux-guerres de l'*Ecole de Paris*.

Le symbole d'un séjour désespéré est représenté par la *Ruche*. Cité d'artistes située non loin de Montparnasse, le bâtiment doit son nom à sa structure, qui répartit les ateliers en alvéoles autour d'une rotonde centrale.

Loin d'être la "rotonde de fer et de briques" destinée aux artistes, ce bâtiment se

métamorphose dans les pages de Viani en une sorte d'asile d'aliénés où vivent des pauvres, au milieu d'un terrain vague désolé et glacial près de la Porte de Versailles (*cf. citat. 1*).

Solitaire mais non isolé, Viani est à la recherche des suggestions et des possibles représentations d'un autre visage de la capitale. L'atmosphère lugubre dessinée par l'artiste toscan dans ses pérégrinations parisiennes, où la Seine est le véhicule et le miroir de la mort, est digne des traits d'Honoré Daumier; endroit consacré à la non-existence et à la disparition, dans les pages de Viani le fleuve parisien *boit* les suicidés comme s'il s'agissait de sacrifices humains préservant la capitale d'autres catastrophes (*cf. citat. 2*).

Le récit de Viani tourne vite à la représentation grotesque et fait de la capitale française, si rêvée avant son départ de Viareggio, la ville négative par excellence. Le panorama urbain se métamorphose en vision sinistre d'un lieu assiégé par ses propres monuments, et la Seine continue d'être l'obscur vecteur d'images désagréables (*cf. citat. 3*).

D'ici quelques temps, il est alors naturel pour Viani de choisir le retour, l'odeur du soleil et de la mer, les accents toscans et les regards inquiets de sa mère.

Le récit représente ainsi le drame d'une métropole qui ne colle pas à son image dans l'art, la littérature, la vie politique, surtout parce que les moyens d'approcher ces facettes du visage urbain de Paris ne sont pas assez riches ou sophistiqués.

C'est donc dans le choix des grilles interprétatives de l'écrivain, et dans sa volonté de construire un anti-mythe urbain marqué par le grotesque et le macabre, qu'il faut reconnaître la source de cette image renversée de la ville parisienne, qui devient l'archétype de l'indifférence et de la sordidité.

Dès qu'on le quitte, Paris perd la solidité de ses pierres, véritable prison dans les pages de l'artiste toscan, et devient presque liquide dans un brouillard post-impressionniste, avant de hanter le repos de Viani avec le souvenir de son vacarme métropolitain.

Obsédé par ses visions parisiennes, Viani y consacre plusieurs moments importants de sa vie. Élément de médiation entre une phase juvénile et sa perception ultime de Paris, c'est exactement la publication de ce livre; tandis que le dernier moment de contact de l'artiste avec ses obsessions parisiennes est constitué par le grand tableau *Paris, à l'hospice des pauvres*, terminé en 1927, où il reproduit d'une manière synthétique ses motifs récurrents.

On a déjà remarqué que les dernières images parisiennes présentées par Viani correspondent à une période artistique où l'on a désormais assimilé le langage du *retour à la tradition* de la part des artistes italiens, et que ces choix esthétiques conviennent parfaitement au régime fasciste.

Mais en 1925 le livre *Parigi* de Viani ne se limite pas à définir et à dessiner une image *noire* et désespérée de Paris pour s'aligner aux suggestions autarciques du régime.

Troublé par les marginaux qui hantent ses tableaux et ses récits, l'artiste de Viareggio ressent le besoin de cultiver ces images d'abjection même dans le cœur de la *ville-lumière*, proposée en modèle accompli de la diffusion de la gangrène sociale.

En vieil anarchiste, du genre pessimiste plutôt que confiant dans l'avenir, Viani *a besoin* de montrer que les personnages pittoresques ou bizarres de sa Toscane ne sont pas qu'un produit local, mais qu'ils témoignent d'un malheur plus répandu, qu'on ne peut qu'entrevoir dans les rythmes lents et monotones de l'existence provinciale, mais qui devient parfaitement évident dans une grande ville: on peut en conclure que Viani se doit enfin de reproduire ses hantises dans Paris, qui ne sera plus, à

ses yeux, qu'un faubourg de Viareggio.

### *Images et narrations du bâti – Bernari: Naples industrielle et sironienne*

La ville des années Trente paraît perdre cette dimension provinciale et encore rassurante, attribuée par Viani à son lieu natal. Dans la décennie où le revenu national italien du secteur industriel dépasse celui de l'agriculture, le roman fait de la grande ville le lieu de l'indifférence.

Un nouveau courant narratif propose un regard différent sur la réalité italienne, loin des schémas du naturalisme mais aussi d'un expressionnisme purement extérieur. On présente une image critique des grands centres urbains et du monde provincial, en cherchant toujours à donner des suggestions plus amples: l'horizon communicatif veut être national et international, sans se cantonner à la dimension locale. C'est un réalisme ayant recours à la perspective de la mémoire et à l'analyse des relations, toujours mobiles, entre l'individu et le contexte social. Bernari et Bilenchi, d'une part, Moravia, de l'autre, suggèrent ainsi des visions urbaines à la grande force imaginative.

D'origine française (le nom Bernard fut par la suite italianisé), Carlo Bernari naît à Naples en 1909. Sa formation culturelle fonde l'historicisme de Croce, l'attention à l'avant-garde européenne et une tension politique vers le socialisme. En 1934, Bernari publie son livre principal, *Tre operai*. Le roman marque un moment important du rapport entre littérature et paysage urbain, avec des pages qui sont parmi les plus idéologiques et visuelles de la décennie. Se déroulant des années Dix jusqu'à l'occupation des usines en 1920 – au sommet des "années rouges" du premier après-guerre italien – l'histoire des trois ouvriers méridionaux alterne discours direct et indirect et se construit par une succession de tableaux citadins dignes de la tension politique de l'expressionnisme allemand.

Dans le roman, Naples et sa périphérie industrielle s'offrent avec des accents typiquement sironiens, même s'il faut rappeler qu'un panorama industriel avancé n'existe pas encore dans la ville méridionale des années Dix. C'est ce qu'observe l'un des protagonistes, déçu par le bas niveau technologique de l'atelier où il travaille (*cf. citat. 4*).

Il est important de saisir la charge picturale des scènes proposées: tout le livre semble ainsi méditer, et proposer à nouveau, le lexique des atmosphères urbaines de l'œuvre de Sironi dans les années Vingt. Il serait difficile de proposer la lecture d'un passage plutôt que d'un autre, car la métropole méridionale est constamment impliquée dans la déroute morale et matérielle des protagonistes, dont tout espoir individuel est étouffé, ainsi que la perspective d'un renouveau social qu'on n'arrive pas à réaliser. Reste que l'agglomération napolitaine est peinte avec les mêmes coups de pinceaux géométriques, lourds et pâteux auxquels Sironi avait déjà confié son exploration figurative de la périphérie milanaise.

Mais Bernari s'intéresse surtout à la représentation de la dissolution, qu'il s'agisse des façades urbaines – rendues noires et sales par les fumées industrielles –, ou de la prétendue liberté des personnages – aux choix velléitaires –, ou encore des paysages du Midi, que le romancier se refuse à décrire avec les couleurs de la luminosité méditerranéenne. C'est ainsi que l'écrivain, en rejetant les sentiers battus de la couleur locale et les promenades archéologiques dans les quartiers gréco-romains, veut illustrer la lumière livide et les "paysages de l'âme" de ce qu'il appelle "le troisième Naples", là où les gazomètres et les haut-fourneaux marqueront durant des décennies l'un des panoramas les plus beaux au monde: "notre noir de fumée ... n'est pas plus gai que le noir de fumée se posant sur les toits des faubourgs de Lille, d'Anvers ou de Berlin".

Bernari ne se propose pas de dresser un tableau objectif de sa ville – présentée "avec des perspectives exaspérées, des atmosphères allusives ... à mi-chemin de l'expressionnisme et de la métaphysique" – et définit une sorte d'espace psychosomatique, marqué par de la pluie ou du soleil toujours désagréables et pénibles, réfléchissant l'angoisse et l'inanité de ses personnages.

Et, avec la citation d'un tramway dans la nuit, l'on retrouve l'idée sironienne d'une périphérie de l'âme, et d'un protagoniste qui, tournant en rond, tourne à vide (*cf. citat. 5*).

Comme l'on verra par la suite dans l'œuvre de Moravia, Bernari fixe la laideur de certains immeubles et de quelques appartements en soulignant l'odeur, ou la puanteur, que ses personnages doivent subir; les ordures ménagères qu'on vide en passant par l'escalier laissent des traces olfactives qui préparent l'arrivée dans la rue "grise" (*cf. citat. 6*).

En avril 1934, lors d'une note critique concernant *Tre operai*, Guido Piovene avait déjà cité les atmosphères de Sironi. Si Bernari avait été surpris - et vexé - par cette référence artistique rapprochant son roman à l'illustrateur de la revue fasciste "Gerarchia", il est instructif de lire son opinion dans une note de trente ans postérieure, où il reconnaît ces références (*cf. citat. 7*).

Et dans son analyse rétrospective, Bernari, faisant référence aux circonstances qui ont permis la publication de son roman en 1934, cite la "confusion idéologique typique des régimes tyranniques" où l'on peut "accueillir de tout ... dans un conflit apparent, qui se recomposait pourtant avant même de porter atteinte aux principes sur lesquelles se fondait le régime". C'est ainsi que *Tre operai*, quelques mois après sa parution, subit l'oubli et la disparition des librairies: ce que le régime fasciste n'a pas empêché de publier devient "invisible" et introuvable, sorte de message secret à ne pas déchiffrer.

### *Images et narrations du bâti – L'architecture et Moravia*

Le sujet architectural est si à la mode au milieu des années Trente qu'on peut en trouver une synthèse très précise et très à jour chez Moravia, qui nous présente un conte avec un jeune architecte provincial troublé et "corrompu" par un bizarre et libertin ménage romain désireux de se faire construire une villa.

Lors du conte *L'architetto*, paru en 1937, le romancier fait exprimer à son protagoniste des conceptions cohérentes et complexes sur l'état de l'art architectural au milieu des années Trente. On dirait même que Moravia exprime le compte-rendu de positions affirmées peu avant la publication de son texte, comme celles présentées lors des travaux scientifiques du Congrès Volta de 1936. Voilà donc une préférence nette accordée à l'architecture "rationnelle"; et tout de suite après, comme c'était la norme chez les théoriciens du rationalisme italien, on ajoute que le choix de l'architecture "moderne" respecte – et doit respecter – les exigences esthétiques. L'histoire de la construction, dont on trace dans ce conte de Moravia un cadre synthétique, devient ici le récit de l'application – rationnelle, correcte et "belle" – de la méthode la plus idoine à la recherche esthétique; c'est ainsi qu'un couvent médiéval est autant "rationnel" qu'une usine ou un stade du XXe siècle.

Dans l'architecture, par contre, l'irrationnel est "laid", non fonctionnel, stylistiquement et moralement "faux et malsain". Par la médiation du langage technico-architectural on introduit donc, dans le récit de Moravia, le thème de la fausseté morale qui se cache dans la vie de ses personnages.

Si l'on ne respecte pas les nécessités authentiques de la vie, il est d'ailleurs impossible de construire une œuvre d'art. Et l'architecte responsable de telles faussetés esthétiques est un "menteur" dépourvu de "logique". D'une manière cohérente, le discours historico-théorique de l'architecte aboutit à l'exaltation de la construction moderne, où l'espace est rationnellement partagé et la lumière naturelle peut se distribuer d'une façon adéquate.

Dans la presse et les comptes-rendus de l'époque, les propositions suggérées par le régime

fasciste, incapable d'imposer des normes architecturales cohérentes, s'expriment d'une manière élémentaire mais emblématique; et ces principes se reflètent dans le discours narratif de Moravia, ayant le mérite de bien reproduire la confusion lexicale et idéologique très répandue dans les milieux professionnels ainsi que dans l'opinion publique. C'est ainsi qu'on emploie avec indifférence des termes comme "razionale", "moderno", "novecento", tout en gardant un lien symbolique et mythique avec les traditions péninsulaires, bien évidentes dans le conte de Moravia, où l'on cite tout naturellement le souvenir de la maison pompéienne.

Mais il faut également souligner un autre point notable dans les pages littéraires du conte: c'est le contraste entre l'espace intérieur et la façade extérieure, opposition symbolisant une différence politico-technique et socio-économique importante. On montre souvent l'intérieur d'une "villa", on décrit, on meuble et on visite un "villino", mais le modèle technique présenté à l'extérieur est le grand immeuble, le "grattacielo", l'édifice public ou privé imposant, dont on exalte les prouesses techniques qui en permettent la réalisation. Nous retrouvons dans l'œuvre de Moravia et dans celle de Pirandello plusieurs exemples de cette dichotomie entre le visage clair, intime et confortable de l'intérieur et la réalité extérieure de la construction, magnifiée sous l'aspect technique dans les discours et les textes officiels, mais ressentie comme obscure et fatigante dans les meilleures pages littéraires et dans les tableaux les plus sensibles de l'époque; ainsi qu'on décrit, dans les mêmes années, une stratification sociale opposant la bourgeoisie des villas à la petite-bourgeoisie des grands immeubles romains.

C'est ainsi que la description narrative de ces immeubles populaires, construits à la hâte pour les fonctionnaires de la bureaucratie fasciste, en souligne l'aspect anti-esthétique et trapu. Pour tous ceux qui proviennent de ces bâtiments, le rêve d'une avancée sociale se charge d'une aspiration vers une sorte de "progrès résidentiel"; c'est une ambition évidente chez Andreina et Pietro, dans un autre texte de Moravia, son roman *Le ambizioni sbagliate* (cf. citat. 8).

Les fenêtres dans la nuit laissent donc voir l'ameublement triste et la décoration pauvre des appartements se superposant nombreux. Mais l'entrée de l'immeuble n'est pas plus gaie: peu de lumière, une atmosphère "grise", des structures architecturales schématiques et sérielles.

La cage de l'escalier a une rampe faisant penser à une prison: Pietro ne peut s'empêcher de reconnaître qu'il existe de l'ambition indispensable à tous ceux qui ont vécu dans cet immeuble laid et morne, l'ambition de s'en aller vers d'autres lieux, d'autres habitations.

La description de Moravia se fait enfin olfactive, en permettant au lecteur de composer un menu varié suggéré par la préparation des repas du dimanche: les odeurs de friture et de rôti traversent les portes et accroissent la sensation désagréable d'une brumeuse atmosphère hivernale.

À ce micro-univers d'escaliers et d'odeurs, où les immeubles montrent leur sombre puissance de prisons à peine perméables, s'oppose dans le même roman la construction bizarre et vaguement mystique – mais toujours "moderne", selon le lexique ambigu de l'époque – de la villa-couvent de la bourgeoisie. Abondamment rénovée par rapport à son initiale destination conventuelle, cette habitation se situe près du Jardin zoologique de Rome. Ici encore, Moravia souligne les éléments de fausseté se cachant derrière l'architecture solennelle: en dépassant la grille d'entrée, on découvre un jardin, mais le grand parc qu'on se figure n'est qu'un "simulacre" (cf. citat. 9).

Dans la relation entre le dessin constructif et le niveau fonctionnel du bâtiment le faux peut développer toute son influence néfaste. Si, dans le long examen critique du protagoniste du conte, la typologie conventuelle avait pu être définie comme une "structure rationnelle" en relation à l'usage prévu à l'origine, sa transformation en habitation "moderne" pour la bourgeoisie n'est finalement qu'un subterfuge technique relevant de l'irrationnel et du "laid".

C'est donc par la métaphore architecturale que Moravia réalise son but de montrer la corruption et la laideur morale de ses personnages. Dans une perspective renversée, en s'opposant à l'image de la propagande du régime, faisant de la construction matérielle le symbole de l'édification éthique d'une communauté nouvelle, l'écrivain utilise la laideur, la fausseté et le kitsch des habitations pour en faire le paradigme visuel d'une société dépourvue de points de repère et indifférente.

### *Epilogue*

Les pluies fréquentes et poussiéreuses des pages narratives des années Trente marquent le compte à rebours de la défaite d'un régime paraissant déjà préparer le couvre-feu de la guerre: rues désertes, sans passants, ou au contraire fréquentées par une foule dont on ignore les intentions; bâtiments modernes et tramways mal éclairés; drapeaux du gouvernement et absence de dialectique sociale.

Mais prend forme le désir littéraire d'un ailleurs, *plus* urbain et moins contrôlé - comme New York dans *America primo amore* de Mario Soldati (1906-1999) - ou *moins* urbain, ouvert, archétype, opposé aux marbres du régime, comme chez Elio Vittorini (1908-69). Les images d'une réalité urbaine différente, vue par les yeux «provinciaux» de Cesare Pavese (1908-1950), ou les scènes intemporelles décrites par Vittorini, nous offrent la possibilité d'une approche narrative à d'autres perspectives, comme le mythe des États-Unis qui commencent à intéresser les jeunes auteurs italiens sous le fascisme. Dans cette image d'une nation «jeune» et vigoureuse - vue par les yeux naïfs ou décadents des auteurs italiens -, dans cette allégorie d'une société américaine libre, démocratique, ouverte, il y a le reflet d'une conception idéale de la cité sociale, utopique et renversée par rapport aux mythes fascistes d'une communauté sous l'emprise de la hiérarchie dictatoriale. Mais il y a également le désir d'un nouveau réalisme, la volonté d'approcher d'autres aspects de la vie: le dynamisme, les contrastes, les excès, les luttes de l'existence. La valeur politique de cette perspective anti-autarcique n'échappe pas au régime, dont la critique est prête à démythifier le monde américain, qui est le véritable objet de convoitise de ce regard littéraire trop libre. C'est alors que les thèmes de la «conversation» et du voyage, dans *Conversazione in Sicilia* de Vittorini, expriment d'une manière allusive la «non-espérance» et «les fureurs abstraites» qui parsèment l'espace de la vie: dans ces pages, la pluie hivernale tombe ainsi sur des jours et des journaux sans héroïsme et sans espoir, dans la perception confuse de massacres militaires et de liens humains égarés qu'il faut dépasser. Par la médiation d'un voyage en Sicile menant à la recherche de racines humaines solidaires, ces atmosphères perdent leurs caractéristiques réelles pour donner naissance à un organisme symbolique s'éloignant des regards policiers, vers un lieu énigmatique et non-urbain où l'on ne peut que «dire sans déclarer».

Défaite par la guerre, la vision urbaine fasciste et autarcique, para-archéologique et totalitaire, se fait enfin submerger par d'autres conflits, d'autres espoirs, d'autres mythes.

**Ettore JANULARDO**