

---

## Le récit d'enquête dans quelques romans italiens entre XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle

Le cas de Federico De Roberto, Matilde Serao et Salvatore Farina

Michela Toppano

---



### Édition électronique

URL : [http://](http://etudesromanes.revues.org/5330)

[etudesromanes.revues.org/5330](http://etudesromanes.revues.org/5330)

DOI : [10.4000/etudesromanes.5330](https://doi.org/10.4000/etudesromanes.5330)

ISSN : 2271-1465

### Éditeur

Centre aixois d'études romanes de  
l'université d'Aix-Marseille

### Édition imprimée

Date de publication : 27 juin 2017

Pagination : 17-29

ISBN : 979-10-320-0110-3

ISSN : 0180-684X

Ce document vous est offert par Aix-  
Marseille Université (AMU)



### Référence électronique

Michela Toppano, « Le récit d'enquête dans quelques romans italiens  
entre XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 34 | 2017, mis en ligne le 27 septembre  
2017, consulté le 01 décembre 2017. URL : <http://etudesromanes.revues.org/5330> ; DOI : [10.4000/  
etudesromanes.5330](https://doi.org/10.4000/etudesromanes.5330)

---



Cahiers d'études romanes est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons  
Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

# Le récit d'enquête dans quelques romans italiens entre XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle

Le cas de Federico De Roberto, Matilde Serao et Salvatore Farina

Michela Toppiano

Aix Marseille Univ, CAER, Aix-en-Provence, France

Cet article examine trois romans considérés parmi les premiers exemples de policiers archaïques italiens : *Spasimo*, de Federico De Roberto (1896) ; *Temi il leone*, de Matilde Serao (1907) ; enfin *Il segreto del nevaio*, de Salvatore Farina (1906). Ces trois auteurs s'écartent souvent des conventions propres au récit d'enquête, telles qu'on peut les retrouver par exemple dans l'archétype du genre représenté par les récits de Conan Doyle. Les hésitations dans l'application du pacte de lecture que présuppose ce nouveau type de récits chez ces auteurs italiens ne doivent pas être attribuées à un manque de savoir-faire, qui les empêcherait de se détacher d'autres genres plus généralistes ou des formes spécialisées du feuilleton à thématique criminelle, mais plutôt à des motifs idéologiques profonds, notamment à leur méfiance envers la capacité de la raison et de la justice humaines à déchiffrer et à ordonnancer le monde.

L'articolo esamina tre romanzi considerati i primi esempi di romanzo poliziesco arcaico in Italia : *Spasimo*, di Federico De Roberto (1896) ; *Temi il leone*, di Matilde Serao (1907) e *Il segreto del nevaio*, di Salvatore Farina (1906). Questi autori si allontanano spesso dalle convenzioni specifiche del racconto d'inchiesta come si possono trovare ad esempio nell'archetipo del genere costituito dai racconti di Conan Doyle. Le incertezze nell'applicazione del patto di lettura presupposto da questo nuovo tipo di racconto presso questi autori italiani non devono essere attribuite a un'incapacità di padroneggiare le convenzioni che impedirebbe loro di abbandonare generi più generalisti o certe forme del *feuilleton*. Esse sono piuttosto dovute a motivi ideologici profondi, in particolare alla sfiducia nella capacità della ragione e della giustizia umana di decifrare e ordinare il mondo.

Cet article examine trois des premiers romans qui s'emparent du récit de détection en Italie entre la fin du XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècle. Ces romans, écrits par des auteurs de littérature générale, qui se sont essayés de manière épisodique à l'écriture de récits de détection, sont considérés parmi les premiers exemples de policiers archaïques italiens : *Spasimo*, de Federico De Roberto, publié d'abord dans le journal *Il Corriere della Sera*, en 1896, puis en volume la même année<sup>1</sup> ; *Temi il leone*, de Matilde Serao, publié en revue en 1907, puis en volume en 1916<sup>2</sup> ; enfin *Il segreto del nevaio*, de Salvatore Farina, publié en 1906, en volume<sup>3</sup>.

Dans un premier temps nous montrerons comment ces trois auteurs s'écartent souvent des conventions propres au récit d'enquête, telles qu'on peut les retrouver par exemple dans l'archétype du genre – qui circulait déjà en Italie à l'époque –, les récits d'Arthur Conan Doyle<sup>4</sup>. Dans un deuxième temps, nous dégagerons des constantes idéologiques qui nous permettront d'avancer des hypothèses sur les raisons des hésitations, de la part de ces auteurs, dans l'application du pacte de lecture que présuppose ce nouveau type de récits.

Ces auteurs s'emparent de plusieurs motifs et conventions normalement attribués au genre du récit policier « classique »<sup>5</sup>. Les trois romans s'ouvrent sur un crime, réussi ou raté, ils mettent en scène des professionnels de l'enquête (juges instructeurs, avocats, experts), leur travail d'induction à partir d'indices de nature différente, leur capacité à comparer des témoignages et de multiples versions des faits pour arriver à la vérité. La vérité est ainsi découverte progressivement et à

---

1 Federico De Roberto, *Spasimo*, Milan, Treves, 1896.

2 Matilde Serao, *Temi il leone*, Florence, Salani, 1916.

3 Salvatore Farina, *Il segreto del nevaio*, Turin, STEN, 1909.

4 Certaines de nouvelles de Conan Doyle ont été publiées en volume déjà en 1895. Cf. Arthur Conan Doyle, *Le avventure di Sherlock Holmes*, Milan, Verri, 1895.

5 Dans notre discours, la notion de récit policier « classique » correspond à la définition que Régis Messac a donnée du récit de détection, c'est-à-dire un récit dont la structure est fondée sur « la découverte méthodique et graduelle, par des moyens rationnels, des circonstances exactes d'un événement mystérieux » et par la mise en scène d'un professionnel ou plusieurs professionnels de l'enquête. Cf. Régis Messac, *Le "detective novel" et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Champion, 1929, p. 9. Nous avons privilégié cette définition dans la mesure où elle nous paraît assez souple sans être trop générique. Elle renvoie, d'une part, à un projet d'écriture qui présuppose que l'information soit délivrée au lecteur de manière graduelle, au fur et à mesure qu'avancent les démarches d'un enquêteur. Dans ce processus, généralement, la vérité n'est connue qu'à la fin. D'autre part, du côté du lecteur, elle implique le plaisir intellectuel qui découle à la fois de la possibilité de suivre cette démarche intellectuelle visant à découvrir la vérité et de la tension qui naît de la découverte progressive de la vérité.

mesure que l'enquête avance et permet d'identifier le coupable. Grâce à cette démarche, les auteurs peuvent jouer sur le suspense qui découle des lacunes de la connaissance et de l'incertitude.

*Spasimo* décrit en effet l'enquête menée autour de la mort de la comtesse Fiorenza D'Arda par le juge instructeur Ferpière. Autour d'eux, évoluent l'anarchiste Alessio Zakunin, l'amant infidèle de la comtesse, qui est aimé en secret par sa camarade Alessandra Natzichev, et l'écrivain Roberto Vérod, qui tombe amoureux de la très fervente catholique Fiorenza D'Arda. On apprend que la comtesse est dans un premier temps amoureuse de Zakunin, mais lorsqu'elle se rend compte qu'elle ne peut pas le ramener sur le bon chemin, elle finit par aimer Vérod. Autour de cette affaire, Ferpière essaie d'interpréter tous les indices disponibles : les indices d'ordre matériel (les conditions de la mort de la comtesse), d'ordre psychologique ou moral (à travers la lecture du journal de la comtesse ou l'interrogatoire de Vérod et des deux anarchistes). Le roman accorde ainsi une large place au cheminement de l'enquête et au jeu intellectuel du juge, ainsi qu'à celui du lecteur, tous les deux engagés par le récit dans la recherche de la vérité.

*Temì il leone*, de Matilde Serao, mêle une quantité de thématiques qui le rattachent à plusieurs formes spécialisées du feuilleton. La protagoniste, Teresa, une jeune femme pauvre, ne sait pas qu'elle est l'héritière d'une grande fortune. Elle est victime d'une tentative d'assassinat au tout début du roman. Le lecteur découvre, assez rapidement, que le coupable est le diabolique duc San Luciano, qui est aussi cousin de Teresa et aspire à son héritage. Ce motif criminel permet d'introduire le récit d'enquête centré autour de l'avocat Rossi. Ce dernier a été chargé par un collègue de retrouver Teresa afin de lui remettre l'héritage à l'âge de sa majorité. Il déclenche l'enquête car il devine qu'il existe un lien entre le crime et cet héritage. Il s'applique à reconstruire l'ensemble des faits et parvient à réunir toutes les preuves pour faire arrêter San Luciano. Dans ce cas aussi, le narrateur mobilise les expédients du récit d'enquête : le dévoilement progressif de la vérité est obtenu en confrontant des versions différentes des faits et en comblant les lacunes des récits partiels des uns et des autres, en établissant des liens logiques entre des faits apparemment déconnectés, en menant des interrogatoires et en s'appuyant sur le principe selon lequel, pour découvrir le coupable, il faut savoir à qui profite le crime.

Dans *Il segreto del nevaio*, les protagonistes sont trois musiciens : le violoniste Flavio Campana, le pianiste Fritz Neumuller, la pianiste Irma, épouse de Flavio, mais aimée par Neumuller. Ce dernier, profitant d'une absence de Flavio, grâce à ses pouvoirs de suggestion, viole la jeune femme. Lorsque Flavio découvre la trahison de son ami, il le tue. Il se laisse arrêter et condamner, mais se fait passer

pour Fritz, afin de ne pas entacher sa mémoire et le nom de son épouse. Les experts, le juge instructeur, le délégué du roi essaient en vain de faire parler Flavio-Fritz pour obtenir le récit de ce qui s'est passé: ils finissent ainsi par condamner Fritz Neumuller pour avoir assassiné Flavio Campana. Ce dernier gagne la sympathie du directeur du pénitencier, le *cavalier* Felice, un homme doux et charitable. Felice, grâce à sa bienveillance, parvient à susciter les aveux et à connaître la vérité, qu'il ne communiquera cependant pas à l'institution judiciaire. Lorsque le directeur est affecté dans une autre prison, Flavio décide de s'évader. Mais la nuit de l'évasion, un orage violent éclate et Flavio meurt noyé dans la canalisation par laquelle il devait s'enfuir. Ici encore nous retrouvons les figures de professionnels de l'enquête qui analysent les circonstances matérielles du crime et essaient de reconstituer la vérité à travers différentes démarches inductives.

Cependant, l'appropriation des conventions et des éléments du récit d'enquête de la part de nos auteurs se fait de manière discontinue et approximative. Tout d'abord, ces romans mêlent souvent le récit d'enquête à d'autres genres, déjà connus et formalisés, tantôt appartenant à la littérature générale tantôt à des genres plus spécialisés de la littérature populaire.

*Spasimo* met bel et bien en scène l'aventure d'une enquête, mais sa spécificité consiste dans le fait qu'il s'agit d'une enquête avortée. Le lecteur ne retrouvera pas le plaisir de découvrir la vérité par les démarches inductives de la raison à partir d'indices. Nous reviendrons plus loin sur ce point. Par ailleurs, la nécessité de reconstruire les rapports entre la comtesse et les personnages masculins, ainsi que le passé de Fiorenza D'Arda à travers la lecture de son journal intime, pousse l'auteur à s'attarder sur les affres et les tourments psychologiques et moraux des différents personnages: la lutte de Vérod entre sa passion pour Fiorenza et le respect des convictions religieuses de la jeune femme, la lutte intérieure de Fiorenza, déchirée entre ses valeurs chrétiennes et son amour. Par ces analyses prolongées, *Spasimo* s'approche donc des romans psychologiques à la Paul Bourget<sup>6</sup>, dont De Roberto était un lecteur attentif et qu'il a pris pour modèle dans une bonne partie de sa production<sup>7</sup>. L'auteur même, d'ailleurs,

---

6 Paul Bourget fut un romancier et essayiste très connu en Italie à la fin du XIX<sup>e</sup> grâce à ses *Essais de psychologie contemporaine* (1883) et *Nouveaux essais de psychologie contemporaine* (1885) et à des romans tels qu'*André Cornelis* (1887) et *Le disciple* (1888). Par ces œuvres d'inspiration psychologiste, il critiquait une approche strictement naturaliste qui négligeait la dimension spirituelle de l'homme et de la réalité. Il s'est converti au catholicisme en 1901.

7 L'écriture psychologique de Bourget a influencé les recueils de nouvelles que De Roberto a consacrés à l'analyse du sentiment amoureux, *La morte dell'amore*, Naples, Pierro, 1892 et *Gli Amori*, Milan, Galli, 1898. Mais les œuvres les plus marquées par le Français sont le roman

dans une lettre à l'ami et critique littéraire Domenico Oliva, explicite ses intentions lorsqu'il a rédigé ce roman : « Il y aura dedans la suspension de la curiosité que recherchent les lecteurs de feuilletons, et ce roman sera en effet un feuilleton, avec ceci : qu'il sera aussi une œuvre d'art »<sup>8</sup>. De Roberto souhaite donc écrire un roman caractérisé par une certaine qualité littéraire qui soit en même temps accessible à un public plus large grâce à des éléments capables de susciter la curiosité du lecteur à travers le suspense. Il trouve ces ingrédients dans une trame policière, même si, comme nous pouvons le voir, De Roberto ne l'identifie pas comme un genre à part, mais comme une variante du feuilleton.

Chez Matilde Serao, le récit de l'enquête est mêlé à d'autres lignes narratives redevables du feuilleton traditionnel. Une grande place est laissée aux histoires sentimentales et passionnelles des personnages, consistant en une série d'amours unilatérales. Teresa est aimée par Gennarino, un jeune et honnête marin qui a assisté à sa tentative d'assassinat. Toutefois Teresa est complètement éprise de l'aristocrate San Luciano, qui ne l'aime pas, mais convoite son héritage. Ce dernier s'est en revanche engoué d'une femme mondaine, au passé douteux, Anthonia d'Alembert, qui, pour sa part, est éperdument amoureuse de Gennarino et essaie de se racheter aux yeux du marin par toutes sortes de sacrifices et d'humiliations. De par ces thématiques, *Temì il leone* se rattache à certaines formes spécialisées du feuilleton : les vicissitudes de ces amours, soit sensuels et violents, soit purs et rédempteurs, relèvent des *topoi* des romans sentimentaux. La narration du terrible sort de Teresa, qui aime son assassin et se remet complètement entre ses mains, renvoie au roman de la victime. Mais finalement, l'attention accordée aux agissements ignobles de San Luciano fait virer le texte vers le roman du criminel.

Dans le cas de Farina, l'intérêt du roman réside dans une double incertitude : les circonstances exactes du crime et l'identité de la personne condamnée. Farina propose ici une autre forme spécialisée du feuilleton, le roman de l'erreur judiciaire, mais avec une variation intéressante de ce motif<sup>9</sup>. Alors que dans la version classique du genre, un innocent est puni à la place du coupable, ici le vrai

---

*Ermanno Raeli* (Milan, Galli, 1889), à propos duquel De Roberto a même dû se défendre de plagiat, et *La messa di nozze* (*La messa di nozze. Un sogno. La bella morte*, Milan, Treves, 1911), pour la dimension religieuse qui accompagne la représentation d'une histoire sentimentale compliquée couronnée par le renoncement à la passion amoureuse.

8 Federico De Roberto, « Lettere a Domenico Oliva », in Gaetano Mariani, *Ottocento romantico e verista*, Naples, Giannini, 1972, p. 656.

9 Voir, pour des exemples de romans de l'« erreur judiciaire », Xavier de Montépin, *La porteuse de pain*, Paris, E. Dentu (1884) ou Jules Mary, *Roger-la-Honte*, Paris, J. Rouff et Cie (1887-1889).

coupable reçoit la juste punition pour un crime qu'il a effectivement commis, mais sous le nom de sa victime (qui, d'ailleurs, n'est pas tout à fait innocente).

Ces romans présentent donc un enchevêtrement de genres narratifs qui les éloignent du récit d'enquête pur et les relient à des formes antérieures, appartenant soit à la littérature « générale » (le roman psychologique, chez De Roberto), soit à des formes spécialisées de feuilleton (le roman sentimental, le roman de la victime, le roman criminel, le roman de l'erreur judiciaire)<sup>10</sup>.

Par ailleurs, ces auteurs ne remplissent pas jusqu'au bout le cahier des charges du roman policier canonique. Plus précisément, ils ne s'appuient pas systématiquement sur la démarche strictement indiciariaire et ne jouent pas jusqu'au bout sur la tension narrative qui découle du renvoi de la découverte de la vérité à la fin du récit.

Parmi les trois auteurs, De Roberto parvient à respecter ces conventions littéraires avec plus de bonheur que les deux autres. Le mystère autour de l'identité du coupable et des circonstances du crime demeure jusqu'au bout. De Roberto promène son lecteur dans le labyrinthe des hypothèses formulées par le juge d'instruction, lui fait suivre les cheminements de ses raisonnements et partager ses hésitations. Contrairement à ce qui se passe chez Serao ou Farina, aucun bavardage, aucune indiscretion du narrateur ne compromet l'attente créée par la découverte progressive de la vérité et le plaisir qui découle du jeu intellectuel de la démarche indiciariaire.

Pendant, une restriction du nombre des suspects se produit rapidement. Le juge instructeur finit par concentrer ses soupçons sur les deux anarchistes. Le lecteur, quant à lui, est amené à exclure d'emblée la responsabilité de Vérod. De par ses caractéristiques intellectuelles et morales, Vérod ressemble énormément à d'autres personnages similaires des nouvelles et des romans de De Roberto, qui sont tous des *alter ego* évidents de l'auteur<sup>11</sup>. Certes, on aurait toujours pu

---

10 Cf. pour les distinctions entre ces formes spécialisées du feuilleton, Elsa de Lavergne, *La naissance du roman policier français: du Second empire à la Première Guerre mondiale*, Paris, Garnier, 2009, p. 47-54.

11 Roberto Vérod appartient à la catégorie des personnages « analyseurs » (cf. Rosario Castelli, « Anatomie del cuore: De Roberto e il 'tormento simpatico' », introduction à Federico De Roberto, *L'Albero della Scienza*, Caltanissetta, Lussografica, 1997, p. 27) qui compte également Vico Dastri (« La scoperta del peccato »), Fritz Eisenstein, Fran Von Rödrich et Ludwig Kopliche (« Quesiti »), Dorani (« Menzogne »), le personnage de « Il gran rifiuto », ou encore Ermanno Reali, dans le roman homonyme. Le nom de Roberto Vérod, par ailleurs, rappelle clairement le nom de l'auteur lui-même.

imaginer que l'auteur veuille brouiller les pistes<sup>12</sup>. Mais le dénouement du récit montre que son intention réside ailleurs. Vérod a été conçu pour être l'homme désespéré et désenchanté et finalement ramené à la foi par l'amour de Fiorenza D'Arda. De Roberto ne voulait pas en faire un piège pour le lecteur et un assassin déguisé sous le masque d'un individu au-delà de tout soupçon. La tension du récit n'est pas construite sur cette possibilité. Ainsi, le doute plane uniquement sur les deux anarchistes. Cette restriction compromet l'effet d'incertitude qui constitue l'intérêt de beaucoup de policiers et dirige l'interprétation du lecteur vers le personnage qui se révélera être effectivement le coupable.

Chez Matilde Serao, le récit s'éloigne encore plus de la sémiologie propre au récit d'enquête, puisque la découverte de la vérité de la part du lecteur se fait assez rapidement. Le narrateur ne désigne pas explicitement l'auteur du crime, mais il utilise des conventions facilement lisibles, héritées du feuilleton, qui amènent le lecteur à deviner très vite l'identité du coupable et le déroulement du crime. Les personnages négatifs se trahissent de par leurs caractéristiques physiques, qui les assignent rapidement à leur rôle: Tore o' Stuorto, le malfaiteur chargé par San Luciano de l'assassinat, a le nez aquilin, les yeux gris. San Luciano a une étrange lumière dans les yeux, il a la distinction d'un noble mais une nature violente et autoritaire. En d'autres termes, le narrateur a recours à la sémiologie de la métaphore ou du symbole, que Jacques Dubois reconnaît comme spécifique du mystère feuilletoniste, et renonce à la sémiologie indiciaire présumée par le mystère propre au récit policier<sup>13</sup>.

Par ailleurs, le narrateur délivre rapidement des informations qui lèvent le mystère sans tout révéler. Le lecteur comprend assez tôt, grâce à des échanges entre Tore o' Stuorto et sa mère, que le malfaiteur est le commanditaire de l'assassinat. En outre, il fait rapidement le lien entre San Luciano et le crime. D'une part, San Luciano lui-même fait des allusions à un héritage qu'il doit recevoir grâce à la mort d'un parent pendant ses conversations avec Anthonia d'Alembert. D'autre part, le lecteur sait qu'une devise étrange est gravée dans le médaillon que Teresa a reçu de sa mère: "*Temi il leon*". Or, le lion est aussi le symbole de la maisonnée San Luciano. Ces éléments sont évoqués très tôt dans

---

12 De Roberto privilégie en effet des stratégies narratives aux significations multiples et ambivalentes. Carlo Alberto Madrignani, par exemple, souligne que, dans *I Vicerè*, De Roberto « joue avec ses matériaux fictionnels afin d'accentuer sa distance et sa supériorité et laisser au lecteur la possibilité de lire son roman grâce à plusieurs entrées différentes et à des niveaux différents ». Carlo Alberto Madrignani, *Realtà e illusione nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, Laterza, 1972, p. 119 [notre traduction].

13 Cf. Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Colin, 2005, p. 21.



le roman. Ainsi, lorsque Rossi entre en scène, le lecteur connaît les modalités du crime et a déjà deviné qui est l'assassin et même quels sont les mobiles. Il ne manque que la confirmation, les détails de l'affaire et les recueils des preuves pour être sûr de l'identité du coupable et le punir.

Farina, pour sa part, joue en même temps sur le mystère concernant certaines circonstances de l'homicide et celui de l'identité de l'homme condamné. Mais, encore une fois, l'incertitude du lecteur quant à l'identité du condamné se dissipe rapidement, entraînant ainsi des hypothèses très plausibles sur le déroulement du crime. Le narrateur alerte sans cesse le lecteur sur la possibilité de l'erreur judiciaire. Il attribue ce doute au juge instructeur lui-même. Lorsqu'on lui demande: « – Est-ce qu'on va faire le procès à Fritz Neumuller? », le juge répond, après avoir réfléchi: « On le fera au survivant »<sup>14</sup>. Après la condamnation de Flavio, le juge instructeur demande à Felice d'essayer de découvrir la vérité, convaincu que le procès n'a pas su la trouver. Finalement, le narrateur aide le lecteur à dévoiler le mystère dans la deuxième partie du roman grâce aux hypothèses avancées par Felice et sa femme. Ces derniers, en effet, devinent que le coupable est Flavio ainsi que les mobiles qui l'auraient poussé à accomplir le crime. Quand la confirmation de la vérité arrive par l'aveu d'Irma Campana, dans le troisième et dernier chapitre, le lecteur détenait déjà tous les éléments nécessaires.

Dans ces trois romans, il apparaît donc que, d'une part, les auteurs essaient de mettre en place une stratégie d'écriture fondée sur la rétention de l'information et sur la reconstruction rationnelle des faits pour découvrir une vérité cachée typique du roman policier. Mais, d'autre part, ils ne poussent pas cette logique jusqu'au bout. Ils prodiguent des indications qui orientent très rapidement le lecteur vers la vérité, ou, comme chez De Roberto, restreignent la marge de mystère. De cette manière, la tension retombe, l'objectif n'est plus vraiment braqué sur l'aventure de l'enquête mais sur d'autres aspects.

Ces auteurs, comme on peut le voir, ont bien malmené les conventions du récit policier. Le crime est presque parfait, on connaît les coupables, mais qu'en est-il des mobiles?

Une première hypothèse pourrait être que ces auteurs ont du mal à manier ces conventions parce qu'ils hésitent entre différents genres ou bien parce qu'ils n'ont pas pu se familiariser avec un genre qui est encore nouveau en Italie. Cependant, nous avons aussi pu constater que le roman le plus ancien, celui de De Roberto,

---

14 Salvatore Farina, *op. cit.*, p. 33 [notre traduction].

s'approche d'un récit policier « classique » plus que les autres, écrits dans des années où ce genre commence à circuler largement dans des revues ou en volume.

Nous pourrions peut-être formuler une autre hypothèse. Peut-être que ces auteurs n'arrivent pas à appliquer les conventions du roman policier pour des raisons plus profondes, qui renvoient à des aspects idéologiques et culturels qui dépassent leur maîtrise – ou leur absence de maîtrise – des conventions de genre.

En effet, ces romans partagent une caractéristique commune. Ils laissent transparaître la conviction que la raison humaine est impuissante et mettent en exergue la faiblesse de la justice des hommes lorsqu'il s'agit de punir des crimes que seul un Dieu omniscient est en mesure de juger. Paradoxalement, cette conviction s'exprime à travers un genre littéraire qui exalte normalement la perspicacité de l'enquêteur, sa raison et le succès de l'enquête judiciaire.

De Roberto développe une intrigue qui met en scène les limites de la démarche inductive de la raison. Les indices psychologiques, obtenus par la lecture du journal intime de Fiorenza d'Arda, ne permettent pas au juge Ferpiere de trancher. Lors des interrogatoires, la lecture des physionomies, une pratique objective de déchiffrement de l'individu préconisée par la science lombrosienne, n'est d'aucun secours : la physionomie des principaux suspects se soustrait à toute interprétation. Alessandra, au visage inexpressif, est sémiotiquement pauvre. Alessio, caractérisé par la mobilité et l'instabilité émotionnelle, envoie trop de signes contradictoires. Toutes les méthodes rationnelles mobilisées par Ferpiere échouent. Finalement, pour De Roberto, la vérité n'est pas induite par la raison, mais elle peut être établie seulement grâce à l'aveu individuel. En effet, converti par les valeurs chrétiennes de la comtesse, c'est le coupable, Zakunin, qui, après des années, dévoile à Vérod la vérité. Le coupable n'est pas mis dos au mur par les découvertes effectuées par la raison, mais il est poussé à l'aveu par l'exemplarité du pardon et de la charité de Fiorenza D'Arda.

Chez Serao, la démarche rationnelle de Rossi n'aurait pas pu aboutir sans une série de coïncidences extraordinaires attribuées à la Providence. C'est la Providence qui permet à Rossi de faire le lien entre la question de l'héritage et la tentative d'assassinat de Teresa en lui envoyant chez lui Tore o' Stuorto. Ce dernier, sans le vouloir, ni s'en rendre compte, délivre spontanément beaucoup d'informations sans que Rossi soit obligé de faire preuve d'une grande sagacité. L'avocat attribue aux arcanes d'une volonté divine cette chance :

Di certo, era un arcano disegno della Provvidenza quello che aveva mandato Tore o' Stuorto dall'avvocato Giuseppe Rossi. Colui che era una delle glorie del foro napoletano, era anche un credente e ammirava, bene spesso, l'aiuto del Cielo nelle situazioni più strane e più complicate. L'invio del camorrista era un

soccorso divino, dunque, e Rossi, dopo aver ringraziato Iddio, si congratulava con sé stesso per avoir conduit bene quella prima scaramuccia<sup>15</sup>.

Le narrateur fait souvent référence à une intervention divine chaque fois qu'un événement capable de faire avancer l'enquête se produit. La fonction de ces coïncidences est clairement idéologique et non seulement formelle et narrative, comme cela se produit dans les feuilletons, où ce ne sont que des expédients inventés pour débloquer la narration. C'est un avertissement explicite du narrateur : la raison humaine et ses démarches, mises à l'honneur par les récits d'enquête, ne sauraient suffire.

Chez Farina, les procédures judiciaires échouent également : les professionnels de la justice se laissent tromper par l'échange d'identité, ne parviennent pas à identifier le coupable, ni à élucider les circonstances et les mobiles du crime. Comme chez De Roberto, les méthodes physionomistes chères à l'expertise criminologique de l'époque, sont mises en doute. Les experts n'arrivent pas à se déterminer sur la base du corps du condamné, qui ne présente pas de signes susceptibles de révéler des tares particulières. Lorsqu'ils arrivent à « faire parler » son corps, ils le lisent de manière complètement erronée. Ils attribuent en effet le crime à une monomanie. La vérité n'est pas découverte par une démarche scientifique et rationnelle adoptée par les représentants de l'institution judiciaire, mais grâce à la relation qui s'établit entre le bienveillant directeur de la prison et le prisonnier et qui amène le coupable à avouer. La vérité éclate grâce à une qualité morale, et éminemment chrétienne, et non pas grâce à la raison. Elle ne parviendra pourtant jamais à l'institution judiciaire car le directeur Felice fera le choix de taire ce qu'il a découvert. Il est convaincu que la vérité pourrait satisfaire l'institution. Mais elle ne serait qu'un motif de malheur pour les personnages impliqués, qui ne méritent pas à ses yeux ces nouvelles souffrances.

Ces trois auteurs ne paraissent donc pas vraiment intéressés au récit d'enquête dans la mesure où il leur permet de mettre en scène un jeu intellectuel fondé sur l'exercice de la raison et débouchant sur le rétablissement de l'ordre. Ils l'exploitent plutôt pour réfléchir sur l'incapacité humaine à interpréter le monde à travers la raison ainsi qu'à élaborer des normes capables d'assurer la vraie justice.

---

15 « C'était sûrement un mystérieux dessin de la Providence qui avait envoyé Tore o' Stuerto chez l'avocat Giuseppe Rossi. Celui-ci, qui était l'une des gloires du barreau napolitain et aussi un croyant, avait pu admirer très souvent l'aide du Ciel dans les situations les plus étranges et compliquées. L'envoi du malfaiteur était un secours divin, donc, et Rossi, après avoir remercié Dieu, se félicitait lui-même pour avoir mené si bien ce premier affrontement ». Matilde Serao, *op. cit.*, p. 261 [notre traduction].

Chez De Roberto la justice est fondée sur un critère moral plutôt que sur un critère juridique : sur l'idée de pardon et de grâce. Zakunin, en effet, se convertit grâce à l'exemple de Fiorenza D'Arda et s'en remet à la justice du tzar. Le tzar lui accorde la grâce et lui permet de réintégrer la société pour poursuivre sur son nouveau chemin de croyant et de porte-parole de valeurs supérieures. Le moyen de rétablir l'ordre n'est pas la condamnation du coupable, bien qu'elle soit juste d'un point de vue juridique, mais son repentir et sa conversion aux valeurs chrétiennes.

Chez Serao, l'histoire se termine par le dévoilement du coupable et son arrestation. Mais le coupable se soustrait à la justice humaine par le suicide. Teresa, la victime, quant à elle, ne trouve pas de réparation aux souffrances que San Giuliano lui a infligées, car elle meurt de tuberculose, sans pouvoir profiter de son héritage. Ainsi, l'enquête a dévoilé la vérité, mais la justice n'a pas pu être faite par l'institution terrestre. En revanche, les deux personnages sont confiés à la justice ineffable mais sans doute infaillible de Dieu.

Cette interprétation dans une optique chrétienne est suggérée par d'autres passages du roman. Matilde Serao n'évalue pas le crime à l'aune de la notion de responsabilité, qui appelle le recours au droit, mais plutôt de celle de péché, qui renvoie à la justice divine. Les erreurs et les fautes des différents personnages sont en effet conçues comme des péchés, comme nous pouvons le constater dans cet échange entre l'avocat Rossi, Gennarino et Anthonia. Ici, Gennarino s'adresse à Anthonia, qui est prête à jouer de son pouvoir de séduction sur San Luciano pour lui arracher les preuves de sa culpabilité :

- Dio aiuterà i vostri sforzi! Dio non può volere la perdita e la morte di Teresa,
- soggiunse il marinaio.
- Ella ha peccato, però... – disse Rossi, che era un credente.
- Tutti abbiamo peccato! – mormorò la contessa.
- Ma tutti siamo anche puniti – soggiunse l'avvocato<sup>16</sup>.

Ainsi, Serao s'intéresse tout d'abord au drame qui dérive de cette impossibilité de l'innocence humaine, due à la nature inéluctablement imparfaite de l'homme. Elle considère comme une illusion la capacité que s'attribue la justice humaine de distinguer ceux qui sont coupables de ceux qui ne le sont pas. Tous

---

16 « – Dieu soutiendra vos efforts! Dieu ne peut pas vouloir la perte et la morte de Teresa! ajouta le marin. – Cependant, elle a péché... – dit Rossi, qui était croyant. – Nous avons tous péché – murmura la comtesse. – Mais nous sommes tous punis aussi – ajouta l'avocat ». *Ibidem*, p. 444 [notre traduction].

les hommes sont coupables à cause du péché originel et il ne revient qu'à Dieu de juger s'ils méritent ou non le salut.

Farina met en scène l'impossibilité d'établir une vraie justice à cause du conflit existant entre deux systèmes de normes: la norme juridique moderne, selon laquelle un homicide doit être puni par l'institution qui détient le monopole légitime de la violence, et la norme morale commune, selon laquelle la compromission de l'honneur d'une femme justifie l'exercice d'une vengeance personnelle.

L'existence de ces deux normes concurrentes est dramatisée à travers l'expédient de l'échange d'identité. Campana a été puni parce qu'il a tué et, ce faisant, le narrateur le soumet à la norme juridique qui veut qu'un assassin reçoive la peine qu'il mérite. Mais il est condamné sous l'identité d'un autre, ce qui atténue en quelque sorte la sanction au nom d'une autre norme qui considère que son acte est légitime. Cependant, ce compromis ne satisfait pas complètement l'auteur. Il révèle, au bout du compte, la confusion que génèrent les normes élaborées par l'homme et qui entrent en conflit entre elles. Le narrateur soustrait donc Campana aux conflits entre les normes humaines en le faisant mourir dans une tentative d'évasion et en remettant l'affaire dans les mains de la justice divine. Le roman se clôt explicitement sur une référence au divin. Après la mort de Flavio, Irma Campana, répète chaque jour la même prière: « Dieu de miséricorde, faites-moi mourir, faites-moi rejoindre mon Flavio! Dieu de miséricorde, faites-le vite! ». Et le narrateur de conclure: « Et un jour, la miséricorde descendit du ciel et arriva jusqu'à elle »<sup>17</sup>. C'est le tout dernier mot du roman.

Ainsi, dans toutes ces œuvres, l'injustice et le désordre, représentés de manière exemplaire par l'acte criminel, peuvent être résolus seulement par le recours à des normes autres que les normes humaines.

En guise de conclusion, nous pouvons nous demander si la manière laborieuse dont les auteurs italiens s'emparent du récit d'enquête en Italie, la difficulté qu'ils montrent à s'éloigner des thématiques et de la sémiologie propres au feuilleton et à se diriger vers une sémiologie indiciaria ne seraient pas liées justement à la méfiance qu'ils nourrissent envers les capacités de la raison et des normes humaines plutôt qu'à l'incapacité de maîtriser des conventions littéraires. Cette méfiance, à son tour, pourrait peut-être dépendre d'une spécificité italienne. Elle serait liée à plusieurs facteurs, idéologiques, historiques et littéraires à la fois: d'une part l'influence de la pensée catholique, qui fournirait des grilles d'interprétation

---

17 « Dio di misericordia, fatemi morire, ricongiungetemi a Flavio mio! – Dio di misericordia, fate presto ». E un giorno la misericordia scese dal cielo e arrivò fino a lei ». Salvatore Farina, *op. cit.*, p. 257 [notre traduction].

même à des auteurs par ailleurs anticléricaux comme De Roberto<sup>18</sup>; d'autre part, le doute autour de la légitimité de l'institution qui exerce le monopole de la violence légitime au sein d'un État qui a eu beaucoup de mal à asseoir sa légitimité en Italie<sup>19</sup>; enfin, l'influence de Manzoni, et notamment de son chef-d'œuvre, *I promessi sposi*, l'un des grands classiques et l'un des premiers romans 'populaires' de la littérature italienne, qui a abondamment décrit les défaillances de la justice et de la raison humaine lorsqu'elles ne se conforment pas aux valeurs chrétiennes. Bien sûr, il est possible de repérer au sein d'autres littératures nationales de la même époque des récits policiers où la Providence ou l'aveu individuel jouent un rôle d'une certaine importance. Mais il s'agit souvent de cas isolés et marginaux par rapport à la production prédominante, où c'est plutôt la démarche rationnelle qui est mise en valeur, qui obtient un succès narratif et qui est proposée comme un modèle satisfaisant de déchiffrement et d'ordonnement du monde. Le fait qu'en Italie ce modèle « classique » et les auteurs choisissant de le mobiliser soient plus rares demeure indéniablement digne d'être souligné.

---

18 De Roberto met en exergue une critique acérée des institutions religieuses et de leurs représentants de tout ordre dans son chef-d'œuvre, *I Viceré*.

19 Selon Vittorio Spinazzola une tradition du roman policier a tardé à se constituer en Italie en raison de la « méfiance de l'opinion publique vis-à-vis de l'efficacité de l'état de droit bourgeois en tant que garant d'une justice énergique, sûre et égale pour tous ». Vittorio Spinazzola, « Dal romanzo popolare alla narrativa di intrattenimento », in *La modernità letteraria*, Milan, Mondadori (Il Saggiatore), p. 426.