

Université de Montréal

**L'économie criminelle de la Camorra et la pratique
discursive des différents points de vue dans Gomorra de
Roberto Saviano**

Par

Bruno MILIA

**DÉPARTEMENT DE LITTÉRATURE COMPARÉE
FACULTÉ ARTS ET SCIENCE**

Mémoire présenté à la Faculté arts et sciences

en vue de l'obtention du grade de Maitrise

en Littérature comparée

17 Décembre 2013

© BRUNO MILIA

Université de Montréal

Faculté d'Arts et Science

L'économie criminelle de la Camorra et la pratique
discursive des différents points de vue dans Gomorra de
Roberto Saviano

Présenté par :

Bruno Milia

a été évalué(e) par un jury composé des personnes suivantes :

Directeur de recherche

Wladimir Krysinski

Membres du jury

Amaryll Chanady

Livia Monnet

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de recherche, Monsieur Wladimir Krysinski, pour ses précieux conseils, ses encouragements et sa confiance en mes capacités à mener à terme ce projet. Nos conversations furent toujours un lieu de remise en question et d'avancement sur le plan intellectuel.

Mes sincères remerciements sont également adressés aux membres du jury, Amaryll Chanady et Livia Monnet

De plus je voudrais remercier les professeurs de l'Université de Montréal, ainsi que Nathalie Beaufay du personnel administratif. Ceux-ci ont enrichi mon cheminement, autant sur le plan scientifique que sur le plan humain.

Pour terminer, un remerciement spécial, à ma famille, à mes amis, Thomas et Lisa qui m'ont apporté leurs soutiens tout au long du projet, et à Almudena sans qui je ne me serais jamais lancé dans cette expérience si enrichissante.

RÉSUMÉ

Ce Mémoire cherchera à étudier le phénomène littéraire italien *Gomorra, viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della Camorra*. Au fil de l'analyse il sera évoqué autant son caractère hybride et les implications que cela représente que les influences littéraires et intellectuelles, auquel un tel texte fait écho (Truman Capote, Pier Paolo Pasolini, Leonardo Sciascia...). Par la suite nous nous attacherons aux structures narratives et aux particularités littéraires du roman, afin de faire ressortir les différents procédés utilisés par Roberto Saviano dans son intention de convaincre. Une obsession qui s'inscrit dans la dynamique centrale du livre, celle de comprendre.

Enfin, il sera question de la grande force qui entoure ce roman, celle d'un crime organisé rendu différent de par les révélations faites au sein du roman. De cela nous tirerons une étude comparative entre le crime organisé et le capitalisme marchand, faisant appel autant à Guy Debord et son œuvre *La société du spectacle*, qu'à Hannah Arendt pour ses nombreux travaux entourant la problématique du totalitarisme. Tous ces éléments nous permettront de conclure sur la particularité des points de vue, notamment avec la figure du narrateur/auteur/personnage qui nous permettra de rapprocher le roman de Roberto Saviano au travail anthropologique, dans la dynamique d'une forme d'ethno-fiction (Augé)

ABSTRACT

This thesis will study the Italian literary phenomenon *Gomorra, viaggi nell'impero economico e nel sogno di dominio della Camorra*. First, the focus will be on the text's hybrid nature and implications and also on its literary and intellectual inspirations (such as Truman Capote, Pier Paolo Pasolini and Leonardo Sciascia). Secondly, we will take a closer look at the structure of the novel's narrative and its literary details, in order to reveal the different processes used by Roberto Saviano to convince the reader. Interwoven in this book's central plot, we will find a main obsession: the need to understand.

Lastly, we will discuss the question of the great power treated in this novel, the one of a criminal organisation transformed by the revelations made throughout the story. These revelations will allow us to draw interesting comparisons between organized crime and merchant capitalism. For this part, we will refer to Guy Debord's *La société du spectacle*, and to Hannah Arendt's work on the question of totalitarianism. All of these elements will allow us to discuss the different perspectives within the narrative's framework, and more precisely, the figure of the narrator/author/character that gives Saviano's novel anthropological qualities, in the form of an ethnofiction (Augé).

Mots clés :

**Roberto Saviano, Crime organisé, hybridation, Capitalisme, Totalitarisme,
Point de vue.**

Key words :

**Roberto Saviano, Organized Crime, Hybridization, Capitalism,
Totalitarianism, Point of view.**

Table des Matières

Remerciements	3
RÉSUMÉ	4
ABSTRACT	5
Table des Matières	7
Introduction	8
Chapitre 1: Hybridation et Parole en action.	16
Quand la forme s’inscrit dans le discours	18
Sciascia, Pasolini, don Peppino Diana comme modèle.	33
Chapitre 2: Être Saviano, et marcher à ses côtés, ou comment façonner son lecteur.	45
Retour aux sources.	46
L’imaginaire cinématographique dans Gomorra.	48
Le "Je" comme chef d'orchestre du processus cognitif.	53
Le "tu de confiance" entre rapprochement et processus dogmatique.	68
Chapitre 3: Crime organisé et Capitalisme une vision commune et totalitaire.	72
Capitalisme et criminalité: une perspective commune ?	74
Quelle place pour les individus ?.....	87
Conclusion.....	96
Bibliographie	103

Introduction

Au début des années soixante lorsque Leonardo Sciascia écrit son roman *Il giorno della civetta*, celui-ci marque un renouveau de la littérature qui gravite autour du phénomène criminel en bande organisée en Italie. Jusqu'alors, autant dans la sphère publique que littéraire, le crime organisé n'intéressait que peu d'adeptes. En 1961, sort en librairie ce roman (*Il giorno della civetta*), premier livre dans l'histoire littéraire italienne à prendre pour thème principal le phénomène mafieux. Avant cela, les seules œuvres sont une enquête datant des premiers gouvernements post-unitaires et deux opus théâtraux, *I mafiosi di La vicaria* de Rizzoto et Mosca et *I Mafiosi* de G.A Cesareo.

Le roman policier deviendra alors le moyen pour Leonardo Sciascia de faire parler du problème criminel touchant l'ensemble de la péninsule italienne. Car dès ce premier livre la volonté de Sciascia sera de combattre la négation collective de ce mal.

« Il Governo non solo si disinteressava del fenomeno della mafia, ma esplicitamente lo negava »¹.

En revanche en 2006, lorsque sort *Gomorra, viaggio nell'impero economico e nell' sogno di dominio della camorra*, de Roberto Saviano il n'est plus question de crier l'existence de ce monstre. Il faut alors se demander pourquoi après sa sortie en librairie il fut vu comme un phénomène « Il caso *Gomorra* », apportant au crime

¹ Leonardo Sciascia, *Il giorno della civetta*, Milano, RCS Editori 2002, « Le gouvernement non seulement, se désintéressait du phénomène de la mafia, mais il le niait explicitement. » p. 141.

organisé napolitain une nouvelle visibilité, et permettra à cette oeuvre de marquer le paysage littéraire et politique de l'Italie.

Il est important de préciser que les livres, les films et les documentaires qui traitent de la camorra se comptent désormais par dizaines. Et justement, l'une des critiques portée par Alessandro Dal Lago auteur de *Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee*, portera sur le manque d'originalité des événements racontés, mais surtout sur la minimisation des racines politiques et sociales du phénomène criminel napolitain. La critique continue sur le fond des informations données par le roman de Saviano. Comme nous l'explique le professeur Dal Lago, Saviano ne fait que reprendre des événements déjà racontés dans des dizaines de livres au cours de la dernière décennie, lui reprochant de préférer ce qu'il appelle des « légendes urbaines », au rôle joué par la politique dans le crime organisé.² Enfin, Dal Lago reproche à Saviano, l'utilisation incessante de stéréotypes culturalistes sur l'Italie du sud, décrivant par exemple les camorristes comme des animaux, et les adolescentes qui portent toutes inmanquablement un habillement érotisant, ou des propos proches du racisme lorsqu'il parle de l'odeur des chinois.

En d'autres termes, il semblerait que les reproches principaux fait par Dal Lago à l'encontre de *Gomorra*, résideraient dans un manque de rigueur scientifique, écrit dans un répertoire pauvre, rempli de lieux communs et de préjugés, mais aussi et surtout par le manque de profondeur des conclusions qu'il tire d'un constat bien connu de tous. Le professeur Dal Lago reproche en quelque sorte au livre de Saviano

² La revue des livres, *Roberto Saviano, « héros de papier »*, Entretien, Propos recueillis par Marco de Biase, n 011, Mai-Juin 2013.p.49

de ne proposer aucun discours novateur qui amènerait une sortie de crise face au crime organisé.

Une telle critique repose bien évidemment sur une lecture méticuleuse de l'œuvre, mais perd en partie de son efficacité face à la portée que ce texte provoquera à sa sortie. En effet, si nous reprenons un par un les différents arguments avancés ici, comment expliquer que *Gomorra* ait pu toucher un si large public alors que dans un premier temps le livre ne jouissait que d'une couverture médiatique et littéraire restreinte.

Il faudra notamment essayer de comprendre pourquoi le livre de Saviano a pu, en reprenant des événements, des faits bien connus et déjà recensés dans de nombreux romans comme *Sandokan* de Nanni Balestrini (2004), avoir un tel succès. Une œuvre prenant pour trame principale les actions du parrain de Casal di Principe, petit village de la province de Caserte. Le livre raconte, à la première personne l'enfance et l'adolescence d'un jeune homme à Casal di Principe, lieu au sein duquel au cours des années soixante-dix et quatre-vingt, s'affirme un nouveau cartel camorriste qui prend la place de la Nouvelle Camorra Organisée de Raffaele Cutolo.

Le livre s'ouvre avec la capture de Francesco Schiavone dit Sandokan, boss des Casalesi. Le texte parcourt de façon rétrospective (flashback) l'entière ascension du groupe criminel en premier lieu guidé par Antonio Bardelino, puis Mario Iovine et enfin Sandokan. Le point de vue du récit est celui d'un jeune homme qui refuse d'adhérer au cartel camorriste, mais constate autour de lui l'acceptation de sa famille et ses amis face à la prise de pouvoir et à l'ascension du clan de Sandokan. Le livre

racontera alors les conflits avec les autres groupes criminels, les développements souterrains de l'économie camorriste, et surtout l'absence de l'État de droit. La réalité mafieuse est alors décrite comme un fait quotidien qui s'insère à l'intérieur d'une mentalité népotiste, clientéliste et transgressive.

La description de la trame de ce livre pourrait en tout point s'appliquer à *Gomorra*. Les enjeux et les choix de point de vue sont très proches, mais alors comment expliquer la réussite du livre de Saviano?

À n'en pas douter, l'un des premiers éléments réside dans le mode d'écriture propre à Balestrini. Une technique (néo)avant-gardiste (l'une des caractéristiques principales est de ne pas mettre de ponctuation, ni de paragraphe au texte) car en porte-à-faux avec la prose soutenue de la littérature italienne des années 1960. Malheureusement, aujourd'hui face à une prose toujours plus réduite à l'essentiel, elle ne représente plus une forme d'accroche pour le lecteur (Alberto Casadei). Il est ici fait référence à des auteurs comme Lucarelli, Carlotto, Fois... qui opèrent dans une langue et une syntaxe des plus minimalistes afin de retranscrire la rapidité et de créer un effet de réalisme.

Mais plus encore c'est sûrement dans le rapport de médiation, celle réalisée par un personnage qui ne vit pas réellement les actions que l'ouvrage perdra une grande partie de son attrait. En effet, à l'heure où tout un chacun est bercé dans une médiation des événements, *Sandokan une histoire de camorra* n'arrive pas à se sortir du lot.

En contrepartie le choix original de Saviano de créer un auteur/ personnage/ narrateur sera très certainement à l'origine de cet accueil. En effet, ce dernier utilisera la première personne du singulier à des moments particuliers et d'une façon précise, afin d'impliquer au plus près son lecteur.

Pour résumer, l'une des forces de ce roman, que nous étudierons plus loin, résidera dans la manière, c'est-à-dire plus dans une forme créatrice d'empathie, que dans la révélation d'un quelconque secret. *Gomorra* n'est pas un livre de révélation, il crée un discours.

Il est évident que l'analyse de Dal Lago bien qu'elle reconnaisse la valeur de roman à ce texte ne lui en donne quasiment aucun crédit, s'attardant plus sur le fond que sur la forme, elle finit par oublier la qualité de médiation que l'œuvre littéraire porte en elle. Cela sera donc au cours de notre analyse la première donnée à étudier.

Nous ferons alors un retour sur les références littéraires de Saviano en essayant de comprendre les enjeux poétiques que ce dernier a voulu donner à son œuvre. Au sein de cette première partie, seront notamment invoqués des écrivains comme Truman Capote, mais aussi des penseurs comme Jacques Rancière et ses travaux sur la littérature, et notamment dans son œuvre *Politique de la littérature*. Ce chapitre sera en partie dédié à la forme du texte de Saviano et aux nombreuses intentions, au-delà de la divulgation de fait, que ce dernier a voulu insérer dans son discours. La forme du roman de Saviano sera ainsi la matière première du début de notre réflexion, et nous essaierons alors de comprendre les forces d'un texte qui n'a toujours pas été classé et qui pour certains critiques relève de la non-identification, de l'OVNI

littéraire. L'analyse nous portera à comprendre ce que la forme de ce roman apporte à la compréhension même du littéraire.

Par la suite, il faudra recentrer le discours de ce texte autour de certaines figures littéraires ayant eu une influence dans la construction du discours de Saviano. Un discours qui se fixera des objectifs affichés ou sous jacents, reprenant des auteurs comme Sciascia, Pasolini, mais aussi des personnages publics comme Don Peppino Diana. Cette attention particulière que nous leur porterons nous permettra ainsi de bien cadrer le discours de deuxième niveau et les intentions cognitives que Saviano a voulu insérer dans son texte.

Dans le second chapitre, il faudra, avant de passer à une analyse plus politique, bien définir les techniques narratives que ce roman met en action. C'est pourquoi en prenant pour fil rouge l'expérience d'enquête de Saviano, nous tenterons de montrer comment l'auteur/narrateur/personnage met en scène sa propre recherche afin d'en faire le symbole, l'exemple d'une démarche cognitive. Nous verrons alors comment Saviano impose à son lecteur une nouvelle forme de compréhension. En effet c'est plus à travers la notion de quête initiatique que la démarche cognitive de Saviano s'écrira : partant des faits, ce dernier privilégiera clairement la compréhension par les sens. Il sera alors intéressant de suivre pas à pas les différentes techniques comme l'utilisation du discours direct, le « tu de confiance », mais surtout l'utilisation des sens comme instrument cognitif.

À travers ce chapitre nous comprendrons alors les réels objectifs que *Gomorra* se fixe, car plus qu'un livre sur la camorra il propose un pacte de lecture autour de la

soif de savoir, de comprendre, d'être indépendant. Une leçon qui nous amène directement à la dernière partie de notre analyse, un chapitre qui proposera une lecture plus politique.

Si l'analyse de Dal Lago reprochait à *Gomorra* de passer rapidement sur les racines politiques et sociales du crime organisé, nous tenterons de montrer comment ce livre propose une analyse bien plus profonde que celle des liens factuels entre des personnages politiques et les chefs des clans.

En effet, ce chapitre sera le lieu pour comprendre la redéfinition du crime organisé, et de ses liens autant idéologiques que réels avec le capitalisme. Ici des auteurs comme Fernand Braudel pour son histoire du capitalisme, mais aussi Guy Debord pour son analyse de la société du spectacle, nous serviront de cadre théorique à l'analyse du roman de Saviano.

Après une étude en parallèle entre le capitalisme marchand et le crime organisé, nous finirons notre réflexion autour de l'idée que le crime organisé, porté par la vision marchande du monde, se présente comme une nouvelle forme de totalitarisme. Hannah Arendt et Antonio Gramsci seront alors les auteurs qui appuieront notre réflexion.

Une telle analyse nous permettra alors de répondre aux enjeux que pose la poétique de ce texte et de mettre à jour ses intentions littéraires.

Chapitre 1: Hybridation et Parole en action.

Au moment de sa sortie, le texte que nous servait Roberto Saviano laissa nombre d'observateurs dans une certaine difficulté. La réception de ce récit fut selon le temps et les lecteurs de différentes factures. Il est évident que la forme de ce texte, qui se veut avant tout une œuvre faisant du texte journalistique une forme narrative, sera au cœur de cette réflexion. Pour tenter de comprendre l'objet narratif que Roberto Saviano nous donne à lire avec *Gomorra* nous ferons appel de manière récurrente à des auteurs comme W.T Vollman, Truman Capote ou M.Herr. Nait alors une interrogation quant à l'essence littéraire développée dans le livre et un véritable imbroglio s'installera autour du choix des maisons d'édition afin de choisir dans quelle collection répertorier un tel opus. En Italie, ce texte sera publié pour la première fois chez Mondadori dans la collection « strade blu narrativa » alors qu'en France il apparaîtra comme un hors série dans la colonne « connaissance », collection de la section science humaine de Gallimard. Ce choix d'édition poussera Renaud Pasquier à créer la polémique autour de la mauvaise couverture de ce livre qu'il considère comme un évènement littéraire majeur.³ Cette différence de considération peut en partie s'expliquer par une tradition réaliste plus récente dans la littérature et le cinéma italiens. On pense ici bien évidemment au néoréalisme, au vérisme autant aux œuvres de papier que cinématographique, mais aussi à la place prépondérante du roman policier depuis Sciascia et jusqu'à aujourd'hui. Cette disparité de traitement

³ Pasquier Renaud, « Je sais et j'ai les preuves. Et donc je raconte. » Sur *Gomorra*, de Roberto Saviano, paru dans *Labyrinthe* 31, 2008, <http://labyrinthe.revues.org/>.

dans un passé plus récent s'inscrit à n'en pas douter dans la compréhension de la nouvelle vague du réalisme italien qui explosera en 2008 sur la scène littéraire transalpine. S'en suivra de l'autre côté des Alpes une comparaison avec des œuvres appartenant au différent mouvement littéraire précédemment cité. Dans la lignée d'oeuvres comme *Il cristo si e fermato a Eboli* de Carlo Levi, ou *Se questo è un uomo* de Primo Levi, *Gomorra* se reçoit plus comme la révélation d'une littérature qui depuis vingt ans utilise des outils narratifs pour valoriser un discours basé sur des faits objectifs et l'Histoire. Il en résulte, pour notre auteur, la création d'un texte au premier contact ambigu navigant entre l'investigation journalistique et le récit.

Quand la forme s'inscrit dans le discours

Comme évoqué auparavant, *Gomorra* sera souvent, et cela depuis sa sortie, assimilée à des écrivains appartenant autant à la *Nonfiction novel* qu'au *New journalism*. L'auteur en revendiquera lui-même la filiation. Dans un entretien accordé au *Monde*, il fera explicitement référence à l'importance de la lecture de *De sang froid* de Truman Capote.

« Je ne voulais pas écrire un essai classique ni une simple fiction, explique-t-il, je me suis donc inspiré du genre "nonfiction novel" de Truman Capote. J'ai utilisé la liberté et l'indiscipline du roman, en les croisant avec la rigueur des statistiques, des archives, des analyses sociologiques. Sous cet angle, la littérature cesse d'être une fuite de la réalité, comme elle l'a souvent été pour beaucoup d'écrivains du sud de l'Italie, et devient l'instrument le plus à même de raconter un univers qui est devant les yeux de tous, tout en restant apparemment insaisissable. »⁴

⁴ Roberto Saviano dans Fabio Gambaro, *Le pourfendeur de la Camorra*, «Le Monde», 19 octobre 2007.

La force active du roman découle donc du fait qu'il mêle à la fois l'enquête journalistique, la prose littéraire et l'essai. Il est un texte qui se présente autant comme le travail du journaliste à la commission antimafia de Naples que celui de cet enfant qui a grandi au contact de la mort et de l'horreur de ce système criminel. Le résultat est ce livre : *Gomorra* à la fois enquête et quête initiatique. Il est un texte à la prose chirurgicale (P. Froment, 2007), qui utilise à merveille documents d'archives, rapports de police, comptes rendus de procès, témoignages de repentis. Un texte écrit comme le serait un article de journal, mais qui sait aussi créer une empathie, un lien avec le lecteur en lui présentant des chroniques ou des passages autobiographiques.

Les références littéraires au *Nonfiction novel* se lisent à travers une immersion complète dans les événements de par les détails et les rapports, etc., mais avant tout dans l'utilisation de marqueurs narratifs précis utilisés dans le but d'accentuer le réalisme. En effet, l'auteur va avec *Gomorra*, produire ce phénomène de véracité dans l'intention de ne laisser au lecteur aucun doute. Il réalise un texte littéraire autour de chroniques donnant un résultat se rapprochant de l'art photographique (Ricciardi). Les faits entourant un événement ne sont alors plus traités comme de simples nouvelles, c'est à dire dans leur unique contingence, mais correspondent plutôt au très cher « timeless quality about the cause and event »⁵ de Truman Capote (Ricciardi). *Gomorra* montre alors une habileté particulière à naviguer sur la frontière entre vérité et fiction. Par fragment, le texte nous donne à voir une évidente mise en scène, une trame allégorique tissée toujours plus sur le bord de la réalité, et sans aucune relation de supériorité par rapport à la matière qu'il traite.

⁵ Truman Capote, *The Story Behind a Nonfiction Novel*, «The New York Times», 16 janvier 1966

Ce positionnement, qui peut être considérée comme une forme de fuite, peut au contraire se lire dans une vision de force narrative en démontrant comment la fiction et la non-fiction peuvent s'entrecroiser dans un rapport de soutien mutuel (S. Ricciardi, 2011). Capote avait quant à lui déjà souligné cette idée, en préconisant à la politique du *Nonfiction novel* le fait de posséder une maîtrise absolue des techniques narratives tout en étant capable de s'éclipser de la narration. Dans ce choix littéraire dû à ces deux modèles dominants américains des années soixante (*Nonfiction novel* et *New journalism*), tels de véritables procédures d'usurpation que le littéraire fait au monde du journalisme, Saviano réalise également un détachement de par sa propre originalité. Celle-ci, comme le note Stefania Ricciardi, passe essentiellement par l'utilisation que Saviano fait de la première personne du singulier. Dans son livre elle devient alors un « je », que la critique appelle « débordant », un « je » qui s'inscrit en contrepoint de « la voix hors champs » (troisième personne) privilégié par Truman Capote. Les conséquences d'un tel changement par rapport au modèle se lisent en référence au but que ses deux auteurs se sont fixés.

Capote, dans un travail de recherche colossal, va présenter un texte (*De sang froid*) partant d'un fait de chronique pauvre en preuves et en intérêt pour finalement réaliser une oeuvre qui plus centré sur l'esthétique que sur la divulgation d'information. La perte de toute neutralité par le « je débordant » de Saviano se lit alors en contrepoint du modèle de Capote, en faisant lui le choix d'une parole littéraire à l'intention cognitive (S. Ricciardi, 2011). Alors que le « je » de Truman Capote se cache, celui de Saviano est omniprésent dans une recherche obsessionnelle du comprendre. Cette obsession transpire le texte par sa méthode dans le positionnement que l'auteur a vis-

à-vis de l'information, et de la nouvelle, en la voulant comme une force active qui aurait au préalable agit sur lui (S. Ricciardi, 2011).

S'en suit une interrogation autour de l'essence littéraire, une question sur les enjeux d'un tel texte, autrement dit de comment recevoir une œuvre qui ne serait peut être qu'un show, une bruyante caricature médiatique et non pas une création artistique.(S. Barillari, 2011)

Il sera alors ici plus question de comprendre les conséquences d'une telle forme, et d'assimiler les répercussions de cette mise en scène générale proposée par Roberto Saviano afin de saisir la portée d'une telle « révolution ». Pour l'analyser, furent alors invoqués l'enquête roman, le roman collage, le témoignage-reportage, le docu-fiction, la fiction elle-même, mais aussi la non-fiction, une multiplication de références laissant entrapercevoir le vide que laisse un tel objet de discours. L'importance accordée au contenu devient alors plus intelligible, car plutôt que de se risquer à une analyse de la forme il était plus accessible de s'occuper de sa valeur sociale et morale qu'au fait de savoir s'il s'agit d'un récit « vrai ». La critique va alors s'amuser à vérifier les histoires du livre afin d'évaluer son degré d'appartenance à tel ou tel genre comme la *non-fiction novel*. Une telle démarche ne laisse malheureusement pas de place à l'analyse. Cette dernière se contente de relever dans un circuit fermé, des structures que le critique s'évertue à calquer au lieu de laisser parler l'auteur, mais surtout l'œuvre elle-même. L'alternative serait alors de parler au plus près de la particularité, c'est-à-dire de la force de ce texte. En d'autres termes, poser ce texte comme une interrogation sur la norme autour de cette œuvre, ne se positionnant ni dans la fiction complète (rapports, enregistrements, articles,...), ni dans une totale

non-fiction ne permettrait pas d'expliquer la figure ambiguë de cet « énonciateur-narrateur-auteur » qui apporte une dimension subjective à l'enquête objective.

Une nature particulière du sujet d'énonciation dont la clé, nous est donnée au sien des épisodes autobiographiques. Grâce à ces épisodes durant lesquelles il fait mention de son nom, le « je » et le « il » du narrateur deviennent pour le lecteur plusieurs points de vue d'une seule et même personne, l'auteur autant journaliste (objectif) que acteur de son histoire (subjectif).

« « Robbè che cos'è n uomo senza la laurea e con la pistola ? »
« uno stronzo con la pistola. »
« Bravo. Cos'è un uomo con la laurea senza pistola ? »
« uno stronzo con la laurea... »
« cosè un uomo con la laurea e con la pistola ? »
« un uomo papà » »⁶

En passant d'un il explicatif entourant l'analyse objective du crime organisé napolitain au je autobiographique Saviano créé alors le pivot centrale de son roman, le narrateur/ auteur/personnage.

Gomorra ne peut donc être réduit à aucune des catégories jusqu'alors citées, il ne leur appartient pas, il les traverse afin de créer un objet narratif original et propose ainsi de relancer le débat sur la place de la littérature comme force active à travers la posture de l'hybridation.

*"Je ne voulais pas faire un roman de fiction ni un essai. Je voulais faire quelque chose d'hybride qui aurait un style narratif, qui se lirait comme un roman tout en étant structuré par des faits. [...] Je voulais hurler à l'oreille du lecteur : « Ça te regarde ! » C'est la force de l'écriture littéraire, que l'essai ne pouvait pas me donner"*⁷

⁶ Roberto Saviano, *Gomorra* viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra, strade blu, Mondadori, Milano, 2006, « Robbè, c'est quoi un homme sans diplôme et avec un pistolet? -Un con avec un pistolet... -Exact. C'est quoi un homme avec un diplôme et sans pistolet? -Un con avec un diplôme...-Exact. Et c'est quoi un homme avec un diplôme et un pistolet? – Un homme papà ! » p187.

⁷ Roberto Saviano, *Rai Tre en novembre* 2007.

Il est ici question de littérature hybride comme le croisement des genres, des styles, comme un jeu de l'intertextualité qui permettrait de comprendre le texte comme le lieu d'un témoignage de l'interdiscursivité elle-même. Il est un texte se faisant producteur de sens par le fait qu'il s'engage dans un dialogue basé sur des connaissances communes. Il n'y a alors aucune ambiguïté qui naît de cette réflexion, car les intentions de Saviano avec *Gomorra* sont claires quant aux caractéristiques de sa parole, de sa force illocutoire, de son pacte de lecture qui est assumé.

Il ne faut pas, comme le rappelle Jean Bessiere, penser que l'hybride se vit comme une transgression aux règles.⁸ En ce sens, Saviano ne fait ni du journalisme, ni de la sociologie, ni même seulement un récit, il fait tout cela en même temps dans une forme hybride, lui permettant de donner du sens à son discours, autant sociétal que littéraire. L'écriture ne se trouve ainsi pas prise dans l'hétérogène d'un discours, elle s'affiche comme le moyen et la réalisation d'un effacement de la hiérarchie des données discursives, symboliques, culturelles (J. Bessiere, 1988). Le roman de Saviano devient alors, par son mélange, à la fois une donnée, un lieu littéraire générique et une forme de dislocation du discours. C'est de là que naît la force de la littérature contemporaine avec son pouvoir d'appartenir à l'espace commun et de l'interpréter. Il n'y aurait alors ambiguïté que dans l'incapacité de la critique à sortir des lieux communs, des sentiers battus de la communauté littéraire.

Si l'on pose maintenant la question de l'hybride comme une identification, une indifférenciation, aussi bien interne qu'externe, celui-ci devient alors l'exemple de la

⁸ J. Bessiere, *Hybride romanesque Fiction, Hybride romanesque, interdiscursivité et intelligibilité commune Claude Simon, Italo Calvino, Botho Strauss*, PUF, 1988 p 127

déstructuration du discours commun à l'intérieur de ce discours même. L'hybride cherche à susciter un déportement de ce discours. L'œuvre hybride de par son caractère pose le texte comme lieu de l'altérité, et comme moyen d'identifier cette altérité. Bessiere résume cela en ces mots :

« Elle est conjonctive [...] parce qu'elle marque à la fois l'inassimilable de l'œuvre et de l'autre et la dette réciproque de l'œuvre et de l'autre ».⁹

L'écriture devient alors, à travers la notion d'hybride, fragment d'elle-même et ses fragments. En d'autres termes l'écriture s'invente et se réinvente à travers elle-même.

Bessiere, encore une fois, synthétise cette idée en expliquant que :

« [...]dire l'hybride ce n'est rien que dire le retour de l'écriture dans le discours commun, sans qu'elle puisse ne prétendre à aucune différence »¹⁰.

Cette révolution sur la forme sert alors le fond que le roman porte, dans le sens qu'il prend, lui permettant, tel un grain de sable, d'arrêter le temps sur lui. S'il était resté un roman ou une enquête journalistique, il serait resté dans le commun et tomberait dans l'oubli. On parle ici, plus de la force active liée à la parole littéraire que de la véracité des faits évoqués par le livre. Car Saviano ne cherche alors plus uniquement à comprendre le phénomène criminel napolitain il s'inscrit autant dans un questionnement du journalisme contemporain, que de la littérature dans ses enjeux. En mettant les deux en porte à faux il questionne surtout leur légitimité, leur portée, leur efficacité. Laissant ainsi à l'hybridité, le moyen de modifier le discours des normes dominantes, tout en les déterritorialisant à travers le récit. Une œuvre hybride comme *Gomorra* correspond à la falsification de tous les autres textes par un procédé

⁹ *Ibid.* p 129

¹⁰ *Ibid.* p 130

d'interprétation qui lui est propre, il remet en question le territoire dans lequel se placent les textes les uns après les autres, dans l'histoire de la littérature. En d'autres termes, et comme Truman Capote avant lui avec la *Nonfiction*, il se construit contre l'unidimensionnel de l'histoire, de l'écrit, ou de la communication sociale, il devient intuition du sens commun et indique ainsi une entreprise littéraire représentant le lieu même de la rencontre entre les mêmes et l'autre.

Lorsque le texte littéraire se présente comme un hybride proposant un mélange de sens et de forme, il désigne son rapport à l'autre comme le moyen de faire apparaître ou disparaître les formes dans la constance de l'écriture et fixe le dessein constant de l'altérité. L'hybride porte en lui l'idée qu'il existe un autre texte, une autre forme (textuelle, visuelle, auditive) (J. Bessiere, 1988). Il n'y a donc pas dans l'hybride un dehors du littéraire, il est une forme totalisante, car il représente la potentialité même de l'idée d'autre. La littérature peut donc se penser, en reprenant les mots de Deleuze et de Guattari¹¹ comme une ligne de fuite, un devenir à travers l'autre. Par l'hybridité, le texte devient un lieu de rencontre et d'unité. L'hybride caractérise l'écriture par la possibilité de composer un espace qui échappe à toute domination et qui fait renaître, par le signifié de sa forme, l'indiscrétion de tous les récits. Son discours propose une cohérence dans la non-cohérence, fait des connexions sans affirmer aucunes règles. Il est une machination, une mise en scène des discours de l'ordinaire, autant de l'Histoire, de l'actualité, que du littéraire. Une méthode qui permet de saisir le lecteur, de bouleverser sa compréhension et le force à se créer de nouveaux canaux de compréhension. Il est, comme le dit avec une pointe d'ironie Bessiere, « accident

¹¹ Deleuze et de Guattari, *Kafka pour une littérature mineur*, les éditions de minuit, 1975

dans l'ordinaire ». ¹²

Il n'est alors pas étonnant dans un premier temps que le texte de Roberto Saviano induise une réflexion autour de la polémique entourant « le concept » de *storytelling*¹³, et plus largement du traitement des informations dans les médias dominants. Mais aussi une interrogation entourant le rôle de la littérature.

Avec l'avènement des médias de masse comme la radio ou la télévision, l'information devient un objet véhiculé à l'ensemble de la population, qui passant d'une certaine virginité informative, transforme son regard devenant plus critique, plus en capacité d'enregistrer les nouvelles politiques et sociales. En résulte un changement d'approche journalistique, les écrits deviennent toujours plus complexes et à partir des années quatre-vingt, l'objectif ne sera plus autant de référer une information, mais plus de narrativiser la réalité, de ne tirer du fait de chronique plus une histoire qu'un compte rendu, une pratique qui s'inscrit en droite ligne du *Storytelling, la fabrique des histoires* (S. Ricciardi, 2011)¹⁴. Une analyse que l'auteur de *Gomorra e l'estetica documentale nel nuovo millenio*¹⁵, en reprenant le discours de Christian Salmon, renvoie au déplacement que le marketing a réalisé en faisant passer

¹² J. Bessiere, , PUF p 143

¹³ Le storytelling est une méthode utilisée en communication basée sur une structure narrative du discours qui s'apparente à celle des contes, des récits. Littéralement : Raconter une histoire. Selon Christian Salmon, l'application des recettes du marketing à la vie publique conduirait à « une machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits » Christian Salmon, *Storytelling la machine à Hybride romanesque Fiction, Hybride romanesque, interdiscursivité et intelligibilité commune* Claude Simon, Italo Calvino, Botho Strauss *fabriquer des histoires et à formater les esprits*, 240 p., La Découverte, 2007.

¹⁴ Stefania Ricciardi, *Gomorra e l'estetica documentale nel nuovo millenio*, in «Interférences littéraires/Littéraire interferences», novembre 2011, "Croisées de la fiction. Journalisme et littérature", sous la direction de Myriam Boucharenc, David Martens & Laurence van Nuijs, pp. 167-186. <http://www.interferenceslitteraires.be> ISSN : 2031 - 2790

¹⁵ *Ibid.*

le produit au logos¹⁶ et le logos à l'histoire, et qui nous rappelle que dorénavant, les gens ne s'intéressent plus au produit en tant que tel, mais à l'histoire que ces produits représentent. Cela a pour effet de voir apparaître sur tout type de contexte un voile narratif qui filtre en permanence les perceptions, stimule les affects, incite à raconter (S. Ricciardi, 2011). Le triomphe de cette tendance révèle une véritable crise qui a investi le domaine de l'information, et qui du fait d'une accumulation « trop » importante de faits se retrouve supplanté par la chronique, posant la question du choix des sujets traités au sein même du travail de journaliste. A cet effet, *Gomorra*, en privilégiant des scandales peu argumentés dans les médias traditionnels, en apportant des preuves et des références précises, pose cette question de la fabrique d'une histoire médiatique commune. Dans *Gomorra*, différentes révélations s'accumulent comme le scandale des décharges dans le sud de l'Italie, celui de la Parmalt, ou encore la polémique autour du procès Spartacus peu couvert par les médias nationaux. Cela pousse le lecteur à se poser la question de la légitimité du pouvoir médiatique en place.

« Mi aspetavo telecamere, macchine fotografiche. Ce erano pochissime, e solo di giornali e tv locali. [...] Il più grande processo contro un cartello criminale per numero di imputati e codanne proposte era stato completamente ignorato dai media »¹⁷

Par cette hybridation assumée, Saviano réalise une forme de *reprise* trouvant ce qui

¹⁶ Représentation graphique d'une marque commerciale, symbole d'un produit

¹⁷ Roberto Saviano, *Gomorra viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, strade blu, Mondadori, Milano, 2006 « J'imaginai trouver des caméras de télévision, des objectifs d'appareil photo, mais il y en avait très peu, seulement la presse et les télévisions locales [...] Les médias ignoraient complètement le procès le plus important – par le nombre de personnes appelées à comparaître et par la gravité des condamnations requises – jamais mené contre un cartel criminel » p 218.

dans la narrativité permet d'atteindre le lecteur au cœur tout en se préservant du risque de dissolution total dans le récit (S. Ricciardi, 2011). En résumé, en assumant complètement son hybridité, Saviano fait acte de sincérité, en ne se présentant pas seulement comme une entité factuelle. Il laisse ainsi, une entière liberté à son lecteur d'aller vérifier par lui même les faits et les preuves, et le pousse alors à l'action, et encore une fois à une réflexion sur sa communauté. Il renverse le discours en se différenciant de celui qui voit dans le traitement des informations un outil de vente, aux dépens de sa pertinence et de son utilité sociale. L'œuvre de Saviano s'inscrit donc dans le contexte d'une réévaluation des pouvoirs de la littérature et du journalisme pour raconter le monde d'aujourd'hui. Il cherche à travers l'hybridité de sa forme, une ligne de fuite, une déterritorialisation du récit qui lui permet une accroche plus physique de son lecteur, en l'inscrivant dans la nécessité de l'instant politique et social.

Justement, la littérature est cet Autre que le journalisme rencontre, proposant ici aussi un discours sur la place même de cette catégorie. Dans un parallèle avec les événements qui entourèrent le livre de Salman Rushdie (*Les versets sataniques*, 1988), *Gomorra* se présente comme une arme contre les clans criminels de Naples. La réaction de ces derniers relève alors d'un débat profond. En effet, en reprenant la pensée de plus en plus répandue que la littérature ne servirait plus à « changer le monde », et en ayant, dans une réaction d'orgueil, rangé ce livre dans la catégorie de la fiction, les camorristes vont sublimer l'importance littéraire de ce texte. Mais plus encore, comme pour Rushdie, c'est sa condamnation à mort qui cèle l'importance du rôle de la littérature comme force active contre le discours qui a décrété l'inutilité de

l'art, de la littérature, de la poésie, en prouvant que leur seule existence peut encore faire trembler les puissants et qu'à travers eux passent encore des forces et des idées contagieuses qui réaffirment leurs rôles d'éclaireurs sur le monde et l'Histoire. La première victoire de Saviano sur le littéraire est d'avoir, comme pour Rushdie, rétabli l'idée que les livres ne sont pas des objets inertes, mais qu'ils agissent sur la réalité, et qu'ils la modifient.

« Questa la potenza di quelle pagine. Libri che non sono testimonianze, reportage, non sono dimostrazioni. Ma portano il lettore nel loro stesso territorio, permettono di essere carne nella carne. In qualche modo questa è la differenza reale tra ciò che è cronaca e ciò che è letteratura. [...] Ed il rischio per gli scrittori non è mai di aver svelato quel segreto, di aver scoperto chissà quale verità nascosta, ma di averla detta. Di averla detta bene. [...] Questo rende lo scrittore pericoloso, temuto. Può arrivare ovunque attraverso una parola che non trasporta soltanto l'informazione, che invece può essere nascosta, fermata, diffamata, smentita, ma trasporta qualcosa che solo gli occhi del lettore possono smentire e confermare.»¹⁸

De par ces deux polémiques, *Gomorra* peut alors se lire comme un nouveau discours, une nouvelle façon d'aborder les problématiques de la société. Le romancier à travers sa démarche reconstructrice du récit déconstruit le discours dominant, en remplissant un vide.

Reprenant les mots de Martin Jalbert, nous comprenons alors en quoi la forme hybride de *Gomorra* peut s'inscrire en faux de cette démarche telle que Jacques

¹⁸ Roberto Saviano, *IL POTERE DELLA PAROLA*. «Ci sono solo due modi di fare letteratura». «Fare letteratura o costruire spilli per inculcare le mosche». « De cela ressort la puissance de ces pages. Livre qui ne sont pas des témoignages, des reportages, des démonstrations. Mais qui portent le lecteur au sein même de leur territoire, et permettent de ressentir en soi sa propre chair ? Ici réside en quelque sorte la réelle différence entre ce qui est fait de chronique et littérature [...] Le risque pour les écrivains n'est jamais d'avoir révélé un secret, d'avoir découvert n'importe quelle vérité cachée, mais de l'avoir dite. De l'avoir bien dite[...] Cela rend l'écrivain dangereux, craint[...] »

http://www.lavocedifiore.org/SPIP/article.php3?id_article=2108

Rancière appelle le *dissensus*. Pour Renaud Pasquier l'enjeu auquel répond Saviano n'est plus de faire connaître un quelconque complot, mais de proposer une autre perception de la réalité, soit une nouvelle application à nos sens, un autre partage du sensible. (J. Rancière, 2007)

« Non seulement vient-il bouleverser la carte du donné, du pensable, mais le dissensus, en tant que reconfiguration conflictuelle du monde, institue des rapports inédits entre ces éléments. Fondamentalement, il reste, chez Rancière, manifestation de la contingence, création de capacités et ouverture de nouveaux possibles là où il n'y avait que nécessité, incapacités et impossibilités, sinon possibilités réglées »¹⁹.

Le dissensus représente alors pour Rancière la rupture d'une harmonie entre le sensible et le sens. Il est la reconfiguration des rapports entre présence sensible et signification, qui se lit soit comme un excès soit comme un recompte à l'égard des comptes ordonnés, des corps et des significations. (J. Rancière, 2007)

Le processus d'hybridation dans *Gomorra* apporte une nouvelle lecture du sujet. Le roman se présente alors comme une relecture, dont la forme pose le problème de la vision que nous portons sur le phénomène du crime organisé. Or en tant qu'œuvre littéraire il propose une nouvelle hiérarchisation des données, mettant l'accent sur des points jusqu'alors laissés de côté, comme par exemple la place des individus, la domination sociale et culturelle du système mafieux sur la société civile. Justement, la place essentielle dans le processus cognitif de *Gomorra* de ces oubliés du crime organisé permet de modifier les codes de compréhension, de créer de nouvelles lisibilités à travers le prisme de cette forme hybride qui dans un premier temps semble

¹⁹ M. Jalbert, Présentation. Jacques Rancière: le dissensus à l'œuvre, 2008

déconstruite. Par ce biais là *Gomorra* se présente comme un texte à forte valeur subversive.

Il faut alors lire en littérature, le *dissensus* comme un processus qui tend à dépasser le plan de la subjectivation présent dans le cadre de la politique ; une subjectivation qui prend forme avec l'introduction d'un sujet apte à redéfinir les mots et les choses qui font partie d'une communauté. Le *dissensus littéraire* poursuit une dissolution des individualités instituées et des prédictions admises de telle sorte que l'excès des choses et des mots ne se fixe plus dans aucune subjectivité politique. (J. Rancière, 2007)

Il faut alors penser l'hybridité de *Gomorra* comme un *dissensus* qui travaillerait sur le plan des modes « d'intelligibilité » et de « visibilité » de la politique, de la démocratie, de l'émancipation, de l'esthétique, de la littérature, des arts et des relations entre ces différents domaines. Cela n'implique pas seulement de “créer des lisibilités”, en abolissant notamment la distance qui sépare des éléments éloignés, mais aussi de “créer des illisibilités” en rendant opaques certaines “évidences sensibles” et en bouleversant des manières reçues de présenter les objets, de les lier entre eux et d'en tirer des significations et des conséquences. (Martin Jalbert, 2008).

En d'autre terme l'hybridation du texte de Saviano permet de déconstruire le discours dominant entourant le crime organisé tout en proposant un nouveau cadre à son lecteur afin d'appréhender ce phénomène trop souvent mal présenté. Il réussit grâce à des références constantes à créer une légitimité qui se trouve sublimée à travers son mélange de l'autobiographie et de la narrativisation de certains événements.

L'hybridité cherche donc à brouiller quelques évidences, à effacer les marques d'appartenance à un genre ou à un style, il supprime les conjonctions, et complique le déroulement des idées afin de séparer de lui-même un homonyme parfois malmené (politique, histoire, littérature, démocratie). En d'autres termes, l'hybride reprendrait la phrase de Rancière,

« la bataille sur les mots est indissociable de la bataille sur les choses »²⁰.

L'hybride permettrait donc, comme le souhaite Rancière, de revoir l'opposition entre l'interprétation du monde et sa transformation : il est à la fois interprète et participant de ce monde. Il est le signifiant d'une présupposition constante chez Rancière qui voit une possible égalité d'intelligence, mais aussi une possibilité qu'il y ait toujours au moins une autre chose à faire que celle qui est faite. Il existe donc dans l'hybridité la possibilité de bouleverser ce qui est pensé, ce qui est établi, ce qui est potentiellement imaginable. Un discours qui pousse à la redéfinition des pensées comme possibles pour tous, ouvertes à tous.

Dans *Gomorra*, Saviano nous transporte dans un dualisme en passant du général au particulier, du journalisme au biographique, du *nous* au *je*. Dans un mélange entre la narration enquête et les symboles typiques de l'analyse romanesque, le discours de Saviano réussit à unir le rationnel et le visionnaire pour créer un discours crédible sur

²⁰ Martin Jalbert, « Présentation. Jacques Rancière : le dissensus à l'oeuvre », Spirale : arts • lettres • sciences humaines, n° 220, 2008, p. 11, <http://id.erudit.org/iderudit/16907ac>

différents plans : l'émotionnel, la neutralité de l'investigation, ou la dénonciation idéologique. (A. Casadei, 2010)

Son texte va, dans une narration dépourvue de linéarité, nous transporter des faits aux témoignages, passant en revue tous ces événements au miroir de sa subjectivité. Dans son absence de transition d'un style à l'autre Saviano modifie le discours, crée de nouvelles connexions permettant de redéfinir la problématique du crime organisé, de la littérature et du journalisme.

Son enquête et sa vie créent ainsi l'unité signifiante d'un nouveau discours générateur de malaise. Son excès, lorsqu'il passe avec douleur du couturier Pascuale à Angelina Jolie le soir des Oscars, ou encore lorsqu'il parle de nos ordures transportées par des enfants dans des décharges illégales à ciel ouvert, nous touche de plein fouet, nous, consommateurs-lecteur, en mettant à jour un malentendu, un paradoxe dans notre approche du quotidien. Une demande de Vérité en action qui semble devoir dépasser les habituelles exigences d'information.

Sciascia, Pasolini, don Peppino Diana come modèle.

L'obsession du comprendre chez Saviano à travers *Gomorra* nous transporte dans un premier temps à regarder la nature d'enquête assumée par l'auteur, proposant ainsi au lecteur une véritable investigation, qui se veut le fruit d'une reconstruction qui doit

beaucoup, selon Alberto Casadei, aux techniques du roman policier²¹. En filigrane se lit alors la filiation auquel ce texte fait appel, l'héritage de Leonardo Sciascia. Or il ne s'agira pas de prouver en quoi *Gomorra* se lit dans une réactualisation du genre, mais bien de faire ressortir les différents points de convergence avec le maître sicilien.

En effet, chez Saviano, le crime comme la victime, sont confondus avec un système dans son entier et le détective plus que porteur d'une fonction sociale (policier, magistrat, etc.) ne revendique aucun intérêt particulier, autre que celui de citoyen engagé. Deux effets en résultent. En premier lieu celui de faire prendre conscience du rôle de tout un chacun dans le déroulement des événements, mais aussi de focaliser l'enquête sur une participation active et en lien direct avec la réalité, proposant ainsi un récit, qui va de façon régulière jongler entre l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête.

Dans cette double posture narrative du temps de l'enquête et du temps de l'histoire du crime, se déroule sous nos yeux, le travail d'investigation de Saviano et celui des institutions, faisant apparaître une différence essentielle quant aux objectifs de ces deux entités. Si Saviano cherche à comprendre ce qu'il y avait avant et ce qu'il reste après, dans une lecture contextuelle du phénomène criminel, les institutions (police, justice...) ne cherchent elles, qu'à résoudre les cas (Laura Gatti, 2009).

L'enquête de Saviano reflète alors une plus grande dimension, proposant une lecture du rapport entre individu et société dans une recherche de vérité collective.

Saviano nous apparaît alors comme une forme de miroir de Sciascia qui voyait la littérature comme un espace au sein duquel la fiction prend des allures de réalité. Plus

²¹ Alberto Casadei, *Gomorra e il naturalisme 2.0*, sous la direction de Monica Jansen e Yasmina Khamal, *Memoria in Noir*, Bruxelles, Peter Lang, 2010

que ce débat c'est sûrement dans la synthèse de la diversité des œuvres de Sciascia que peut se lire une forme de filiation littéraire. Il est ici question de faire référence aux deux penchants littéraires de Leonardo Sciascia : l'essai comme dans *L'affaire Moro* et sa réinterprétation du roman policier.

Justement, dans *L'affaire Moro*, texte visant à clarifier les événements qui entourèrent l'enlèvement et la mort du député italien Aldo Moro²², Sciascia nous livre, au fil de son discours, un postulat littéraire. Dans ce livre, il tente de créer des parallèles entre la fiction et la réalité fondus dans un discours sur la littérature. En effet l'enlèvement, mais surtout la gestion politique de ce cas est, selon l'écrivain sicilien, le stigmate d'un problème, dont il avait déjà lui-même dessiné les contours.

« Si adeguava all'invincibile impressione che l'affaire Moro fosse già stato scritto, che fosse già compiuta opera letteraria, che vivesse ormai in una sua intoccabile perfezione. »²³

²² Le 16 mars 1978, il est enlevé en plein Rome, rue Stresa, par les Brigades rouges, un groupe terroriste d'extrême gauche. Aldo Moro était en route pour une session de la Chambre des députés lorsqu'il est enlevé. Lors de cette session, les députés devaient discuter le vote de confiance au nouveau gouvernement de Giulio Andreotti qui pour la première fois recevait l'aval du parti communiste. Ce devait être la première application de la vision stratégique : Le Compromis historique. Suivant les indications des Brigades rouges, son corps sans vie fut retrouvé dans le coffre d'une automobile via Caetani, à mi-chemin des sièges de la DC et du PCI. Sans doute un dernier acte symbolique à l'attention de la police et des institutions qui gardaient toute la nation, et sa capitale en particulier, sous une surveillance stricte et sévère. Moro fut chef de cinq gouvernements de centre gauche, de décembre 1963 à juin 1968, puis à nouveau de novembre 1974 à avril 1976. Mais jamais il ne put diriger une coalition issue du Compromis historique.

²³ Leonardo Sciascia, *L'affaire Moro*, Milano, Adelphi, 1994, « on ressentait l'impression que l'affaire Moro avait déjà été écrite, une de ces œuvres littéraires, qui vivent maintenant dans une intouchable perfection. » p 25

Manifestement, Leonardo Sciascia voit dans l'actualité de son époque des similitudes avec sa propre littérature (Susanne Heiler). Il pense alors la littérature comme :

“ Intoccabile se non al modo di Pierre Menard: mutando tutto senza nulla mutare”.²⁴

À travers cette référence directe à Borges²⁵, nous découvrons ici qu'il considère l'œuvre littéraire comme le lieu où tout est modifié sans rien modifier.

Sciascia s'attèle à produire un effet de réalisme dans une complète immersion dans la fiction. En d'autres termes, il s'intéresse plus à la conjecture que certains faits peuvent procurer qu'à l'absolue véracité de ses derniers. Si l'auteur de *Gomorra* ne s'inscrit pas comme nous l'avons dit précédemment dans ce choix exclusif de la fiction, il ne refuse par contre pas totalement la force que le narratif peut lui donner et cherche lui aussi comme Sciascia à donner une place privilégiée au contexte.

Une écriture, à mi-chemin entre les valeurs stylistiques et les choix idéologiques, qui trouve un équilibre entre la réalité historique pour Sciascia, factuelle pour Saviano, et l'insondable actualité existentielle en donnant au discours la force de retranscrire une vérité partagée par tous, mais jusqu'alors mise de côté.

“Lo scrittore rappresenta la verità, la vera letteratura distinguendosi dalla falsa solo per l'ineffabile senso della verità. Va tuttavia precisato che lo scrittore non è per questo né un filosofo né uno storico, ma solo qualcuno che coglie intuitivamente la verità. Per quanto mi riguarda, io scopro nella letteratura quel che non riesco a scoprire negli analisti più

²⁴ Leonardo Sciascia, *L'affaire Moro*, Milano, Adelphi, 1994, “ Intouchable, si non a la manière de Pierre Menard : modifiant tout sans rien modifier” p. 25.

²⁵ J.L.Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote, Fictions*, Collection Folio Bilingue, Paris, Galimard, 2005

elucubranti, i quali vorrebbero fornire spiegazioni esaurienti e soluzioni a tutti i problemi”.²⁶

Sciascia, tout comme Saviano par la suite, a fait du roman policier un signifiant d'une recherche non pas de vérité criminelle, mais d'une enquête sociale menée par un narrateur averti et omniprésent. Au-delà du symbole, il y a alors une recherche, une critique, du pouvoir ou plutôt de la relation que les hommes entretiennent avec lui.

Si Leonardo Sciascia décrit, de par une réinterprétation personnelle de la forme du roman policier, un crime organisé plus thématique que réel, Saviano va quant à lui dans une vision plus thématique du roman policier, décrire au plus près la réalité criminelle en s'appuyant sur la fiction. Or dans des démarches quelque peu inversées ils vont autant l'un que l'autre retracer les contours des particularismes culturels, les habitudes et les idées de leurs différents protagonistes. En ce sens Saviano emprunte à Sciascia cette volonté de faire de ses personnages des symboles, faisant des quelques figures réelles de la criminalité des personnages dotés d'une psychologie et de sentiments, en leur accordant en quelque sorte un regard autonome sur l'univers. (Alberto Casadei, 2010).

Enfin, chez Leonardo Sciascia comme chez Saviano, plus qu'une résolution, leurs textes proposent une littérature de réflexion sur le phénomène du crime organisé.

²⁶ Leonardo Sciascia, *La Sicilia come metafora*: intervista di Michelle Padovani, « L'écrivain représente la vérité, la vraie littérature se distingue du faux seulement par l'ineffable sens de la vérité. Il faut tout de même préciser que l'écrivain n'est pour cela ni un philosophe, ni un historien, mais seulement quelqu'un qui cueille intuitivement la vérité. Pour ce qui me concerne, je découvre dans la littérature ce que je ne réussit pas à découvrir dans les analyses les plus précises et ceux qui voudrait fournir des explications exhaustives et des solutions à tous les problèmes. », Milano, Mondadori p.81-82.

Pour preuve, la constance chez ces deux auteurs de ne pas proposer de résolution au sein de leur expicit.

Ainsi, plus que des romans policiers au sens anglo-saxon du terme, les œuvres de Sciascia nous présentent, comme le dit Italo Calvino, des formes déconstruites, « un giallo che non è un giallo »²⁷. Les faits sont rapidement révélés, les coupables facilement identifiés, mais surtout, ils ne proposent aucune résolution positive du problème qui a entraîné l'enquête. C'est au lecteur d'accepter l'impossible résolution d'une trame rendue obscure par la décomposition du contexte. Par son écriture, Leonardo Sciascia impose au lecteur une réécriture de la réalité : une autre vérité unique, car logique, basée sur des faits historiquement vérifiables, des parallélismes d'actualité, mais surtout une réflexion basée sur le principe de raison, prenant pour but celui de convaincre. L'œuvre de Sciascia ne peut donc pas être lue comme une invocation ou un bilan, elle est avant tout une action didactique, inquisitrice, pointant du doigt les problèmes des sociétés. Saviano reprend alors avec *Gomorra* cette volonté d'être un éclaireur, en enquêtant par exemple, sur le scandale des déchets sorti avant même les premières enquêtes institutionnelles, il impose à son lecteur une réécriture de la réalité en contre point de celle véhiculée alors par le discours dominant.

Ils se trouvent ainsi tous les deux à cette frontière qui veut que l'Homme (ici l'écrivain) sache jouer de son propre destin quand il décide avec énergie d'embrasser une situation qui l'oblige à « la vérité collective », hors de laquelle l'existence des individus et des peuples, italien ou autre, tombent dans le vide et l'inutilité.

²⁷ Italo Calvino, *I libri degli altri*, Einaudi, 1991, « un roman policier qui n'en est pas un », p 538

« “Mi occupo il meno possibile di politica. Me ne sono occupato durante la dittatura, ma quella non era politica, era etica. Ultimamente, mi sono occupato di politica. Per esempio, mi sono iscritto al Partito Conservatore. Ma una volta affiliato al conservatorismo, il trionfo radicale mi ha fatto piacere”[...] Un consenso assoluto si può dare invece alla prima parte: uno scrittore dovrebbe sempre poter dire che la politica di cui si occupa è etica. Sarebbe bello che potessero dirlo tutti. Ma che almeno lo dicano gli scrittori.”²⁸

Son implication comme auteur-personnage provoque chez Saviano une différence, car contrairement aux enquêteurs de Sciascia caractérisé par véritable ténacité, celle-ci se transforme dans *Gomorra* en orgueil et en angoisse. Il n'est plus seulement un simple enquêteur protégé par la distance de la fiction, mais fait preuve d'une implication au risque de sa propre vie et transforme cette posture éthique de l'écrivain en un choix d'existence.

“Nelle lunghe discussioni con Vincenzo Consolo, Goffredo Fofi, Corrado Stajano, ho appreso che la necessità prima dell'intellettuale è presenziare al dolore umano, mantenersi sentinella della libertà umana, non delegare mai ad altro il proprio imperativo di difesa della dignità umana. Non all'interno di una sorta di nuova ideologia ma come unica capacità di fare del talento, della scrittura, necessità: «Esiste la bellezza e l'inferno degli oppressi, per quanto possibile vorrei rimanere fedele a entrambi», scrive Albert Camus[...]”²⁹

²⁸ Leonardo Sciascia, *Nero su nero*, « « Je m'occupe le moins possible de politique. Je m'en suis occupé durant la dictature, mais cela n'était alors pas de la politique, mais de l'éthique. Dernièrement, je me suis occupé de politique. Par exemple je me suis inscrit au parti conservateur. Mais une fois affilié au parti conservateur, le triomphe des radicaux m'a fait plaisir » [...] un assentiment absolu peut en revanche être donné à la première partie : un écrivain devrait toujours pouvoir dire que la politique dont il s'occupe est éthique. Cela serait beau si nous pouvions tous le dire. Mais qu'au moins le disent les écrivains. » Struzi, Torino, Einaudi, 1979 p.68-69.

²⁹ Roberto Saviano, *Se lo scrittore morde*, la repubblica.it, mai 2007, http://www.repubblica.it/2007/05/sezioni/spettacoli_e_cultura/saviano-ai-letterati/saviano-ai-letterati/saviano-ai-letterati.html

« Dans mes longues discussions avec Vincenzo Consolo, Goffredo Fofi, Corrado Stajano, j'ai appris que la nécessité première d'un intellectuel et d'assister la douleur humaine, de se maintenir comme sentinelle de la liberté humaine, et de ne jamais déléguer à d'autre son propre impératif de défense de la dignité humaine. Non pas à

Par ce basculement dans un territoire littéraire mêlant l'éthique à l'existence, le récit tire sa force de la valeur de l'engagement que s'impose l'écrivain de *Gomorra*. Encore une fois, deux modèles viendront étayer notre analyse et il s'agit ici de deux références présentes textuellement dans le roman : Pasolini et Don Peppino Diana.

De Pasolini, Saviano retient un engagement dans la nécessité d'écrire qu'il nous dévoile dans un contact presque prophétique avec l'auteur romain. Dans un rapport physique avec l'auteur, Saviano s'inscrit alors dans un héritage que Alberto Casadei qualifie de prophétique. Dans un pacte avec ses lecteurs, Saviano décide d'aller lui-même chercher sa référence, son héritage.

« Andai sulla tomba di Pasolini non per un omaggio, neanche una celebrazione.[...] Mi andava a trovare un posto. Un posto dove fosse possibile riflettere sulla possibilità della parola. »³⁰

Il est alors aisé de retrouver dans *Gomorra* comme le dit Renaud Pasquier :

*« la tendresse et la colère devant la jeunesse populaire; poétique de l'expérience vécue; figure solitaire et rebelle : tous ces traits rapprochent Saviano de Pasolini, celui des Lettres luthériennes et des Écrits corsaires le poète-journaliste fustigeant l'Italie de son temps (« l'Italietta ») et le « génocide culturel » perpétré par la société de consommation »*³¹

Par conséquent, il ne faut pas lire cet excès de Saviano dans cette réappropriation de l'image de Pasolini et de ce qu'il représente, de façon exclusive comme une forme

l'intérieur d'une nouvelle idéologie, mais comme unique capacité de faire du talent, de l'écriture, nécessité : « Il existe la beauté et l'enfer des opprimés, et j'aimerais tant que cela reste possible leur resté fidèle » écrivait Albert Camus [...]

³⁰ Roberto Saviano, *Gomorra* viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra, strade blu, Mondadori, Milano, 2006, « Je suis allé sur la tombe de Pasolini, mais pas pour lui rendre hommage. [...] Je voulais simplement trouver un lieu, quelque part où je puisse réfléchir sans honte à la possibilité de la parole. » p 233.

³¹ Pasquier Renaud, « Je sais et j'ai les preuves. Et donc je raconte. » Sur *Gomorra*, de Roberto Saviano, paru dans *Labyrinthe* 31, 2008, <http://labyrinthe.revues.org/>

de prophétisme. Si l'image est importante dans l'économie narrative du texte, il est ici plus question de prendre cette référence à Pasolini comme un point de repère dans à l'acte de parole.

Saviano, dans sa propre colère, décide alors de dépasser les enseignements qu'il a reçus de ses lectures de Pasolini et dans un acte presque de l'ordre du manifeste ou du pamphlet, il va définir sa propre vision de l'intellectuel, en actualisant les mots que Pasolini avait écrits dans le célèbre article « Che cosa e questo golpe ? Io so » paru dans *Il Corriere della sera* du 14 novembre 1974. Au « Io so ma non ho le prove », de Pasolini, Saviano répond par un « Io so e ho le prove » répété comme une profession de foi, une parole active et dangereuse pour celui contre qui elle est maintenant dirigée. L'intellectuel devient donc chez Saviano non seulement celui qui doit être un interprète de son temps, mais qui assume désormais le fait qu'il doit aussi s'approprier les preuves afin de rendre sa parole plus ancrée, donc plus agissante sur la réalité.³²

Pour Renaud Pasquier la parole active, permet « *en mesurant l'écart des temps, de s'interroger sur l'entreprise présente : comment se faire entendre, quelle posture adopter, qu'importe-t-il de dire.* »³³

Si la méthode est similaire Saviano en ajoutant à l'anaphore de Pasolini « Io so ma non ho le prove », justement des preuves, il connote une différence dans la réalité, minime, mais importante, quant à la période dans laquelle chacun de ces textes a été

³² Roberto Saviano, *Gomorra* viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra, strade blu, Mondadori, Milano, 2006 « J'ai commencé à scander mon propre "Je sais", le "Je sais" de mon temps. », p.240

³³ Pasquier Renaud, « Je sais et j'ai les preuves. Et donc je raconte. » Sur *Gomorra*, de Roberto Saviano, paru dans *Labyrinthe* 31, 2008, <http://labyrinthe.revues.org/>

écrit. Dans le cas de Pasolini comme nous le dit Renaud Pasquier « L'ennemi d'alors, le pouvoir politique, opérait dans l'ombre, il avait chassé de la cité les intellectuels, cantonnés à des débats « moraux et idéologiques » »³⁴ malheureusement rendus stériles, car hors de l'action. En assumant cette exclusion, mais en revendiquant une place, Pasolini réintroduit alors la force de la parole et de l'analyse intellectuelle. La différence de *Gomorra* est que cette prise de parole a pour ennemi une entité dépourvue de politique étatique. Dans le texte il n'est en effet jamais question de parti politique ou d'idéologie particulière. Le récit assume le fait d'un contexte d'indifférence ou règne un pouvoir totalement assujéti aux logiques économiques et criminelles (Renaud Pasquier). Saviano va alors se positionner dans la marge, hors discours (politique, idéologique) pour n'assumer que sa parole, prenant alors une position de l'ordre de « l'intrus » (Renaud Pasquier).

En ce qui concerne la figure de Don Peppino Diana, elle est assumée par le fait qu'un chapitre entier lui est consacré, et que le titre même du livre est un hommage à la parole de ce sacerdoce.

Ici encore plus que chez Pasolini il est question de parole active, de parole impactant sur le réel. De la description de don Diana ressort alors un engagement prophétique du sacerdoce, dans une réappropriation de la parole religieuse, qui nous renvoie à des figures telles que Luther ou Savonarole. Le combat de Don Diana face au crime organisé napolitain est alors teinté d'un engagement empreint de religiosité à laquelle Saviano répond dans *Gomorra* par une rage entièrement laïque (Alberto Casadei). Le choix de sublimer à travers l'écrit Don Diana résonne autant comme un

³⁴ Ibid.

nouvel acte autobiographique³⁵, que comme une parole active que l'on ne peut éteindre que par le meurtre et la diffamation réunis.

«Don Peppino scavò un percorso nella crosta della parola, erose dalle cave della sintassi quella potenza che la parola pubblica, pronunciata chiaramente, poteva ancora concedere.»³⁶

On comprendra alors que *Gomorra* est porté par le fait de se présenter comme une œuvre inclassable, à la fois hybride, « dissensuelle », telle une intruse dans le paysage littéraire et intellectuel. La multiplication des références littéraires autant que celles portées par les figures proches de son combat (Pasolini, Diana et même Sciascia) ne permettent pas réellement le classement d'un tel ouvrage. Et justement, ici réside la première victoire de ce livre. De par sa position discordante, *Gomorra* réalise son objectif de ne pas tomber dans l'oubli. Saviano réussit là où d'autres essais, romans, enquêtes, articles de presse, avaient échoué. L'auteur marque un point de non-retour quant à la place du crime organisé dans la société. Il est l'instant à partir duquel la compréhension de ce phénomène s'est diffusée et s'est vulgarisée. L'omniprésence de *Gomorra* peut irriter : presse, radio, théâtre, Internet, film : « le phénomène Gomorra ». Cependant, il ne faut pas oublier que la visibilité du Système est l'enjeu même du livre et se restreindre humblement au champ littéraire serait un échec. En d'autres termes, Saviano réussit à sublimer les informations qui étaient à la portée de tous pour

³⁵ Don Diana était prêtre à Casal del Principe, village de Saviano et il fut tué alors qu'il avait 16 ans.

³⁶ Roberto Saviano, *Gomorra viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, strade blu, Mondadori, Milano, 2006 « Don Peppino creusa un parcours dans la croûte de la parole, érôda dans les cavité de la syntaxe cette puissance que la parole publique, prononcé clairement, pouvait encore concéder. » p. 244

les transmettre à son lecteur à l'aide des procédés que nous allons à présent étudier.

Chapitre 2: Être Saviano, et marcher à ses côtés, ou comment façonner son lecteur.

L'effet de réalisme qu'éprouve tout au long du texte le lecteur de *Gomorra* repose sur des structures précises de narration. Véritable support au récit, certains choix narratifs réalisés par Saviano, comme l'utilisation du « *tu di confidenza*³⁷ », de la corporalité, mais aussi de l'abondance du discours direct et du recours au cinéma dans une utilisation autant esthétique que cognitive (symbolique) s'inscrivent dans une construction littéraire précise. Ne recherchant aucune résolution, ne prétendant aucunement à faire des révélations, Saviano propose plutôt une démarche qui relève autant de la nécessité d'engagement personnel que de l'implication collective. *Gomorra* est un voyage initiatique au cœur du système économique et symbolique de la camorra³⁸, celui d'un jeune napolitain perdu entre ses espoirs et le pessimisme nourri par les faits du quotidien. Les outils narratifs précédemment cités permettent alors de mieux percevoir en quoi cet exemple, ce « je », s'inscrit également dans une vision collective, citoyenne du combat mené par Saviano. Le lecteur est alors cet « *autre* » que l'auteur/personnage/narrateur travaille consciemment, selon son propre modèle au fil de son récit.

Retour aux sources.

Le discours direct dans *Gomorra* apparaît autant sous la forme de conversations, que sous celle de reconstitutions *ex novo* de voix normalement muettes comme les

³⁷ Dans la traduction française, le pronom « tu » est remplacé par le pronom « on ».

³⁸ Le titre complet du roman comprend un sous-titre « *viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra* »

écoutes téléphoniques, les discussions de policiers, des textes ou des citations directement copiées au sein de la narration. Ces voix représentent un intérêt particulier étant les plus nombreuses au sein du récit.

Respectant une continuité dans son style déconstruit, Saviano utilise le discours direct de façon épisodique, voire hachurée. Le discours direct est ainsi intercalé dans l'intention particulière et réfléchie de stopper le processus de narrativisation des événements. L'utilisation massive du discours direct se lit alors comme une critique sociale, celle des médias qui comme nous l'avons mentionné auparavant penche toujours plus vers une complète narrativisation des événements. Le discours direct, en permettant l'introduction immédiate d'écrits référencés, comme les témoignages individuels et collectifs, les textes de matrice autobiographique, répond à l'enjeu que pose une société où l'information est devenue un spectacle. La parole dans *Gomorra* s'inscrit alors comme un élément de la construction cognitive imposée par Saviano. Elle est une pièce centrale du puzzle qui amène à la compréhension du crime organisé, mais plus encore, à la mise en valeur des zones d'ombre de notre propre engagement. En quelque sorte Saviano nous montre à l'aide de preuves, de faits et de discours du quotidien, le travail qu'il juge nécessaire à réaliser face à l'information.

D'un point de vue exclusivement narratif le discours direct entraîne une sensation d'accélération dans le récit. Du fait du caractère *sommaire* imposé par la divulgation directe des différentes voix du récit, le lecteur ressent une accélération constante au fil de sa lecture. Ne s'encombrant que très peu du superflu, il provoque

ainsi une diminution de l'horizon d'attente. Le lecteur est alors directement projeté dans l'évènement par une médiation quasi tactile.

Dans une fausse impression de présence, le lecteur prend alors conscience du caractère non fictionnel du texte, mais aussi par extension du caractère non-narratif des chroniques présentes dans le journal quotidien.

Véritable garde fou de la sincérité que l'auteur veut conserver face à l'histoire, une telle démarche donne au lecteur le goût de la vérification, de l'analyse, de la critique. Saviano par l'utilisation du discours direct nous révèle une approche des évènements qui part de la source même de l'information.

En d'autres termes, la narration et le lecteur se retrouvent contaminés par les forces que l'on associe souvent au discours direct, c'est-à-dire plus vivants, plus objectifs et plus neutres.

L'imaginaire cinématographique dans *Gomorra*.

Le discours direct nous permet alors d'introduire une des autres caractéristiques narratives de ce roman, c'est-à-dire son rapport au monde du cinéma. L'utilisation de la parole directe dans *Gomorra* n'est alors pas sans rappeler une certaine forme de mise en scène cinématographique, une série de choix organisationnels permettant la sublimation des actes du quotidien napolitain.

Le cinéma dans *Gomorra*, est présent sur différents niveaux. Tout au long du récit, le caractère cinématographique se retrouve autant dans la structure que dans une invocation symbolique. Il devient alors un point d'appui, une référence pour le lecteur, qui à l'aide d'un exemple, d'une comparaison, se retrouve projeté dans un

imaginaire cinématographique commun, dans une sensation presque visuelle des évènements racontés.

Dans *Gomorra*, un chapitre entier est consacré au cinéma. Dans « Hollywood » le septième art y est clairement utilisé à des fins analogiques, voire symboliques. En effet, tout au long de ce chapitre le rapport qu'entretient le monde criminel avec le cinéma est déconstruit. De par les différents exemples utilisés, le lecteur se rend rapidement compte que le cinéma se révèle être une source de codes et de symboles pour le monde criminel. Il est alors perturbant pour le lecteur de comprendre que la réalité évoquée dans les films, véritables points de référence dans l'imaginaire commun qui entoure le monde du crime organisé, n'est rien d'autre qu'une construction fictionnelle presque mythique. Plus encore, dans ce chapitre on comprend que le rapport aux différentes figures du cinéma revêt une place centrale quant au processus de recherche du pouvoir. Le septième art ne s'inspire pas de la réalité criminelle, mais représente un enjeu, de par la rapidité et l'efficacité des codes qu'elle offre aux chefs camorristes, qui vont pour eux même récupérer la charge symbolique incarné par des personnages du cinéma.

« Non e il cinema a strutturare il mondo criminale per raccogliere i comportamenti più interessante. Accade esattamente il contrario »³⁹

Au niveau structurel on ressent une accélération du rythme du récit de par l'évocation d'un savoir cinématographique commun. À des moments précis, l'utilisation de différentes figures du cinéma international permet à Saviano, en un

³⁹ Roberto Saviano, *Gomorra* viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra, strade blu, Mondadori, Milano, 2006, p 172

seul mot, de cerner la psychologie, les intentions de certains personnages ou bien l'atmosphère, d'un lieu ou d'une situation.

Encore une fois, la rapidité, le condensé et le sommaire de la narration connotent une réalité étouffée par l'accumulation des événements et sa vélocité quotidienne

Justement, dans *Gomorra* le cinéma ne se contente pas d'être « seulement » un référent symbolique, il se veut aussi une grammaire textuelle. En effet, au cours de certaines scènes et notamment, le meurtre de Gelsomina Verde, Saviano va avoir recours à des structures grammaticales rappelant fortement les mouvements de caméra (Stefania Ricciardi). Zoom, ralenti, traveling, course poursuite sont alors retranscrits au sein même de son écriture.

Mais la structure même du roman peut faire penser que le cinéma à travers l'importance du montage aurait influencé Saviano dans la réalisation de son œuvre. Depuis les travaux et les œuvres d'Eisenstein il est admis que le montage occupe une place centrale dans la création cognitive d'une œuvre cinématographique. Eisenstein élabore un nouveau langage cinématographique, l'enchaînement des images à désormais un sens ; c'est ce qu'il qualifie comme le « montage des attractions ». Au départ « le montages des attractions » est une idée appartenant au domaine du théâtre que Eisenstein pratiqua dans sa jeunesse comme décorateur, metteur en scène, mais aussi acteur. C'est donc au théâtre que naîtra pour la première fois l'idée de « montages des attractions », qui dans une veine avant-gardiste va proposer le choc par la mise en scène comme moyen de produire un discours.

«Un libre montage d'actions, sélectionnées autonomes, mais qui ont comme objectif précis un certain essai thématique final»⁴⁰

⁴⁰ Cours filmé de Jacques Aumont professeur à l'Université Paris 3 - Sorbonne-Nouvelle,

Une finalité qui pour le cinéaste russe représentait l'essence du « montage des attractions », le fait que le montage se doit d'avoir pour objectif de faire cohabiter des entités narratives qui par elles mêmes seulement réussissent à être frappantes.

« Est attraction [...] tout moment agressif du théâtre, c'est-à-dire tout élément de celui-ci soumettant le spectateur à une action sensorielle ou psychique vérifiée au moyen de l'expérience et calculée mathématiquement pour produire chez le spectateur certains chocs émotionnels qui à leur tour, une fois réunis, conditionnent seuls la possibilité de percevoir l'aspect idéologique du spectacle, sa conclusion idéologique finale.»⁴¹

Or si le montage est présent dans *Gomorra* il se situerait ici au niveau des intentions cognitives. La structure de *Gomorra* se comprend alors dans la veine du « montages des attractions », comme un agencement voulant créer une réaction chez son lecteur. Nous revenons ici au caractère hybride de ce texte et notamment à sa structure mosaïque, agençant pour former un tout des morceaux qui sont parfois autobiographique, parfois journalistique, mais aussi des histoires particulières autour de la camorra. Cependant nous retenons également au-delà du caractère cognitif du montage, l'intention de provoquer une réaction chez son spectateur. En effet lorsque celui ci parle d'agressivité il fait directement référence à un élément qui vient chercher son auditoire qui le soumet à son calcul dans un but de provoquer une réaction sensorielle ou psychique. Justement chez Saviano dans la construction de son récit nous retrouvons cette compréhension par les sens, cette obsession de l'efficacité et le caractère agressif de certains éléments racontés.

<http://films7.com/videos/cours-de-cinema-sm-eisenstein-le-montage>.

⁴¹ Ibid.

Cependant on ne peut comprendre totalement la force du « montage des attractions » sans parler de l'idée d'extase présente dans de nombreuses citations d'Eisenstein⁴². Cette extase (hors de soi) qu'il faut comprendre comme le fait de rejoindre quelque chose qui nous dépasse, de rentrer en mouvement vers autre modulation de la compréhension des événements. Une idée qui se veut comme le résultat de la tension entre l'agressif et l'efficace que nous avons précédemment individué dans la vision d'Eisenstein. Ici encore dans *Gomorra* nous retrouvons dans la démarche de notre auteur/narrateur/personnage cette idée du « hors de soi », et cela à travers la compréhension par les sens que le « je témoin » de Roberto Saviano va mettre en valeur à des moments précis du processus cognitif.

“E mi venne voglia di prendermela con qualcuno. Dovevo sfogarmi. Non ho resistito. Sono salito con i piedi sul bordo della vasca e ho iniziato a pisciarci dentro. Un gesto idiota, ma più la vescica si svuotava più mi sentivo meglio. »⁴³

Différents moments et actes du « je » qui font des sens l'éléments déclencheur de cet extase à la base de la compréhension que Savino met en place.

⁴² Ibid.

⁴³ Roberto Saviano, *Gomorra* viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra, strade blu, Mondadori, Milano, 2006, « J'ai eu envie de m'en prendre à quelque chose, il fallait que je me défoule. Je n'ai pas pu résister : je suis monté sur le rebord de la baignoire et j'ai pissé à l'intérieur. Un geste stupide, mais je me sentais de mieux en mieux à mesure que ma vessie se vidait. » p 272.

Le "Je" comme chef d'orchestre du processus cognitif.

La critique du livre de Saviano s'accorde sur un point central de l'œuvre, le fait que *Gomorra* porte une dose importante de subjectivité, en insérant des passages autobiographiques, et en donnant une place importante au témoignage. Il est un texte qui s'arpente dans un jeu constant entre le général et le particulier. Général quand il parle des mécanismes économiques de la gestion criminelle, mais aussi dans le particulier lors de sa prise de position lorsqu'il mêle la voix de l'auteur à la voix narrative.

Comme le souligne alors Renaud Pasquier le narrateur de *Gomorra* est mobile, dans un sujet refusant toute supériorité avec l'objet de son récit, il ne se revendique d'aucune sorte de technicité ou spécialité, et ne se veut en aucun cas un professionnel du sujet traité. Cette mobilité lui permet alors une alternance de position, une fois lettré, une autre fois chercheur, il fait le choix d'offrir au lecteur une vue imprenable et totalisante du Système criminel.

En ce sens ce livre revêt une valeur romanesque, en faisant de la place aux multiples voix de cette réalité, il s'inscrit dans une forme de polyphonie. Il relate les discours, les messages, les voix de différentes sources autant écrites qu'orales en les articulant grâce à sa propre voix, ses propres visions et sensations : une voix centrale que Steffania Ricciardi, synthétise autour de la notion du « je témoignage ».

Véritable point d'ancrage de *Gomorra*, il dicte les temps de la narration, la dilate, la contracte en se rendant responsable du processus d'identification imposé au lecteur. Un « je » qui permet de raconter le monde criminel autant dans sa haute valeur expressive que dans une rigide valeur quantitative. S'instaure ainsi dans

Gomorra, un rapport très étroit entre le sujet humain et la réalité représentée. Dans une intimité avec le territoire, Saviano se rend là où nous ne serions jamais allés et touche alors la compréhension du vivre ensemble de chaque lecteur (M. Barenghi, 2009).

Cette voix du moi permet alors d'unifier le corps de ce texte en devenant le réceptacle où se lit ce monde et où se comprend l'objet, dans un sujet qui n'est pour Renaud Pasquier « ni un *être* (napolitain) ni un *avoir* (des connaissances), c'est un pur *éprouver*, dont les pensées et les méditations se convertissent en affects, ou plutôt ne sont qu'affects [...] »⁴⁴. La force que propose cette voix du témoignage direct par les sens, permet de lire le dynamisme de ce roman dans cette différence déjà évoquée entre le journalisme et la littérature. Ce « je » place la notion expressive au centre de la compréhension et propose une vérité sensible et non plus informative ou communicative : dans une puissance des mots pour ce qu'il provoque et non pour ce qu'il raconte.

L'une des critiques les plus répandues contre *Gomorra*, concerne alors la subjectivité des événements relatés, lui reprochant de donner pour réel ce qui semble être une reconstruction arbitraire des événements. En réalité Saviano se sert comme nous l'avons déjà mentionné, des événements particuliers pour parler d'un ensemble, d'un contexte et d'une logique. Dans l'optique de Saviano, l'histoire porte à une utilisation instrumentale, il s'en sert pour véhiculer une connaissance contextuelle de la réalité. Si dans *Gomorra* est sacrifiée une dose de vérité c'est pour mieux rendre

⁴⁴ **Pasquier Renaud**, « Je sais et j'ai les preuves. Et donc je raconte. » Sur *Gomorra*, de Roberto Saviano, Paru dans *Labyrinthe* 31, 2008, Disponible à l'adresse : <http://labyrinthe.revues.org/>.

justice au phénomène, il n'est alors plus question de ce qui est vrai, mais de ce qui est juste. Car Saviano ne contrefait pas la réalité, il la sublime sans aucune altération sur le fond. Travestissant en partie la réalité tout en lui restant fidèle, Saviano rend compte d'une science cognitive présente dans son style (S. Ricciardi, 2011). Par ce procédé il réduit les frontières entre réalité et fiction, entre vrai et faux, faisant du juste et du bon son arc narratif.

Dans ce voyage⁴⁵ à pied ou avec sa vespa, Saviano sert ainsi d'intermédiaire à notre compréhension faisant de ce « je témoin » un trait d'union cognitif par le biais de ses sensations.

Dans *Gomorra*, il ne s'agit plus seulement de comprendre avec sa raison, mais de ressentir et de toucher le crime organisé napolitain. Pascale Froment parle « de dimension charnelle mobilisant tous nos sens »⁴⁶, Alberto Casadei parle de corporalité alors que Stefania Ricciardi, elle s'appuie sur le terme de matérialité, mais tous semble révéler la dimension concrètement sensorielle que le « je » de *Gomorra* semble apporter à la compréhension du lecteur. Cette expérience par les sens, permet alors d'annuler la distance et de montrer dans un même temps un processus d'identification, une sorte d'épreuve de la chair, de la vue, de l'odorat. Il semble sentir, voir et ressentir dans sa chair, des événements qui donnent naissance à une vérité inattaquable, car le corps ne ment pas. Les émotions ne sont certes pas objectives et déforment peut être la vérité, n'apportent pas de nouvelle preuve, mais elles ne peuvent être contredites. Ce que ressent le « je témoin » devient alors une

⁴⁵ Sous titre du roman.

⁴⁶ Pascale Froment, *Chronique d'une terre brûlée par la camorra*, article critique du livre de R.Saviano *Gomorra*, in : *La Quinzaine littéraire*, 16 novembre 2007

entité se plaçant au-dessus du processus argumentatif objectif. À la recherche du « bien dire » et non plus du « dire vrai », Saviano élabore une composition moins dans le détail des faits que dans l'élaboration d'un tout (Renaud Pasquier, 2008).

Dans un jeu d'échelle, il saisit la réalité au plus près de notre compréhension cognitive, mobilisant les sens, croisant la vue d'ensemble et l'anecdote microscopique. Le fait que Saviano assume l'idée de ne faire avec *Gomorra* aucune révélation et cela en citant régulièrement dans le texte des sources comme la police, le centre anti mafia, des articles de journaux, nous pousse à concentrer notre analyse autour de sa voix sensorielle qui organise cette polyphonie et provoque une plus forte identification. Dans un équilibre autour de ce « je », les témoignages et les informations forment un tout dans lequel le lecteur se perd. Il retrouve à travers une forme de méditation sensorielle une nouvelle vision de ce monde criminel, une image totale du paysage exposé, sublimé par cet agent sensible que représente cet auteur/narrateur/ personnage.

Son premier véritable effet est alors de rétablir le contact avec la réalité, là où se mêlent le document et la force subjective du témoignage (S. Ricciardi, 2011). Les sens permettent à Saviano une déconstruction de la réalité symbolique des événements, des lieux et des personnes appartenant au système camorriste. Tout au long de *Gomorra* les sens seront alors invoqués pour une plus grande emphase sur le lecteur, dans le premier chapitre le port est « un ano di mare »⁴⁷, la Somalie devient un corps « dilatato e marcio da sepelire [...] »⁴⁸.

⁴⁷ Roberto Saviano, *Gomorra viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, strade blu, Mondadori, Milano, 2006 « *un anus de mer* » p 16-17

⁴⁸ Roberto Saviano, *Gomorra viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio*

Les sens vont aussi se présenter comme les connecteurs logiques du processus de compréhension, les points de départ permettant d'assimiler complètement le phénomène.

« Avevo addosso come l'odore di qualcosa di indefinibile. Come la puzza che impregna il capotto quando si entra in friggitoria e poi uscendo lentamente si attenua, mischiandosi ai veleni dei tubi di scappamento. Puoi farti decine di docce, mettere la carne a mollo in vasca per ore con i sali e i balsami più odorosi : non te la togli più di dossi. E no perché è entrata nella carne come il sudore degli stupratori, ma l'odore che ti senti addosso comprendi che l'avevi già dentro, come sprigionato da una ghiandola che non era mai stimolata, una ghiandola sopita che d'improvviso si mette a scernere , attività ancor prima della paura da una sensazione di verità . Come se esistesse nel corpo qualcosa in grado di segnalarti quando stai fissando il vero. Con tutti sensi. »⁴⁹

De plus Saviano utilisera les sens à des fins symboliques, faisant par exemple du béton un des révélateurs de la puissance des clans. Véritable objet de sens, la matière devient charnière dans son objectif de ne rien oublier. Le béton entre son odeur et son toucher se transforme alors en véritable objet proustien permettant à Saviano de ne jamais oublier la puissance des clans. .

« Il potere dei clan rimaneva il potere del cemento. Era sui cantieri che sentivo fisicamente, nella budella, tutta la loro potenza. »⁵⁰

della camorra, strade blu, Mondadori, Milano, 2006 « *dilaté et pourri à enterrer* ». p 16-17

⁴⁹ Roberto Saviano, *Gomorra* viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra, strade blu, Mondadori, Milano, 2006, « Je sentais sur moi une odeur indéfinissable. Comme la puanteur qui imprègne les vêtements quand on entre dans une friterie et s'atténue lentement une fois à l'extérieur, en se mêlant aux poisons des gaz d'échappement. On a beau prendre des dizaines de douches, tremper des heures dans la baignoire, utiliser sels et baumes parfumés, impossible de s'en débarrasser. Et pas parce qu'elle est entrée dans la chair, comme la transpiration des violeurs : l'odeur qu'on sent, on sait qu'on l'avait déjà en soi, comme libérée par une glande qui n'a jamais été stimulée auparavant, une glande assoupie qui se met soudain à sécréter ses hormones, parce qu'on a peur, mais plus encore parce qu'on est face à la vérité. Comme s'il existait dans le corps un organe susceptible de nous signaler ce qui est vrai. En utilisant tous les sens.» p 151

⁵⁰ Roberto Saviano, *Gomorra* viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio

Enfin, les sens prendront une dimension identificatoire quand il sera question de la place donnée au corps dans le quotidien criminel napolitain, et spécialement dans la description d'un des multiples cadavres vus par Saviano lorsqu'il décide de choisir son corps comme réceptacle pour bien assimiler la violence et la douleur d'un tel acte.

« Quando vedi sangue per terra inizi a tastarti, controlli che no sia ferito tu, che i quel sangue non ci sia anche il tuo, inizi a entrare in un ansia psicotica, cerchi di assicurarsi che no ci siano ferite sul tuo corpo, che per caso senza che te ne sia accorto, ti sei ferito[...] Quando ti accerti che quel sangue non l'hai perso tu, non basta ti senti svuotato anche se l'emorragia non è tua. Tu stesso diventi emorragia, senti le gambe che ti mancano, la lingua impastata,[...] »⁵¹

« Ripresi a correre, sentendo le mani gelide, il viso bollente chiudendo gli occhi. Sentivo che tutto quel sangue visto a terra, perso come rubinetto aperto sino a spanare la manopola, l'avevo ripreso, lo risentivo nel corpo.»⁵²

Le lecteur ne peut alors s'empêcher de focaliser sur son propre organisme rentrant alors lui aussi dans cette logique de compréhension par les sens. La perception corporelle constitue alors le moyen pour ne pas se sentir éloigné, et permet d'éviter tout spectaculaire, ou toute forme d'indifférence face aux instants traités.

della camorra, strade blu, Mondadori, Milano, 2006, « Le pouvoir des clans était, le pouvoir du béton. Sur les chantiers, je sentais physiquement en moi, dans mes tripes toute leur puissance. »

⁵¹ Roberto Saviano, *Gomorra viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra, strade blu, Mondadori, Milano, 2006*, « Quand on voit autant de sang par terre, on commence par se palper, par assurer qu'on est pas blessé, que ce sang n'est pas le notre. On est pris d'une angoisse névrotique, on veut se rassurer, peut-être a t'on été blessé sans le savoir. [...] Une fois persuadé que ce sang n'est pas le notre, rien n'est réglé : on se sent vidé même si on a pas saigné. On sent qu'on devient sois même une hémorragie, on a la bouche sèche [...]» p131

⁵² Roberto Saviano, *Gomorra viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra, strade blu, Mondadori, Milano, 2006*, « je me suis remis à courir, j'avais les mains glacées, le visage bouillant, les yeux fermés. Je sentais que tout le sang que j'avais vu sur le sol, coulant comme d'un robinet ouvert brusquement au point de casser sa poignée, était de nouveau en moi et circulait dans mes veines » p136

Gomorra échappe par ce biais-là, à la simplification du fait divers, chaque événement, par la corporalité, retranscrit en quelque sorte ce qu'est l'atroce. Par ailleurs, la corporalité ne fait pas ressentir ces événements comme des moments exceptionnels, mais comme des faits de l'horreur du quotidien au contact de la Camorra. Saviano nous fait alors comprendre que la mort et le crime font « schiffo »⁵³.

Les sens une fois pris dans leur entièreté deviennent finalement le lieu de l'expérience pour notre auteur-personnage-témoin. Une lutte qui pour Saviano du fait de sa position en équilibre qui l'amènerait à tout moment à basculer du bon ou du mauvais côté.

« Ti squadrano dall'alluce alla fronte per cercare di soppesare il tuo peso specifico e intuire se sei un « chiachiello » o un « bbuono » . Un fallito o un camorrista.»⁵⁴

« Mi chiedevo se potesse esistere qualcosa che fosse in grado di dare la possibilità di una vita felice, o forse dovevo solo smettere di fare sogni di emancipazione e libertà anarchiche e gettarmi nell'arena, ficcarmi una semiautomatica nelle mutande e iniziare a fare affari, quelli veri. »⁵⁵

Il est un enfant de cette terre et aurait pu être comme Pascuale, Annalisa ou Matteo. Tous ces protagonistes qui un jour, parce qu'ils sont de Caserte, Scampia, Secondigliano, se sont retrouvés engloutis par la puissance des clans. Il est dès lors

⁵³ Roberto Saviano, *Gomorra* viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra, strade blu, Mondadori, Milano, 2006, « dégoute » p113-114

⁵⁴ Roberto Saviano, *Gomorra* viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra, strade blu, Mondadori, Milano, 2006, « on sent leur regard qui nous scrute de la tête au pieds, ils essaient de deviner ce qu'on vaut, si on est un *chiachiarello* ou un *bbuono*, un méchant ou un gentil, un camorriste ou un raté. » p.136

⁵⁵ Roberto Saviano, *Gomorra* viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra, strade blu, Mondadori, Milano, 2006, « Je me demandais s'il était possible d'être heureux ou de mettre simplement de côté tout rêve d'émancipation et liberté absolue avant d'empoigner un semi-automatique et de lancer dans l'arène, de faire enfin des affaires, des vraies. » p.330

intéressant de noter que ce « je témoin » va servir de fil rouge au cheminement de Roberto Saviano dans sa prise de conscience du crime napolitain.

Or, avant de rentrer dans l'analyse de certains passages du livre, il sera important de relever l'importance des épisodes au sein desquels l'auteur fait référence à son père.

Durant ces épisodes sont alors mis en filigrane des caractéristiques importantes dans la relation que Roberto Saviano entretiendra avec le crime organisé. Le premier d'entre eux et peut-être le plus significatif laisse apparaître une définition de ce que représente la vie d'un homme en terre de camorra.

« « Robbè che cos'è n uomo senza la laurea e con la pistola ? »
« uno stronzo con la pistola. »
« Bravo. Cos'è un uomo con la laurea senza pistola ? »
« uno stronzo con la laurea... »
« cosè un uomo con la laurea e con la pistola ? »
« un uomo papà » »⁵⁶

La relation au père nous en apprend également plus sur sa position ambivalente face au crime organisé. En effet, un peu plus loin dans le roman, le père fait allusion au choix de décider quoi faire de sa propre vie.

« Bravo. il medico. Perché puoi decidere della vita delle persone. Decidere. Salvarli o no salvarli. E così che si fa il bene, solo quando puoi fare il male. Se invece sei un fallito, un buffone, uno che non fa nulla. Allora puoi fare solo il bene, ma quello e volontariato, uno *scarto di bene. Il bene vero è quando scegli di farlo perché puoi fare il male.* »⁵⁷

⁵⁶ Roberto Saviano, *Gomorra* viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra, strade blu, Mondadori, Milano, 2006, « Robbè, c'est quoi un homme sans diplôme et avec un pistolet? -Un con avec un pistolet... -Exact. C'est quoi un homme avec un diplôme et sans pistolet? -Un con avec un diplôme...-Exact. Et c'est quoi un homme avec un diplôme et un pistolet? – Un homme papa ! » p187.

⁵⁷ Roberto Saviano, *Gomorra* viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra, strade blu, Mondadori, Milano, 2006, « Exact le médecin. Parce qu'il a la vie des gens entre ses mains. Il peut choisir de les sauver ou non. Si on est un raté, un bouffon, un bon à rien, on peut seulement faire le bien, mais c'est du bénévolat, on ne fait pas vraiment le bien. Le bien, c'est ce qu'on fait quand on aurait pu choisir de

Le livre et la réflexion de Saviano pourraient dans leur entier se baser sur cette affirmation du père : faire le bien, le juste ou tomber dans la facilité du crime organisé et la simplicité de l'ignorance.

Justement les marques testimoniales, véritables plaques tournantes de la rhétorique de *Gomorra*, sont principalement insérées à des instants à haute teneur symbolique, en contrepoint des images que le système se donne dans son processus de domination. Alberto Casadei proposera alors une lecture de certains passages où ce « je témoin », le Saviano du roman, va à travers ses sens, proposer une critique, un cri à l'encontre du système camorriste. Des passages clef qui font de Roberto Saviano, de son corps, à travers les sens, le réceptacle de ce voyage initiatique. Le « je » à des moments précis, relèvera alors d'un véritable indicateur d'apprentissage dans une quête que l'auteur semble s'être lui-même imposée.

Reprenons donc ces moments choisis afin de mieux cerner cette enquête par les sens, comprise dans une démarche de lutte personnelle face au clan. Il y en a plusieurs, mais nous nous concentrerons sur seulement quelques-uns afin de cerner l'importance que joue le rapport au sens dans la construction identitaire et la critique du crime organisé napolitain de Roberto Saviano.

Le premier de ces temps se trouve au début du roman. Dès les premières lignes Roberto Saviano impose au lecteur une multitude de références au corps humain.

« I portelloni mal chiusi si aprirono si scatto e iniziarono a piovere decine di corpi .sembravano manichini. Ma a terra le teste si spaccavano come fossero crani veri. Ed erano crani. [...]. I corpi che le fantasie piu

faire le mal. » p 189.

spinte immaginavano cucinati nei ristoranti, sotterrati negli orti d'intorno alle fabbriche, gettate nella bocca del Vesuvio. [...] »⁵⁸

Le roman s'ouvre sur une chute de corps, sur ces crânes qui s'écrasent sur le sol, sur un mythe, celui des chinois qui ne meurent pas, mais surtout sur un positionnement central dans l'acte de parole, dans la décision de raconter.

Le grutier du port fait alors figure de symbole et là encore c'est son corps qui nous donne des indications sur le premier pas de la démarche initiatique de Saviano. Il est ici question de la difficulté dans l'acceptation d'une vérité, de vouloir la voir, la sentir, la toucher et non plus seulement la connaître. « *Quando il gruista del porto mi raccontò la cosa, si mise le mani in faccia e continuava a guardarmi a traverso lo spazio tra le dita. Come se quella maschera di mani gli concedesse più coraggio per raccontare* ».⁵⁹ Le symbole prend alors valeur de référence quant au choix littéraire de Saviano « *Chiuse le dita coprendosi completamente il volto e continuo a parlare piagnucolando, ma non riuscivo più a capirlo* »⁶⁰, celui de ne pas rester complètement derrière le voile de la fiction sous peine de basculer dans l'oubli.

⁵⁸ Roberto Saviano, *Gomorra viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra, strade blu*, Mondadori, Milano, 2006, « Soudain, les portes-mal fermées s'ouvrirent et des dizaines de corps tombèrent. On aurait dit des mannequins. Mais lorsqu'ils heurtaient le sol, les têtes se brisaient bien comme des crans. Car c'étaient des crânes. [...] Ces corps dont les imaginations les plus débridées prétendaient qu'ils étaient cuisinés dans les restaurants, enterrés dans les champs près des usines, ou jetés dans le cratère du Vésuve. » p.11.

⁵⁹ Roberto Saviano, *Gomorra viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra, strade blu*, Mondadori, Milano, 2006, « quand le grutier du port m'a raconté cet histoire, il a placé ses mains sur son visage [...], comme si ce masque lui donnait le courage de poursuivre » p16.

⁶⁰ Roberto Saviano, *Gomorra viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra, strade blu*, Mondadori, Milano, 2006, « a serré les doigts pour se couvrir complètement le visage [...] » p 16.

L'acte de parole est alors défini dans ce paradoxe entre la violence des faits exposés et la peur de ce brutier prisonnier de son silence. Saviano nous fait alors comprendre dès les premières lignes du roman l'enjeu de la prise de parole et sa difficulté. Il nous montre l'état dans lequel il se situe et on se trouve face à l'absurde d'une situation : pétrifié dans le silence.

Il est alors au début de sa démarche, et place sciemment le lecteur dans son sillage, le préparant à entendre tout au long du livre une parole libérée par le corps. En position de décision il fait le choix de l'expression en action.

Par la suite, le « je témoin » de Saviano va régulièrement nous transporter dans cette lutte symbolique par les sens et le corps. Dès le début de la seconde partie du livre, qui se révèle un volet plus emphatique, l'auteur/narrateur/personnage insère dans la narration un instant à forte valeur subversive.

« Ci avevo passato le dita sopra. Avevo anche chiuso gli occhi. Facevo scivolare il polpastrello dell'indice sull'intera superficie. Dall'alto in basso. Poi quando passavo sul buco, mezza unghia si arenava. Lo facevo su tutte le vetrine. A volte nei fori entrava l'intero polpastrello, a volte mezzo. Poi aumentai la velocità, percorrevo la superficie liscia in modo disordinato come se il mio dito fosse una sorta di verme impazzito che entrava e usciva dai buchi, superava gli avvallamenti, scorrazzando sul vetro. Sin quando il polpastrello mi si tagliò di netto. Continuai a strisciarlo lungo la vetrina lasciando un alone acquoso rosso porpora. Aprii gli occhi. Un dolore sottile, immediato. Il buco si era riempito di sangue. Smisi di fare l'idiota e iniziai a succhiare la ferita. »⁶¹

⁶¹ Roberto Saviano, *Gomorra* viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra, strade blu, Mondadori, Milano, 2006, « J'ai passé les doigts sur la surface. J'ai même fermé les yeux. Je faisais glisser le bout de l'index de haut en bas et, au niveau du trou, l'ongle s'enfonçait à moitié. Je faisais ça sur toutes les vitrines. Parfois le bout du doigt était une sorte de ver surexcité qui entrait et sortait, franchissant les trous à toute vitesse. Jusqu'ace que je me coupe profondément. J'ai alors continué à frotter mon doigt sur la vitre, laissant une trace aqueuse et pourpre. J'ai ouvert les yeux. Une douleur sournoise, instantanée. Le trou s'était rempli de sang. J'ai cessé mes idioties et léché la plaie » p.177

En écho au rite camorriste (« *A Cipriano d'Aversa Antonio Bardellino affiliava con il rituale della pungitura [...] Il polpastrello destro dell'aspirante veniva punto con uno spillo* »⁶²) Saviano va sceller sa lutte par le sang. Ici encore l'image du corps que se donnent les camorriste (celle d'un corps objet), va être détournée par Saviano afin d'en faire un acte fondateur de sa quête, de son acte de parole. L'œuvre *Gomorra* devient alors un engagement contraire, mais chargé de la même force symbolique, de celui qu'assume un affilié des clans. Par cet acte, Saviano signifie que son engagement est total, marqué par le sang. (Alberto Casadei, 2010)

La dernière phrase de cette longue citation incarne également le chemin entrepris par ce « je témoin » dans sa forme de contestation par la parole active. « *Arrêter de faire l'idiot* », comme pour montrer comment un acte anodin presque automatique, révèle une grande valeur subversive et symbolique.

En écho à cette idée, un autre passage pousse « la théorie de l'acte anodin » encore plus loin, dans sa valeur libératrice. Il va par cet acte, encore une fois empreint de forte connotation corporelle, démystifier le pouvoir des clans afin de s'affranchir de leur pouvoir.

« Mi aggiravo per quelle stanze annerite, mi sentivo il petto gonfio [...] Mi cresceva dentro una rabbia pulsante, mi passavano alla mente come un unico blob di visioni smontate le immagini degli amici emigrati, quelli arruolati nei clan e quelli nell'esercito, i pomeriggi pigri in queste terre di deserto, l'assenza di ogni cosa tranne gli affari, i politici spugnati dalla corruzione e gli imperi che si edificavano nel nord dell'Italia e in mezz'Europa lasciando qui soltanto monnezza e diossina. E mi venne voglia di prendermela con qualcuno. Dovevo sfogarmi. Non ho resistito. Sono salito con i piedi sul bordo della vasca e ho iniziato a

⁶² Roberto Saviano, *Gomorra* viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra, strade blu, Mondadori, Milano, 2006, « A Cipriano d'Aversa, Antonio Bardellino nommait les nouveaux affiliés en respectant le rituel de la pique [...] On piquait un doigt de la main droite de l'aspirant et on faisait couler le sang sur une image de la vierge » pp247-248

pisciarsi dentro. Un gesto idiota, ma più la vescica si svuotava piu mi sentivo meglio. »⁶³

Dans un des passages les plus révélateurs de ce que peut être la littérature en action, Saviano se venge par ce geste qui revêt une véritable valeur réaliste et symbolique. Loin d'être un acte isolé (l'insulte est totale et c'est ce même Walter Schiavone qui sera à l'origine de la condamnation à mort de Roberto Saviano), il s'inscrit dans cette quête de sens qui transforme les plus petits gestes en des actes de libération, d'émancipation. Cet abandon à ses sens premiers lors de la visite de la maison Hollywood⁶⁴ délivre alors un message, au grutier, au pouvoir, aux lecteurs en affirmant que chaque geste du plus « retentissant » au plus « insignifiant » peut devenir s'il est chargé de symboles et entouré d'un contexte, un acte à haute teneur subversive.

Pour terminer avec cette particularité du « je témoin » qui fait du corps et notamment de celui de notre auteur- narrateur- personnage le lieu de la

⁶³ Roberto Saviano, *Gomorra viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra, strade blu*, Mondadori, Milano, 2006, « J'errais dans ces pièces aux murs noircis et j'avais la poitrine gonflée, comme si tous mes organes n'étaient qu'un grand coeur que je sentais battre partout, de plus en plus fort. Je sentais monter en moi une colère qui pulsait, et un montage d'image défilait dans ma tête: les visages des amis qui avaient émigré s'étaient enrôlés dans les clans ou dans l'armée, les après-midi oisifs sur ces terres désertes. L'absence de tout ce qui ne concernait pas les affaires, les hommes politiques dévorés par la corruption et les empires qui se construisaient dans le nord de l'Italie et dans la moitié de l'Europe, ne laissant derrière eux qu'ordure et dioxine. J'ai eu envie de m'en prendre à quelque chose, il fallait que je me défoule. Je n'ai pas pu résister : je suis monté sur le rebord de la baignoire et j'ai pissé à l'intérieur. Un geste stupide, mais je me sentais de mieux en mieux à mesure que ma vessie se vidait. » p272

⁶⁴ Roberto Saviano, *Gomorra viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra, strade blu*, Mondadori, Milano, 2006, Titre d'un chapitre emprunté au nom donné à la maison de Walter Schiavone, p 266

déconstruction du pouvoir camorriste, nous ne pouvons échapper à la l'analyse de l'exipit de *Gomorra*.

En effet, les derniers instants du livre délivrent au lecteur la réponse totale de cet acte de parole par l'écriture.

« Cercavo di capire se i sentimenti umani erano in grado di fronteggiare una così grande macchina di potere, se era possibile riuscire ad agire in un modo, in un qualche modo, in un modo possibile che permettesse di salvarsi dagli affari, permettesse di vivere al di là delle dinamiche di potere.. Mi tormentavo, cercando di capire se fosse possibile tentare di capire, scoprire, sapere senza essere divorati triturati. »⁶⁵

Des mots qui résonnent comme une introduction à la sortie que l'auteur réserve à ce long voyage démarré au port de Naples et qui se termine en « terre de feu »⁶⁶. Une fin dans laquelle Saviano, face au désastre, propose une réflexion aux forts accents contemplatifs. Le chemin qu'il a parcouru semble alors se résumer à cette sensation d'être entièrement dévoré par la vérité, anéanti par le savoir, malgré les différentes épreuves endurées durant sa quête. Pourtant, il ne semble toujours pas trouver d'échappatoire à sa condition, ni de point de sortie à cette situation d'équilibre entre combattre et sombrer.

« O se la scelta era tra conoscere ed essere compromessi o ignorare – e riuscire quindi a vivere serenamente. [...] Convincermi di essere parte del tessuto del mio tempo e giocarmi tutto, comandare ed essere comandato, diventare una belva da profitto [...] »⁶⁷

⁶⁵ Roberto Saviano, *Gomorra* viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra, strade blu, Mondadori, Milano, 2006, « je voulais savoir si les sentiments humains pouvaient affronter une machine aussi puissante, s'il existait un quelconque moyen d'action, s'il y avait une solution pour échapper aux affaires, pour vivre en dehors des dynamiques de pouvoir. Je me torturais, j'essayais de comprendre, si l'on avait une chance de comprendre, de découvrir, de savoir, sans être dévoré et broyé. p. 330-331

⁶⁶ Roberto Saviano, *Gomorra* viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra, strade blu, Mondadori, Milano, 2006, Titre du dernier chapitre, p 310.

⁶⁷ Roberto Saviano, *Gomorra* viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra, strade blu, Mondadori, Milano, 2006, « Si l'on avait seulement le choix

Ces mots servent d'introduction à une tirade conclusive concernant le territoire de camorra, celui que nous avons goûté et arpenté aux cotés de Roberto Saviano.

Le savoir, son ressentir devient alors dans l'acte de parole de ce « je témoin » une nécessité, une condition.

« Sapere, capire diviene una necessità. L'unica possibile per considerarsi ancora uomini degni di respirare »⁶⁸

Saviano, immobilisé en eaux troubles, nous délivre, par son corps, sa dernière posture.

« Avevo i piedi immersi nel pantano , l'acqua era salita sino alle cosce [...] »⁶⁹

La quête ne se termine ainsi sur aucune résolution, mais sur le sentiment que ce texte marque les jalons d'une lutte désespérée. Se comparant alors à Steeve McQueen, dans une référence cinématographique et la retournant encore une fois, l'auteur de *Gomorra* fait de sa personne un héros malchanceux et crie avec lui comme pour se donner plus de courage, « maledetti bastardi sono ancora vivo ».⁷⁰

Par la corporalité, dans l'expérience du crime organisée par les sens, Saviano réalise alors le pari de faire basculer *Gomorra* dans le littéraire en réussissant à

entre savoir et accepter la compromission, ou ignorer et donc vivre tranquillement. [...] De me convaincre que je faisais partie de la trame de mon temps et de tout mettre dans la balance diriger et être dirigé, devenir une bête de profit[...] 330

⁶⁸ Roberto Saviano, *Gomorra* viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra, strade blu, Mondadori, Milano, 2006, « Connaître n'est donc pas un engagement moral: Savoir, comprendre est une nécessité. La seule chose qui permet de sentir qu'on est encore un homme digne de respirer. » p.331

⁶⁹ Roberto Saviano, *Gomorra* viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra, strade blu, Mondadori, Milano, 2006, « Mes pieds s'enfonçaient dans ce marécage. J'avais de l'eau jusqu'aux cuisses [...] » p. 331

⁷⁰ Roberto Saviano, *Gomorra* viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra, strade blu, Mondadori, Milano, 2006, « Fils de pute, je suis encore vivant! » p331

conserver le rôle de médiateur central dans l'art et notamment la littérature. Par ce choix des sens aux dépens de la scientificité, son récit sert de pont entre ce monde souterrain et la réalité voilée, plus qu'une œuvre qui cherche à convaincre, *Gomorra* réussit le pari de persuader son lecteur par les sens et la chair.

Le "tu de confiance" entre rapprochement et processus dogmatique.

« Qualcuno ha detto che a sud si può vivere come in un paradiso. Basta fissare il cielo e, mai, mais osare guardare in basso. Ma non è possibile. L'esproprio di ogni prospettiva ha sottratto anche gli spazi della vista. Ogni prospettiva ha si imbatte in balconi, soffitte, mansarde, condomini, palazzi abbracciati, quartiere annodati. Qui non pensi che qualcosa possa cascare dal cielo. Qui scendi giù. Ti inabissi. »⁷¹

« Quando vedi sangue per terra inizi a tastarti, controlla che non sia ferito tu, che in quel sangue non ci sia anche il tuo, inizi a entrare in un'ansia psicotica, cerchi di assicurarsi che non ci siano ferite sul tuo corpo, che per caso senza che te ne sia accorto, ti sei ferito [...] »⁷²

« Puoi farti decine di docce, mettere la carne a mollo in vasca per ore con i sali e i balsami più odorosi : non te la togli più di dosso. »⁷³

⁷¹ Roberto Saviano, *Gomorra viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra, strade blu*, Mondadori, Milano, 2006, « On dit parfois qu'au sud on peut vivre comme au paradis. Il suffit de fixer le ciel et de ne jamais, jamais regarder en bas. Mais c'est impossible. À force d'être privées de toute perspective, on a même plus d'espace où poser les yeux. Partout on rencontre des balcons, des greniers, des mansardes, des immeubles, des tours enlacées, des quartiers enchevêtrés. Ici on n'a pas peur que le ciel nous tombe sur la tête. Ici on s'enfoncé. On plonge. » p.239.

⁷² Roberto Saviano, *Gomorra viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra, strade blu*, Mondadori, Milano, 2006, « Quand on voit autant de sang par terre, on commence par se palper, par assurer qu'on est pas blessé, que ce sang n'est pas le notre. On est pris d'une angoisse névrotique, on veut se rassurer, peut-être a t'ont été blessé sans le savoir. [...] » p. 131

⁷³ Roberto Saviano, *Gomorra viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra, strade blu*, Mondadori, Milano, 2006, « On à beau prendre des dizaines de douches, tremper des heures dans la baignoire, utiliser sels et baumes parfumés, impossible de s'en débarrasser. » p. 151

L'utilisation du « tu de confiance » provoque alors un double effet sur les intentions que l'auteur donne à son texte. Si dans un premier temps celui-ci accentue l'implication chez le lecteur, il augmente également la force argumentative du roman.

Le « tu de confiance », dans un premier temps, sera alors un moyen de provoquer le focus du lecteur sur des événements. Celui-ci est alors comme rattrapé par le narrateur en plein vol, perdu. Le lecteur est alors redirigé émotionnellement là où il se doit d'être. Le « tu de confiance » fait de la place, de par une grande oralité, à une nouvelle voix, celle du lecteur. Plus qu'un simple recentrage le « tu de confiance » présuppose ainsi chez son interlocuteur l'existence d'un savoir commun, mais aussi, et surtout d'une opinion commune. Le « tu de confiance » de par sa nature introduit un fort dialogisme au sein de ce texte. Il sert de faire-valoir à différentes structures du discours comme les stéréotypes, la mémoire générique, etc. Le sujet parlant se fait alors une image de l'autre (dans notre cas le lecteur), de son savoir (croyances, opinions) et s'adresse à lui en prévoyant ses réactions.

Le dialogisme ici présent, rend compte d'une dimension sociale et idéologique dans le discours. Ressort alors du récit de *Gomorra*, un ensemble où les différentes voix sont mises sur un pied d'égalité, en opposition avec les discours du quotidien qui font apparaître une hiérarchie des sources énonciatives. Le « tu de confiance », comme le discours direct ou le « je témoin », forme une multitude de voix qui s'organisent en harmonie pour faire un tout. Il n'y a donc pas de hiérarchie et chacune s'appréhende alors dans leur capacité à nourrir le discours du roman.

La particularité première de ce « tu de confiance », résiderait alors principalement dans le recours à un point de vue provenant d'une source

indifférenciée, non pas imputée à un sujet singulier , mais à un « On » synonyme d'opinion publique. Le « tu de confiance » devient alors ce lien entre le narrateur et son lecteur permettant d'introduire la notion de doxa au sein des différentes voix du roman. Le « tu de confiance » de par cette même notion introduit l'altérité au cœur même de la parole du narrateur, le discours diffus ressenti par la voix narrative, se projette sur le lecteur, qui peut tout au plus en prendre conscience. Le lecteur débattrait avec le discours, sans jamais parvenir à une utopique extériorité. S'impose alors une croyance commune au sein de l'énoncé qui constitue la base doxique sous-jacente sans laquelle le discours a certes une signification, mais perd tout son sens. On peut lire encore ici les intentions de Roberto Saviano, celles d'une littérature et d'une parole en action, qui transforment en profondeur son lecteur.

Il se sent alors interpellé comme dans une discussion privée, amené intérieurement à discuter des affirmations de l'auteur/ narrateur/ personnage, provoquant de fait la sensation de marcher à ses côtés.

Il est dorénavant évident que *Gomorra* arrive à conquérir le lecteur via l'émotion. Cela permet à Saviano de ne pas répondre aux obligations auxquelles font face les chroniqueurs ou les scientifiques. Il arrive à représenter la réalité en un mode dialectique, réussissant par la même occasion à décrire ce qui pour une réalité donnée représente son dépassement, c'est à dire une alternative possible. Dans un constat déterminé, il exprime les pathos de ceux qui ne se conforment pas et visent le changement. Les différentes structures ici évoquées, nourrissent alors l'ambition d'écrire une démarche cognitive, véritable enjeu de ce récit. En partant premièrement du bloc qui regroupe la déconstruction du discours journalistique, à travers une

utilisation originale du discours direct, et en s'appuyant sur une culture visuelle et un style cinématographique Saviano prépare son lecteur à une plus grande intimité. Dans le deuxième bloc, nous avons saisi la thèse entourant la démarche de Saviano. Celle qui à travers sa propre recherche, va proposer à son lecteur une approche cognitive centrée sur les sens et la corporalité : comprendre par l'expérience du corps. Pour cela, Saviano va créer à travers une figure des plus originales un lien intime avec son lecteur à travers le «tu de confiance», véritable plaque tournante du processus général de la démarche cognitive. Un positionnement lui permettant d'imposer avec finesse la présence d'une opinion partagée, d'une doxa qui sera difficile à remettre en question.

Chapitre 3: Crime organisé et Capitalisme une vision commune et totalitaire.

Un des derniers enjeux de *Gomorra* sera alors du fait même d'une description méthodique du crime organisé, la construction d'une grande allégorie, faisant de la Naples camorriste l'emblème du monde globalisé contemporain. Une allégorie qui comme toute les opérations littéraires réussies devrait avoir elle aussi une valeur cognitive et donc une incidence purement médiatisée ou ayant des conséquences pratiques sur son lecteur.

Or, ce qu'est la camorra est un secret de polichinelle, et si jamais on ne le sait pas, il est de par une grande production littéraire, journalistique et juridique assez aisé de s'en informer. La question qui se pose alors est de savoir si nous avons l'ambition de prendre connaissance de ce phénomène. Car au-delà d'une description bien maîtrisée du monde criminel et de l'allégorie du monde marchand, Saviano donne une piste quant aux effets dévastateurs de ce système total, atomisant la moindre dissidence. Nous découvrirons alors au fil du texte par le biais d'une analyse rapprochant le monde capitaliste de ce monde criminel, comment la Camorra se présente sous la forme économique-sociale la plus à même de s'adapter aux règles de l'Homme privé de règle.

Dans une étude des différents enjeux et pratiques économiques et sociales appartenant au monde marchand nous verrons alors grâce à la figure particulière du « je » dans *Gomorra* quels sont les effets de ce choix de société. En effet, au delà de l'étude, par le texte, des parallèles qui existent entre le monde capitaliste et le crime organisé, *Gomorra* nous montre dans le particulier des conséquences, comme l'aliénation et la résignation, une analyse plus politique du roman, permettant de créer un pont entre l'idéal capitaliste et la réalité totalitaire latente.

Capitalisme et criminalité: une perspective commune ?

Saviano redéfinit un ordre, un mythe auparavant établi à travers une appropriation des mots et des choses, une mise en scène logique dans laquelle chaque personne retrouverait et accepterait, les codes de l'idéologie dominante. Il est un récit se jouant des normes qui déshabille, dans une obscénité du savoir, les contes du quotidien. Chaque référence est alors décortiquée par différents procédés avec notamment une réutilisation des preuves, une obsession des faits, qui s'inscrit dans un nouveau discours plus charnel, plus direct.

Au sein de ce récit le chapitre « Sistema », sert alors de véritable base théorique au roman. Le lecteur part ainsi dès les premières lignes à la découverte de ce qui fait figure de prise de position pour le reste de la description, un manifeste, un « je sais, et j'ai les preuves »⁷⁴.

Ce chapitre commence par l'affirmation d'un nom et la destruction d'un mythe. Camorra est le nom donné par l'autre, l'État, la police, les romantiques, les touristes. Les clans utilisent celui de *système*. Cette correction a un but: briser une dynamique afin de permettre un resserrement au plus près de la réalité ; immerger le lecteur dans le territoire, à travers le langage.

« Camorra e una parola inesistente da sbirro. Usata dai magistrati e dai giornalisti, dagli sceneggiatori. È una parola che fa sorridere gli affiliati, è un'indicazione generica, un termine da studiosi, relegato alla dimensione storica. Il termine con cui si disfiniscono gli appartenenti a un clan è Sistema [...] »⁷⁵

⁷⁴ Roberto Saviano, *Gomorra viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, strade blu, Mondadori, Milano, 2006, p 327

⁷⁵ Ibid. « Le mot camorra n'existe pas, c'est un mot de flics, utilisé par les magistrats,

Tout au long de son récit, nous ferons donc cet amer constat que le système va jouer un rôle structurel et oppressif sur les différents personnes que nous approchons.

Or, qui n'a jamais entendu ce mot, "système" ? Un mot si cher à l'économie et aux sciences politiques. Il a cette force de s'inscrire à la fois dans le local et le global. Il faut alors comprendre le système comme un ensemble d'éléments interagissant selon certains principes ou règles. Un tout, déterminé par la nature de ses éléments constitutifs, leurs interactions, mais surtout, par une frontière, c'est-à-dire un critère d'appartenance.

Ce mot frappe nos consciences et fait directement référence aux différents usages auxquels il est soumis (système économique, politique, financier, de santé, etc.). Il résonne alors aussi bien comme un mode d'organisation que comme un ensemble de lois et de doctrines permettant l'application d'une idéologie.

En résumé, la précision que Saviano nous impose amène à l'idée que la Camorra doit être comprise à deux niveaux : sa structure (les éléments constitutifs, sa frontière, ses réseaux de relations, ses ressources) et son aspect fonctionnel (les flux, le centre de décisions, les boucles de rétroaction,)

Ce mot, « système », fait peur mais permet tout. Il est la preuve même que le crime organisé est une construction humaine, et qu'il peut donc être défait. Cette correction étymologique permet à la narration de rentrer dans un processus de déconstruction par le discours de la réalité criminelle. Le roman propose alors une

les journalistes et les scénaristes. Un mot qui fait sourire les affiliés, une indication vague, un terme bon pour les universitaires et appartenant à l'histoire. Celui que les membres d'un clan utilisent pour ce désigner est Système », p 67

description qui consiste à déconstruire le mythe par le mythe. Le choix des mots et l'ordre des informations utilisent la croyance globale, le rapport que nous entretenons avec le crime organisé et son histoire. Le mythe romantique du crime organisé et ses croyances sont dès lors revisités afin de créer un récit qui se présenterait comme une redéfinition des codes établis au fil du temps par la fiction autant littéraire, que cinématographique. Ces normes se sont installées au fil de notre histoire fictionnelle avec le crime organisé. On pense notamment aux films de Coppola et de Scorsese, des œuvres bien ancrées dans l'imaginaire populaire. Il s'agira de trois notions que le livre de Saviano tente de déconstruire par les faits : l'honneur, le sens de la famille et la religion.

Une vision du crime organisé qui fait dès lors apparaître des êtres à double face, l'une criminelle, et l'autre humaine.

Le récit de Saviano change de point d'ancrage tout en redéfinissant ses trois caractéristiques chères à la mythologie du chef mafieux. L'honneur est alors transformé en terreur, la famille en structure de pouvoir.

Le donne di camorra attraverso il loro corpo concedono fondamento e alleanze, il ,oro volto e il loro comportamento raccolgono e dimostrano il potere della famiglia [...] L'immagine delle donne di camorra sembra comporsi di visioni scontate [...] Non e così. La trasformazioni del mondo camorristico negli ultimi anni ha portato anche a una metamorfosi del ruolo femminile che da identità materna, [...] e divenuta vera e propria figura manageriale [...]⁷⁶

⁷⁶ Roberto Saviano, *Gomorra viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, strade blu, Mondadori, Milano, 2006 « Pour beaucoup de femme , épouser un camorriste, c'est comme obtenir un prêt, disposer d'un capital. [...] Le corps des femmes de la camorra est ce qui fonde les alliances, leur visage et leur comportement concentrent et illustrent le pouvoir de a famille. [...] L'image des femmes de la camorra semble faite de cliché [...] Rien n'est moins vrai. [...] le rôle des femmes a lui aussi changé et de simple mère ou compagne [...] elles sont devenues de véritable cadre dirigeant , [...] p.156

La religion est un moteur de l'action criminelle, voir un culte de la personnalité.

A Pignataro Maggiore il clan Lubrano fece restaurare a proprie spese un affresco raffigurante una Madonna. E detta la Madonna della camorra, [...] ⁷⁷

Saviano va encore plus loin en montrant en quoi cette mythologie sert aux chefs des clans pour asseoir leur pouvoir. L'exemple le plus marquant est sans doute celui de Sandokan Schiavone un des parrains du clan des Casalesi qui, lors de son arrestation se présente comme figure symbolique du « boss », et joue sur les codes afin de se donner, malgré sa mise sous verrou, une image victorieuse.

Dans un entretien qu'il donnera à la télévision Roberto Saviano parle de cette vision mythologique du parrain comme d'une caricature, et affirme lui préférer celle d'entrepreneur, de Divo ⁷⁸. Or ici est soulevé l'idée présente dans tout le roman, que la culture camorriste oscille entre le maintien de rituels hérités des codes locaux et le remodelage effectué par l'apparition de nouvelles icônes, comme celles du cinéma.

(Pascale Froment)

Plus qu'une réalité, il semblerait que le mythe qui entoure le crime organisé sert de faire-valoir, pour cacher les réels agissements des clans. Étant immergés à travers les lieux et le langage, il ne nous reste plus qu'à découvrir une des thèses défendues ici, l'analogie entre capitalisme et crime organisé: « il Sistema ». L'écriture de Roberto Saviano s'inscrit alors dans la recherche du moindre détail, dans la narration des faits de cette horreur que représente le crime organisé. Il rend au fil des

⁷⁷ Ibid. p 249 « A Pignataro Maggiore, la clan Lubrano fit restaurer a ses frais une fresque représentant une Vierge dite « Madone de la Camorra » [...] »

⁷⁸ Parallèle avec la figure de Giulio Andreotti homme politique italien de 1954 à 2013

révélations son écriture obscène entendue comme l'action d'offenser le bon goût.

Tout commence souvent par des précisions, de l'information. La description qu'entreprend Saviano rentre dans cette optique-là : efficacité, objectivité, productivité, rapidité qui sont les instruments de la maîtrise économique et marchande. Ces instruments façonneront le regard du lecteur, un regard à la base de cette narration, voire de l'ensemble du texte. Le focus y est différent, si pour des œuvres comme le Parain le chef criminel représente la base de leur discours dans une obscénité du privé, pour Roberto Saviano il est question de mécanisme, de système. L'ordre est alors renversé, par le changement d'axe emphatique. Il modifie en réalité l'objet de l'identification, en d'autres termes il brise le statut de référence que ces œuvres ont concédées aux chefs mafieux. Dans l'œuvre de Saviano l'honneur, la famille et la religion « disparaissent » au profit de la figure du chef d'entreprise, et du rapport que le crime organisé entretient avec l'argent et les marchandises.

Dans un entretien croisé avec le réalisateur Matteo Garrone, Saviano nous dira qu'il est « *obsédé par le business, les mécanismes économiques de la Camorra* »⁷⁹, et c'est préalablement dans le choix d'un vocabulaire connoté économique-libéral que nous notons mieux la portée de cette affirmation. Nous retrouvons alors des termes comme « *Flessibilità dell'economia.* », « *investitori* », « *proprio sistema di azionariato della droga* », « *manager* », « *mercato* »⁸⁰, tous employés pour décrire la logique du système des clans. Le parallèle avec l'économie contemporaine est ici

⁷⁹ François- Guillaume Lorrain, <http://www.lepoint.fr/actualites-cinema/2008-08-06/interview-croisee-garrone-et-saviano-passent-aux-aveux/903/0/265370>.

⁸⁰ Roberto Saviano, *Gomorra viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, strade blu, Mondadori, Milano, 2006, mots présents dans le chapitre Sistema.

frappant. Plus qu'une similitude, nous avons à faire à une tout autre problématique : l'existence d'une continuité entre l'émergence du crime organisé et la libéralisation de l'économie, une linéarité dont l'axe majeur est sans conteste l'accumulation de capitaux. Il est donc naturel de se demander dans quelle mesure le roman établit une histoire commune entre le crime organisé et le champ capitaliste de l'économie de marché. En d'autres termes, il s'agit ici de bien comprendre la vision accumulatrice du crime organisé, défendu dans *Gomorra*.

Il sera alors nécessaire d'introduire les spécificités du capitalisme marchand qui nous seront utiles afin de mieux situer l'originalité et le travail du roman de Roberto Saviano.

Pour Fernand Braudel une des caractéristiques du capitalisme est d'avoir réussi à traverser l'histoire, notamment la première révolution industrielle, en adaptant ses formes de domination. Braudel fait apparaître dans la trilogie de 1979 une présentation en trois classes de l'économie⁸¹. En bas, nous retrouvons ce qu'il appelle « la civilisation matérielle », zone de « hors marché », champ de « l'autosuffisance ». Au-dessus de cette première classe, toujours selon Braudel, se retrouve l'économie dite de marché, monde de l'échange des biens particulièrement lié à l'artisanat, aux bourses, aux banques, et bien évidemment au marché. Ici « l'économie de marché » se caractérise par la notion d'équilibre entre les différents protagonistes des échanges, en d'autres mots la concurrence transparente liée à la fluctuation entre l'offre et la

⁸¹ Fernand Braudel, *Civilisation et capitalisme, économie et capitalisme, XVème – XVIIIème siècle*, Tome 1 : *Les Structures du quotidien*, Tome 2 : *Les Jeux de l'échange*, Tome 3 : *Le Temps du monde*. Paris, Armand Colin, 1979

demande (seul véritable indicateur d'un échange équitable)⁸². Enfin, suivant Braudel, c'est au-dessus du marché des petits producteurs et consommateurs que se situerait le champ du capitalisme. Il est vrai que le capitaliste prend part à l'échange, mais à la différence des petits producteurs de valeur d'usage, les capitalistes tentent de réaliser un profit. C'est donc ici que l'idée de domination prend tout son sens. En effet, pour réaliser ce profit le capitaliste impose un échange inégal, par le moyen de monopole et de privilège de droit ou de fait. Il est ainsi justifié de parler de domination, puisque cette démarche témoigne de la supériorité sociale, politique, et culturelle des capitalistes sur les autres groupes de la société. Il devient donc accumulation de pouvoir.

Finalement, Braudel insiste sur le caractère caméléonesque du capitalisme, qu'il attribue à « la possibilité de choix ». Le capitalisme est comme un caméléon qui change de couleur en fonction de l'objet sur lequel il est posé. En d'autres termes, à la mort d'un monopole, le capitaliste change. Cela pourrait se manifester, par exemple, par une violation des lois du marché idéalisé par l'économie politique et le libéralisme canonique, pour un libéralisme qui reconnaîtrait en l'État le défenseur de la liberté individuelle d'entreprendre dans une concurrence libre et non faussée. Un positionnement réalisé dans une complète indifférence à l'idéologie politique existante au sein des différents états. En se donnant pour seule conduite la réalisation d'un profit, la position capitaliste fait fi autant des valeurs que des lois. Son seul credo se résume à s'adapter. De ce fait le capitalisme devient une sorte de zone de

⁸² Wolfgang Mager, « La conception du capitalisme chez Braudel et Sombart. Convergences et divergences », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 5bis | 1990, mis en ligne le 13 avril 2009, consulté le 31 mars 2014. URL : <http://ccrh.revues.org/2983> ; DOI : 10.4000/ccrh.2983

« contre marché », où règnent la débrouillardise et le droit du plus fort⁸³. C'est dans cette dynamique capitaliste et dans le caractère polymorphe du fonctionnement d'une économie de marché qu'il faut regarder la forme socio-économique du crime organisé italien développé dans *Gomorra*. L'idée de linéarité réside justement dans cette capacité d'adaptation. Autrement dit dans cette faculté à s'ajuster au système marchand qui s'est développé, dans le monde, depuis la révolution industrielle.

Il est *ipso facto* défendable de comprendre le crime organisé comme une accumulation de puissances dans la tension entre la dimension légale/officielle, et la dimension illégale/informelle. Il faut néanmoins être prudent car l'illégalité doit actuellement être comprise de façon multidimensionnelle. Elle représente, dans le cas qui nous intéresse, aussi bien le commerce de produits illégaux que les pratiques hors normes, dans certaines activités entrepreneuriales opérant dans le commerce licite, afin par exemple de réguler la concurrence. En résumé nous comprendrons le crime organisé comme une structure capitaliste se dotant de monopoles afin de réaliser des profits. Elle prend différents angles d'attaque, mais revient toujours à cette idée de contrôle des marchés.

« Dopo aver raggiunto un dominio totale in ogni ambito economico legale e illegale dal narcotraffico all'edilizia ». ⁸⁴

Il suffit alors, pour bien souligner cet analogisme de remonter aux racines du crime organisé. Dès le départ, le mafieux est considéré comme un médiateur, un garant, un intermédiaire par lequel la confiance s'établit afin de réaliser une transaction. La

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Roberto Saviano, *Gomorra viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, strade blu, Mondadori, Milano, 2006 « après avoir conquis le pouvoir absolu dans tous les domaines économiques, légaux ou illégaux , [...] » p.210-211.

position sociale qu'occupe le mafieux est celle d'un personnage public, une personne à laquelle s'adresser pour résoudre des conflits, faciliter des transactions. En effet, un des principes du crime organisé réside dans le contrôle du territoire autant économique que réel. Avoir la mainmise sur un territoire impose visibilité et accessibilité, et c'est de ce monopole-là que découlent tous les autres. Il est question ici du monopole de la confiance, véritable pierre angulaire de l'économie. Au-delà de la réalisation d'un profit, le mafieux contrôle la confiance, puisque par sa présence et sa domination il empêche la naissance de la confiance généralisée.

Il s'agit maintenant de mieux définir le crime organisé et pour cela nous nous appuyerons sur un concept développé par D. Lebert et C. Vercellone : la « Mafia entreprise ».⁸⁵ Pour les deux auteurs, la force de cette structure est d'avoir réussi à décliner l'ensemble des formes propres à la logique capitaliste dans son circuit court (capital financier) et dans son circuit long (capital marchand et productif). En ce qui concerne le système napolitain, on retrouve exactement cette logique de par sa mutation dans les années soixante-dix. La mafia, capitaliste par essence, ne peut donc être un autre État, puisque son seul motif n'est pas une finalité ou une éthique, mais l'accumulation pour l'accumulation.

Dans cette logique accumulative, « la mafia entreprise » réagit avec indifférence aux conséquences externes, qu'elles soient positives ou négatives. Elle est une composante de l'ordre parasitaire venant combler et entretenir, au besoin, les lacunes de l'État-Nation. Le crime organisé, et notamment son exemple italien, doit donc être abordé, dans cette vision unique et englobante. C'est à dire non pas contre mais

⁸⁵ Didier Lebert et Carlo Vercellone, *Essai sur les transformations de la Mafia entreprise en Italie, Mafia et comportement mafieux*, Illusio, édition du croquant, 2010.

comme une partie, une pièce du puzzle. *Gomorra* propose cette lecture. Les thèmes abordés tout au long du roman résonnent dans cette entité unique. Il y est question de haute couture, de drogue, d'appropriation de services normalement réservés au domaine public comme le traitement des ordures. Le profit, toujours le profit ; seule comptent la marchandise et l'argent qu'elles permettent d'accumuler.

Pour réaliser cette globalité le roman va principalement se concentrer sur l'une des composantes du commerce : la marchandise, qui servira de référence commune permettant de s'insérer jusque dans l'intimité de ses lecteurs, en créant des liens de par des produits de consommation courante ou des biens mondialement connus (robe d'Angéline Jolie, Kalachnikov, Béton, ordure, ...).

La marchandise occupe dès lors une position dominante à l'égard des êtres humains inscrivant ce texte dans une écriture de l'accumulation à laquelle nous pouvons ajouter la notion de fétichisme marchand.

Un lien peut ainsi être fait avec la critique de la société de consommation formulée par Guy Debord dans son œuvre *La société du spectacle* (1992).

L'originalité de cette réflexion consiste à décrire l'évolution contemporaine du capitalisme dans le quotidien.

« Le spectacle soumet les hommes vivants dans la mesure où l'économie les a totalement soumis. Il n'est rien que l'économie se développant pour elle-même. Il est le reflet fidèle de la production des choses, et l'objectivation infidèle des producteurs. »⁸⁶

Il y aurait donc dans le spectacle, une domination de l'économie sur la vie sociale qui aurait pour conséquence la dégradation de l'être au profit de l'avoir, et en dernier lieu l'évolution de l'avoir en paraître. Il s'agit de parler d'un système où la

⁸⁶ Guy Debord, *Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, paragraphe 16 p.14

marchandise se contemple elle-même dans un monde qu'elle crée ; d'un système qui souligne la victoire de l'économique, entendue comme catégorie, sur la société. En résumé, cela revient à imaginer que « l'économie transforme le monde en monde de l'économie »⁸⁷ laissant pour seul modèle vainqueur celui qui présente le plus de marchandises variées.

« Le spectacle est alors le chant épique de cet affrontement, que la chute d'aucune illusion ne pourrait conclure. Le spectacle ne chante pas les hommes et leurs armes, mais leurs marchandises et leurs passions. C'est dans cette lutte aveugle que chaque marchandise, en suivant sa passion, réalise en fait dans l'inconscience quelque chose de plus élevé : le devenir-monde de la marchandise, qui est aussi bien le devenir-marchandise du monde. Ainsi, par une ruse de la raison marchande, le particulier de la marchandise s'use en combattant, tandis que la forme-marchandise va vers sa réalisation absolue. »⁸⁸

L'économie ne doit donc plus être pensée au sens de production matérielle, élément essentiel à toute société industrialisée, mais bien comme une force indépendante qui soumet la vie humaine. Il s'agit ici de parler de la domination de « la valeur échange » sur « la valeur usage », ou en d'autres termes du détachement de la marchandise, de tout besoin humain authentique. L'économie devient donc, comme la marchandise, un processus purement quantitatif.

Prenons alors le temps de souligner l'un des caractères principaux de la poétique de ce roman. Nous parlons ici de ce qui fut le point de départ du phénomène *Gomorra*, l'abondance des informations, de détails, de faits. Les chiffres sont impressionnants, ceux des containers du port de Naples, des morts tués par balle en Italie, du prix d'une kalachnikov. Les noms s'entrecroisent les uns aux autres et la page ne semble alors pas assez grande pour contenir tous les protagonistes,

⁸⁷ Ibid. Paragraphe. 40 p. 24-25

⁸⁸ Ibid. Paragraphe 66 p 38

constamment associés aux clans et aux lieux.

De cet afflux d'informations ressort l'image d'une lecture quantitative du crime organisé. Une lecture permettant de recentrer, par opposition aux autres morceaux de la mosaïque textuelle du roman, le message sur l'humain. Dans son accumulation Saviano ne semble plus chercher les révélations mais plus à faire prendre conscience de l'ampleur inhumaine du phénomène, à créer chez son lecteur une forme de vertige, de dégoût.

D'un point de vue stylistique, nous le notons par l'utilisation récurrente de la figure de style de la juxtaposition. Elle permet notamment d'accélérer le rythme du récit, symbolisant la productivité, l'efficacité au détriment des aspects humains. La rapidité projette le lecteur en avant, dans une chute libérée de tous ses codes, prêt à recevoir la suite du message. Cette volonté d'accumuler dans une écriture méticuleuse, semble vouloir s'inscrire dans une forme de prise de conscience de l'étouffement des individus face à leurs biens de consommation, ils ne sont que des chiffres, des noms, presque sans histoire.

Le cri est sans appel. Guy Debord nous parle d'aliénation, de séparation. Nous sommes donc dans l'expression de ce que la société peut faire et non plus dans le possible. Or, qui a conscience du nombre de produits fabriqués par le crime organisé ? Les frontières entre l'illégal et le légal sont aplanies par les concepts d'argent et de profit ; les lieux et les moyens de production sont tellement diffus que le consommateur se retrouve détaché, indépendamment de sa volonté, de son acte de consommation. Dans cette société mondialisée (pensons à l'image du port, aux

Chinois du premier chapitre), le travailleur, qu'il faut dorénavant penser comme un consommateur, se retrouve séparé de son produit dans une logique de prolétarisation du monde. À l'intérieur du spectacle, l'individu finit par produire les détails de son monde, une illusion parfaite, une séparation de la réalité. Ce phénomène entraîne alors une aliénation de l'homme au profit de l'objet.

« L'homme séparé de son produit de plus en plus puissamment produit lui-même tous les détails de son monde, et ainsi se trouve de plus en plus séparé de son monde. D'autant plus sa vie est maintenant son produit, d'autant plus il est séparé de sa vie. »⁸⁹

Dans ce jeu des voix, vient s'intercaler alors, pour mieux appuyer sur le paradoxe du global et du local, du général et du particulier, un exemple, une histoire individuelle comme pour mieux illustrer le poids du Système. Chaque écriture accumulée, accouche ainsi d'un être, d'une victime.

Que ce soit par des fils émotifs ou pragmatiques l'auteur de *Gomorra* arrive alors à nous projeter directement, selon nos propres références, dans cet univers qui nous est « éloigné ».

Ici encore c'est l'exemple de Pascuale le tailleur et de sa femme qui symbolise le mieux cet argument. À la fin du chapitre « Angelina Jolie », les mots rebondissent comme autant de coups sur nos habitudes et notre confort face à la misère de leur quotidien :

« Il miglior sarto sulla terra guidava i camion della camorra tra Secondigliano e il lago di Garda. »⁹⁰

⁸⁹ Ibid. paragraphe 33 p. 22

⁹⁰ Roberto Saviano, *Gomorra viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, strade blu, Mondadori, Milano, 2006 « le meilleur tailleur sur terre conduisait des camions entre Secondigliano et le Lac de Garde. » p 46.

Il y a illusion de beauté, de réussite, validée par Angelina Jolie qui porte la robe de Pascuale aux Oscars. Tout n'est que spectacle : cette robe blanche, pure, portée à la face du monde, ostentation de réussite, devient en réalité un symbole de domination, de crime, de pauvreté.

« Le travailleur ne se produit pas lui-même, il produit une puissance indépendante. Le succès de cette production, son abondance, revient vers le producteur comme abondance de la dépossession. »

Cette dépossession est symbolisée par Pascuale assis en silence devant la télévision, un bout d'article dans les mains, impuissant, dépossédé de tout : son œuvre, son travail, ses rêves.

Après maintes digressions nous pouvons donc affirmer, avec Guy Debord, que :

« La Mafia n'est pas étrangère dans ce monde ; elle y est parfaitement chez elle. Au moment du spectaculaire intégré, elle règne en fait comme le modèle de toutes les entreprises commerciales avancées. »⁹¹

Quelle place pour les individus ?

La force de ce roman naît de ce va-et-vient, de cet attachement aux petites choses, de cet effacement de la nature humaine qu'engendre le tourbillon capitaliste-criminel. L'homme disparaît ici, au profit de l'argent, de l'objet, du système, mais il devient aussi la source de tous les espoirs. Il est, autrement dit, autant oppressé que conscient, aussi bien silence que fracas.

Nous touchons ici la force poétique du roman qui consiste à se recentrer, à donner un visage à l'horreur des agissements criminels. Saviano, à travers son écriture, « humanise » ce système camorriste, donne des noms, des visages à ce monstre

⁹¹ Guy Debord, *Commentaire à la société du spectacle*, dans *Mafia et comportement mafieux*, Illusio, édition du croquant, 2010.

imaginé comme froid, implacable, lointain. Pour cela l'auteur utilise une structure qui joue sur différents niveaux de compréhension. L'empathie que ce texte provoque doit alors beaucoup aux alternances entre le général, c'est à dire le récit du Système camorriste (narrateur hétéro-diégétique) et le récit de Saviano personnage (narrateur homo- diégétique) et des différentes personnes qu'il rencontre au cours de son voyage.

La structure des chapitres se présente alors souvent de la façon suivante : il y a accumulation de faits, de noms, de chiffres (le quantitatif) pour terminer sur des anecdotes, des tranches de vie (le qualitatif). C'est donc sur le plan narratif que Saviano réalise un véritable coup de maître dans son objectif de rapprochement.

Encore une fois, c'est la domination de la marchandise, l'oppression du système qui se fait sentir. En effet, si les détails concernant l'organisation sont accumulés de façon systématique, les histoires particulières, celles qui créent l'accroche à ce livre, nous sont données de façon sommaire et éparse, toujours en lien avec le système. L'histoire de ces individus devient ainsi entièrement liée au crime.

La poétique de *Gomorra* tient dans cette sublimation des invisibles, dans la précision de l'inconnu, dans le choix des mots. Il porte une attention particulière à ces personnes qui n'intéressent les journaux que pour leur nombre : les morts, les victimes, les soumis au système.

Le Système camorriste ne se cache pas, il laisse des traces bien visibles afin de montrer son pouvoir, ses pratiques, ses dérives, sa férocité, mais aussi les avantages économiques qui en découlent. Une telle attitude ostentatoire n'est pas sans rappeler une forme de totalitarisme. Une réalité qui aurait alors la capacité de se montrer dans

le but de terroriser mais aussi de se cacher non pas seulement pour se défendre de la loi mais surtout pour contrôler la prise de conscience nécessaire pour les combattre.

Justement, une fois l'idée assumée que le crime organisé est un système qui n'admet pas la critique et réduit toute opposition socialement ou physiquement à l'inexistence, il faut se pencher de plus près aux autres caractéristiques qui proposent une analyse rapprochant le système criminel organisé à un régime totalitaire. En premier lieu, bien que dans *Gomorra* le Système ne repose sur aucune culture locale, il est évident que ce dernier est associé à un territoire au sein duquel il a toujours lutté par violence ou discrédit contre l'État de droit. Par cela, nous entendons que le crime organisé a investi le quotidien des territoires qu'il contrôle par le biais de domaines clés comme la sécurité, la justice, et parfois même l'humanitaire, faisant passer l'État de droit comme inefficace aux yeux des habitants. En cela nous rejoignons les dires d'Hanna Arendt qui affirme que :

« Partout où le totalitarisme s'est hissé au pouvoir, il a engendré des institutions politiques entièrement nouvelles, il a détruit toutes les traditions sociales juridiques et politiques du pays »⁹².

De plus il faut ajouter aux caractéristiques du crime organisé une très grande plasticité, une absence de principes tels que la rationalité, le respect, le civisme, mais surtout un mélange de conservatisme et de postmodernisme qu'il faut entendre comme une disponibilité sans réserve aux nouvelles expériences. Le Système est au dessus de tout et perdure malgré les nombreux changements de chef que le texte de

⁹² Hannah Arendt, *Les origines du totalitarisme, 3e partie : Le Système totalitaire*, Traduit de l'américain par Jean-Louis Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy, Gallimard, 2002, p 281

Saviano nous décrit. Or, c'est de par cet ensemble de caractéristiques que le totalitarisme criminel décrit dans *Gomorra* se lit comme total.

Le roman propose enfin de recentrer le discours sur les conséquences provoquées par ce genre d'organisation. La question de « l'Homme commun » est alors posée. Il s'agit de cet Homme qui comprend le monde en fonction de sa propre réalité, à partir de sa famille, de son territoire, de ses intérêts, et se positionne toujours dans une réflexion à court terme, c'est-à-dire travailler, se loger, se nourrir. C'est principalement à cette figure de « l'homme commun » que s'attaque le roman, mais il nous reste encore à comprendre pourquoi et comment.

La perspective des travaux d'Hannah Arendt nous permet de réaliser que la position de l'homme commun était nécessaire à l'existence d'un régime criminel, fasciste, nazi, ou mafieux. Il faut entendre ici qu'il n'est pas nécessaire d'adhérer à la doctrine dominante pour participer, ne serait-ce que passivement au crime. Il est donc question ici du principe de soumission à l'autorité. L'autorité d'un individu qui se sent autorisé et qui agit dans un but de profit immédiat ou pour fuir un éventuel désavantage, sans jamais en évaluer les conséquences. « L'homme commun » est alors dans une relation directe de dominé, ne cherchant plus qu'à être légitimé par le pouvoir, s'en remettant à lui quant à sa capacité de jugement. Il préfère alors abandonner son libre arbitre face à l'enjeu que représente la remise en cause du système dominant, c'est à dire la mort : symbolique, sociale ou réelle. Il préfère ainsi s'inscrire dans la violence d'un quotidien qu'il normalise et accepte. Il est un homme dont la subjectivité disparaît derrière le « réalisme ». Pris dans une vision fataliste de la situation, il en perd toute

spontanéité.

Le système peut alors s'installer durablement dans une acceptation silencieuse, véritable enjeu du crime total, dans la mesure où, comme le dit si bien Hannah Arendt :

« le totalitarisme ne tend pas vers un règne despotique sur les hommes, mais vers un système dans lequel l'Homme est superflu ».⁹³

En effet, les différents individus du roman nous sont tous présentés comme atomisés et isolés. Non pas dans le but d'une compréhension collective mais un par un, comme isolés les uns des autres. Ils présentent tous, de manière différente, des formes d'aliénation. Ils sont en d'autres termes une masse malléable pour le système camorriste. L'un des exemples les plus violents de cette « banalisation du mal » est sûrement l'enterrement du jeune Emanuel mort à 15 ans lors d'un vol. La description des funérailles est révélatrice de cette « banalisation du mal » par la population qui ne voit en ce jeune et en tous ceux présents pour la cérémonie que des criminels et non plus des enfants. Saviano fait alors naître un paradoxe, entre les mots du prêtre et le sentiment, partagé par la majorité :

*« Questi qua sono tutti pregiudicati. Spaccio, furto, ricettazione, rapina... qualcuno fa pure le marchette. Non c'è nessuno pulito. Qua più ne muoiono, meglio per tutti... [...] Ma era in realtà il pensiero di tutti. E forse persino un pensiero saggio ».*⁹⁴

⁹³ Hannah Arendt, *Les origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, Paris Gallimard, 1997, p 808

⁹⁴ Roberto Saviano, *Gomorra viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, strade blu, Mondadori, Milano, 2006 « « Ici ils ont tous un casier. Deal, vol, recel, braquage et même prostitution: personne n'est propre. Plus il en meurt mieux ça vaut pour tout le monde... [...] Mais au fond c'était l'opinion générale, peut être même la voix de la sagesse. » p 32

« « *quindici anni sono così pochi che ci fanno vedere meglio cosa c'è dietro, e ci obbligano a distribuire la responsabilità [...] Che in fondo il ragazzo se l'era cercata, che la famiglia non gli aveva insegnato nulla. [...] Il prete guardò per terra. Era in tuta. Non tentò di rispondere, non la guardò neanche in viso e continuando a fissarsi le scarpe da ginnastica bisbigliò: "Il fatto è che qui s'impara solo a morire" [...] ».*⁹⁵

Cet exemple montre à quel point le crime organisé a su installer une forme de standardisation vis à vis de son existence, de ses pratiques, non pas culturellement, mais en instaurant, par le biais d'un système, une logique indépassable. Une logique qui enferme les êtres humains dans une forme de résignation, d'indifférence face aux injustices, dénuée de prise de conscience et de capacité à s'exprimer librement. Un exemple qui illustre une situation de vie où tout semble effacé.

Une indifférence imposée par un processus d'effacement qui illustre parfaitement les intentions que Roberto Saviano nourrit à travers son récit. Un discours comme une leçon de civisme, car au delà de l'acte cognitif mainte fois évoqué dans *Gomorra*, le caractère particulier du narrateur/auteur/ personnage est aussi une remise en question de nos actes au quotidien, et où il est n'est plus seulement question de parole mais d'acte, de prise de parti. Un texte qui trouverait sa dernière intention dans cette longue citation de Gramsci.

« L'indifferenza opera potentemente nella storia. Opera passivamente, ma opera. E' la fatalità; è ciò su cui non si può contare; è ciò che

⁹⁵ Roberto Saviano, *Gomorra viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, strade blu, Mondadori, Milano, 2006 « « Mais quinze ans c'est si peu qu'il est plus facile de voir ce qu'un tel âge représente, de comprendre que les responsabilités sont partagées. » [...] Au fond le gamin l'avais bien cherché, que la famille ne lui avait rien appris. Le prêtre avait les yeux au sol. Il était en survêtement. Il n'a pas essayé de répondre et ne la regardait pas. Puis toujours en fixant ses chaussures de sport il a murmuré : « Le fait est qu'ici la seule chose qu'on apprend c'est à mourir [...] ». p 34

sconvolge i programmi, che rovescia i piani meglio costruiti; è la materia bruta che si ribella all'intelligenza e la strozza. Ciò che succede, il male che si abbatte su tutti, il possibile bene che un atto eroico (di valore universale) può generare, non è tanto dovuto all'iniziativa dei pochi che operano, quanto all'indifferenza, all'assenteismo dei molti. Ciò che avviene, non avviene tanto perché alcuni vogliono che avvenga, quanto perché la massa degli uomini abdica alla sua volontà, lascia fare, lascia aggruppare i nodi che poi solo la spada potrà tagliare, lascia promulgare le leggi che poi solo la rivolta farà abrogare, lascia salire al potere gli uomini che poi solo un ammutinamento potrà rovesciare. La fatalità che sembra dominare la storia non è altro appunto che apparenza illusoria di questa indifferenza, di questo assenteismo. Dei fatti maturano nell'ombra, poche mani, non sorvegliate da nessun controllo, tessono la tela della vita collettiva, e la massa ignora, perché non se ne preoccupa. I destini di un'epoca sono manipolati a seconda delle visioni ristrette, degli scopi immediati, delle ambizioni e passioni personali di piccoli gruppi attivi, e la massa degli uomini ignora, perché non se ne preoccupa. Ma i fatti che hanno maturato vengono a sfociare; ma la tela tessuta nell'ombra arriva a compimento: e allora sembra sia la fatalità a travolgere tutto e tutti, sembra che la storia non sia che un enorme fenomeno naturale, un'eruzione, un terremoto, del quale rimangono vittima tutti, chi ha voluto e chi non ha voluto, chi sapeva e chi non sapeva, chi era stato attivo e chi indifferente. »⁹⁶

⁹⁶ « La Città futura », in *Il Grido del Popolo*, n. 655, 11 febbraio 1917, e *Avanti!*, anno XXI, n.43, 12 febbraio 1917. « L'indifférence œuvre puissamment dans l'histoire. Elle œuvre passivement, mais elle œuvre. Elle est la fatalité; elle est ce sur quoi on ne peut pas compter; elle est ce qui bouleverse les programmes, ce qui renverse les plans les mieux établis; elle est la matière brute, rebelle à l'intelligence qu'elle étouffe. Ce qui se produit, le mal qui s'abat sur tout, le possible bien qu'un acte héroïque (de valeur universelle) peut faire naître, n'est pas tant dû à l'initiative de quelques-uns qui œuvrent, qu'à l'indifférence, l'absentéisme de beaucoup. Ce qui se produit, ne se produit pas tant parce que quelques-uns veulent que cela se produise, mais parce que la masse des hommes abdique devant ça volonté, laisse faire, laisse s'accumuler les nœuds que seule l'épée pourra trancher, laisse promulguer des lois que seule la révolte fera abroger, laisse accéder au pouvoir des hommes que seule une mutinerie pourra renverser. La fatalité qui semble dominer l'histoire n'est pas autre chose justement que l'apparence illusoire de cette indifférence, de cet absentéisme. Des faits mûrissent dans l'ombre, quelques mains, qu'aucun contrôle ne surveille, tissent la toile de la vie collective, et la masse ignore, parce qu'elle ne s'en soucie pas. Les destins d'une époque sont manipulés selon des visions étriquées, des buts immédiats, des ambitions et des passions personnelles de petits groupes actifs, et la masse des hommes ignorent, parce qu'elle ne s'en soucie pas. Mais les faits qui ont mûri débouchent sur quelque chose; mais la toile tissée dans l'ombre arrive à son accomplissement: et alors il semble que ce soit la fatalité qui emporte tous et toutes sur son passage, il semble que l'histoire ne soit rien d'autre qu'un énorme phénomène naturel, une éruption, un tremblement de terre dont nous tous serions les victimes, celui qui l'a voulu et celui qui ne l'a pas voulu, celui qui savait et celui qui ne le savait pas, qui avait agi et celui qui était indifférent. »

Gomorra retient des mots de Gramsci, non pas un discours moralisateur mais cette force à ne jamais se résigner à garder toujours présent assez d'esprit critique et de conscience pour comprendre mais aussi assumer le rôle que chaque citoyen se doit de s'imposer. La réflexion autour du caractère dominateur du système capitaliste-criminel permet alors de rebondir sur la notion de quête liée à notre auteur/narrateur/personnage. Car au de là du comprendre, le texte de Saviano demande également une réponse, une forme de prise de conscience afin de ne jamais se résigner et de tomber dans cette indifférence que Antonio Gramsci hait tellement.

En résumé, nous retiendrons du crime organisé une structure systémique proche de celle des entreprises commerciales capitalistes, cherchant toujours à faire du profit.

Il en revient à affirmer que la Camorra (le Système), qui est à la pointe de l'évolution du crime organisé ne se pense plus comme un contre-État mais bien comme une entité parasitaire extrêmement structurée cherchant à profiter au maximum ou à réorganiser la société pour son profit.

De par une culture de la violence et du discrédit, le crime organisé et le capitalisme cherchent alors à installer leurs monopoles. Autrement dit, ils semblent se présenter à nous comme une figure de stabilité dans laquelle les pouvoirs changent mais le capitalisme et la criminalité organisée demeurent. En effet, la correspondance entre le capitalisme et le crime organisé se place donc sous le thème du contrôle de la

confiance, jouant avec des sentiments tels que la routine et le fatalisme. Cela a pour conséquence l'aliénation c'est à dire la destruction de la capacité de juger. Dans ce projet de société, la répression ne semble plus se focaliser sur la criminalité violente mais prend ses aises dans une légitimation silencieuse, provoquant une autorépression des masses et c'est précisément à cette constante que le roman s'attaque.

Conclusion

L'une des clefs récurrentes de la poétique de ce texte réside alors dans la position particulière de la figure du narrateur. Il est comme nous l'avons démontré à la fois personnage, mais aussi auteur de ce récit. Saviano nourrira cette singularité par des influences multiples comme celle revendiquer de T. Capote, pour son *Nonfiction Novel*, et l'introduction du journalisme dans le littéraire, mais aussi Sciascia pour l'enquête et surtout son abnégation contre le crime organisé. Il fera également appel à des personnages publics comme Pasolini ou Don Peppino Diana pour leur croyance en la parole comme active, et source de changement. Cependant, avec *Gomorra*, Saviano propose également, comme nous l'avons démontré, une particularité autant textuelle qu'idéologique. Le récit est alors le lieu de différente spécificité comme l'utilisation d'outils narratifs à des fins cognitives afin de façonner de façon précise le lecteur dans le but de le rendre plus réceptif au discours politique. Un discours faisant un parallèle direct entre le capitalisme et le crime organisé napolitain.

De ces trois axes, nous avons pu tirer différentes conclusions, celle d'une affirmation de la place de la littérature comme parole active sur le monde et l'histoire, mais nous avons aussi tenté de mettre en évidence la mise en scène narrative que Saviano a réservée à son lecteur, pour enfin nous concentrer sur la redéfinition de l'image du crime organisé napolitain.

En effet la construction de la poétique de Saviano s'inscrit de par les trois thèmes que nous avons traités dans une logique de transformation, celle de la mise en place

d'une grille de lecture du monde qui nous entoure, et cela à travers l'exemple du crime organisé.

Les différentes conclusions que nous tirons de notre analyse nous permettent de mettre en évidence dans l'œuvre de Roberto une constante, quant à la poétique de se livre. En effet, si la posture de l'hybride lui permet de créer du sens, de modifier le discours, Saviano ne recherche pas exclusivement le dehors du littéraire en voulant lui redonner son sens de médiateur. Pour cela il fait le choix d'une écriture désirant symboliser au mieux, par le sens, mais aussi par mimétisme l'objet de son discours.

Partant notamment de ce constat il nous aura été facile de mettre en évidence le fait que Saviano parvient à réaliser un objet littéraire singulier. Une œuvre que nous pouvons à présent rapprocher de l'étude ethnographique à laquelle il emprunte la méthode de terrain. En résulte un effet direct, la légitimation par l'expérience, mais aussi une forme littéraire empreinte d'emphase sur le lecteur. La poétique du roman de Saviano se lit alors comme une ethnofiction, c'est-à-dire un récit qui a pour but l'analyse et la compréhension, et plus encore la divulgation d'un phénomène ici le système criminel, à travers les yeux d'un individu particulier⁹⁷.

« Il ne souhaite pas que le lecteur s'identifie à son "héros", qu'il y "croie", mais plutôt qu'il y découvre quelque chose de son époque et, en ce sens, mais en ce sens seulement, qu'il s'y reconnaisse et s'y retrouve. Le personnage autour duquel se construit une ethnofiction est dans tous les cas un témoin, et dans la meilleure des hypothèses un symbole»⁹⁸.

Le « je » de Saviano, répond alors aux exigences de l'ethnofiction posées par Augé. Il présente de par l'utilisation du « Je » que nous avons dévoilé, une figure

⁹⁷ Marc Augé, *Journal d'un SDF. Ethnofiction*, Paris, Seuil, 2011, p. 8

⁹⁸ Ibid. p 10.

proche du témoin utilisant sa personne comme suppléante du lecteur (S.Ricciardi, 2011).

Une œuvre, au sein de laquelle, le « je » (auteur/narrateur/personnage) entre dans l'action de par une densité autant stylistique que thématique, mais qui refuse pour autant toute forme de pures littéarités (Alberto Casadei,2010). Plus qu'un discours sur la littérature que l'hybride engendre, Saviano recherche à projeter le lecteur au plus près de la réalité, non pas pour dévoiler, mais pour construire une démarche, un système de valeur permettant une meilleure implication civique et un plus grand sens critique.

Dans un va et viens, entre les différentes normes (hybride) Saviano pose la question de ce qu'est la littérature. Il se retrouve donc engagé de par son récit et dans sa propre culture dans le questionnement de ce qu'il envisage comme Autre (journalisme, roman, essai...). Par ailleurs, cela ne l'empêche en aucune manière d'avoir en toile de fond un discours poussant vers l'universel, ici, la lutte contre le crime organisé. Un discours qui se base sur une plus ample compréhension, une redéfinition, des codes collectivement acceptés. Voilà pourquoi il a été régulièrement posé ici la question de la place du lecteur (je témoin, tu de confiance, culture visuelle, critique de la société de consommation...). Un lecteur qui permet de faire passer à « l'existence objective » le déroulement entrepris par l'auteur au moyen du langage, et que l'auteur envisage dans une forme d'universalité.

Dans *Gomorra*, comme dans un essai d'anthropologie, il n'est jamais envisagé de se passer du travail d'enquête, de collecte d'information, de description, bien au

contraire elle représente comme nous l'avons dit préalablement dans notre analyse la base à l'élaboration d'un savoir. Il y alors, à partir de cette méthode, qui consiste pour notre auteur/narrateur/personnage à s'immerger dans la culture et le quotidien du territoire de camorra. Un ambitieux projet qui se dégage par la comparaison, la description, les différentes techniques narratives, le style, les changements de paradigme, etc. la logique des médiations qui régissent les relations des hommes entre eux dans leur vie sociale (domination, résignation, indifférence, liberté de conscience...).

Or, dans *Gomorra*, avec l'utilisation du « je » et du « tu », un pas supplémentaire est alors franchi, car si dans le métier d'anthropologue l'écriture occupe une position centrale, l'essentiel des textes se conforme au « réalisme anthropologique », faisant un usage presque systématique de la troisième personne. Si pour les essais d'anthropologie cela permet de laissé croire que les choses se produisent d'elles-mêmes, le « je » et le « tu » dans *Gomorra* trace des subjectivités, et il n'est alors plus question dans ce roman de se dissocier des énoncés d'opinion. Cela permet alors de retrouver dans le roman de Saviano la tension qui existe entre le monologisme et la critique de Bakhtine donnant naissance au dialogisme. Ici sont mises en avant une vision qui fait de l'auteur une entité quasi divine ayant le droit de camper ses décors, de faire des choix arbitraires quant au déroulement des évènements (monologisme) et une vision qui assimile les relations entre auteur et personnage de type « Je-Tu ». La position à la fois intérieure et extérieure du fait du personnage/narrateur/auteur confère à *Gomorra* un nouvel agencement des voix narratives permettant à Saviano d'encercler son lecteur dans une discussion entre Saviano, lui-même et les différents

protagonistes qu'il rencontre.

Dans *Gomorra*, la position inédite de l'auteur/narrateur/personnage sert alors de lien, de médian pour le lecteur lui-même complètement hors du récit relaté. On comprend alors mieux le choix de Saviano d'ajouter à la démarche scientifique une compréhension par les sens amenant une dimension plus emphatique aux événements relatés, qui se rapproche du concept de l'*Embodiment* de Csordas. Un concept qui fait référence aux pensées, aux sentiments et aux comportements basés sur nos expériences sensorielles. Saviano est notre double, nous sert d'exemple, au sein d'une démarche cognitive et comportementale basée sur nos expériences sensorielles. De ce concept élaboré par Csordas en 1988, dans *Embodiment as a Paradigm for Anthropology*, Saviano semble ainsi retenir le fait que nos expériences sensori-motrices influencent notre manière de penser. Le lecteur devient par ce biais-là, le récepteur d'un message qui prend forme autour des trois axes de notre analyse. En effet si dans un premier temps Saviano par la forme semble initier une critique entourant le travail littéraire et journalistique. Dans un deuxième temps il va par le biais de méthode narrative précise recentrer l'attention de son lecteur, captiver ses sens dans un seul but redéfinir le crime organisé napolitain. Bien que le livre n'apporte que très peu d'élément nouveau, sa force réside dans la méthode narrative employé par son auteur.

Or, non seulement les intentions littéraires de Saviano s'inscrivent dans une démarche cognitive, mais ils dessinent également une poétique de la criminalité. Il

faut pour cela regarder comment l'écriture et les buts fixés par Saviano englobe dans sa totalité, le crime organisé, autant d'un point de vue général que particulier. Le récit de Saviano par la forme , le symbole, la redéfinition direct du phénomène et de ses mythes propose alors une nouvelle image collective, un nouveau paradigme traçant grâce à son écriture et à la réception du livre un avant et un après.

Bibliographie

Ouvrage Imprimé

- **Jean-Michel Adam**, *L'analyse des récits*, Paris, Seuil, 1996
- **Hannah Arendt**, *Les origines du totalitarisme, 3e partie : Le Système totalitaire*, Traduit de l'américain par Jean-Louis Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy, Gallimard, 2002
- **J.L Borges**, *Pierre Menard, autor del Quijote, Fictions*, Collection Folio Billingue, Paris, Gallimard, 2005.
- **Fernand Braudel**, *Civilisation et capitalisme, économie et capitalisme, XVème –XVIIIème siècle*, Paris, Armand Colin, 1979
- **Italo Calvino**, *I libri degli altri*, Einaudi, 1991.
- **Guy Debord**, *Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992
- **Guy Debord**, *Commentaire à la société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992,
- **Deleuze et de Guattari**, *Kafka pour une littérature mineur*, les éditions de minuit, 1975.
- **Antonio Gramsci**, *La Città futura*, in *Il Grido del Popolo*, n. 655, 11 febbraio 1917, e *Avanti!*, anno XXI , n.43, 12 febbraio 1917
- **Jacques Rancière**, *La haine de la démocratie*, Paris, La fabrique, 2005
- **Jacques Rancière**, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007
- **Yves Reuter**, *L'analyse du récit*, Paris, Dunod, 1997
- **Roberto Saviano**, *Gomorra viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, strade blu, Mondadori, Milano, 2006
- **Roberto Saviano**, *Gomorra : dans l'empire de la camorra* traduit de l'italien par Vincent Raynaud. Paris, Gallimard, 2006
- **Leonardo Sciascia**, *Il giorno della civetta*, Milano, RCS Editori 2002
- **Leonardo Sciascia**, *L'affaire Moro*, Milano, Adelphi, 1994
- **Leonardo Sciascia**, *La Sicilia come metafora: intervista di Michelle Padovani*, Milano, Mondadori, 1989
- **Leonardo Sciascia**, *Nero su nero*, Torino, Einaudi,, 1979

- Sous la direction de Jérôme Game et Aliocha Wald Lasowski, , *Jacques Rancière et la politique de l'esthétique*, Paris, 2009

Chapitre dans un ouvrage imprimé

- **J. Bessiere**, Hybride romanesque Fiction, Hybride romanesque, J. Bessiere, *Interdiscursivité et intelligibilité commune Claude Simon, Italo Calvino , Botho Strauss*, PUF,1988
- **Alberto Casadei**, *Gomorra e il naturalisme 2.0*, sous la direction de Monica Jansen e Yasmina Khamal, *Memoria in Noir*, Bruxelles, Peter Lang, 2010,
- **Didier Lebert et Carlo Vercellone**, Essai sur les transformations de la Mafia entreprise en Italie, Mafia et comportement mafieux, Illusio, édition du croquant, 2010.
- **Jean-Paul Colleyn**, « L'ethnographie, essais d'écriture », *Critique*, 2004/1 n° 680-681, p. 139-149
- **Csordas**, *Embodiment as a Paradigm for Anthropology*, *Ethos*, vol 18 No 1. (Mars 1990), pp 5-47

Article dans Revue

- La revue des livres, *Roberto Saviano, « héros de papier »*, Entretien, Propos recueillis par Marco de Biase, n 011, Mai-Juin 2013, p.49

Articles de périodiques en ligne

- **Pasquier Renaud**, « Je sais et j'ai les preuves. Et donc je raconte. » Sur *Gomorra*, de Roberto Saviano, Paru dans *Labyrinthe* 31, 2008, Disponible à l'adresse : <http://labyrinthe.revues.org/>.
- **Fabio Gambaro**, *Le pourfendeur de la Camorra*, «Le Monde», 19 octobre 2007.
- **Truman Capote**, *The Story Behind a Nonfiction Novel*, «The New York Times»,16 janvier 1966.
- **Stefania Ricciardi**, *Gomorra e l'estetica documentale nel nuovo millenio*, in «Interférences littéraires/Littéraire interferences», , “Croisées de la fiction. Journalisme et littérature”, sous la direction de Myriam Boucharenc, David Martens & Laurence van Nuijs, novembre 2011. Disponible à l'adresse <http://www.interferenceslitteraires.be>

- **Roberto Saviano**, *Il potere della parola*, .Disponible à l'adresse : http://www.lavocedifiore.org/SPIP/article.php3?id_article=2108
- **M. Jalbert**, Présentation. Jacques Rancière: le dissensus à l'œuvre, 2008
- **Pascale Froment**, *Chronique d'une terre brûlée par la camorra* , article critique du livre de R.Saviano Gomorra, in : *La Quinzaine littéraire*, 16 novembre 2007.
- **Wolfgang Mager**, *La conception du capitalisme chez Braudel et Sombart. Convergences et divergences* , *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 5bis | 1990, mis en ligne le 13 avril 2009, consulté le 31 mars 2014. URL : <http://ccrh.revues.org/2983> ; DOI : 10.4000/ccrh.2983
- Roberto Saviano, *Se lo scrittore morde, la repubblica.it, mai 2007*, http://www.repubblica.it/2007/05/sezioni/spettacoli_e_cultura/saviano-ai-letterati/saviano-ai-letterati/saviano-ai-letterati.html
- François- Guillaume Lorrain, *Interview croisée : Garrone et Saviano passent aux aveux*, *Le point*, 6 août 2008. Disponible à l'adresse : <http://www.lepoint.fr/actualites-cinema/2008-08-06/interview-croisee-garrone-et-saviano-passent-aux-aveux/903/0/265370>.

Article de sites web

- **Redazione di Carmilla**, *L'uomo che sparò all'autore di Gomorra*, Carmilla letteratura, immaginario e cultura d'opposizione, 22 juin 2010. Disponible à l'adresse : <http://www.carmillaonline.com/2010/06/22/luomo-che-spar-allautore-di-gomorra/>.

Conférence filmée

- **Jacques Aumont**, Cours à l'Université Paris 3 - Sorbonne-Nouvelle, <http://films7.com/videos/cours-de-cinema-sm-eisenstein-le-montage>.