La folie entre autobiographie et fiction. *L'altra verità. Diario di una diversa* d'Alda Merini

Flaviano Pisanelli

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cei/940>

DOI : 10.4000/cei.940

ISSN : 2260-779X

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2008

Pagination : 319-333

ISBN : 978-2-84310-121-2

ISSN : 1770-9571

Référence électronique

Flaviano Pisanelli, « La folie entre autobiographie et fiction. *L'altra verità. Diario di una diversa* d'Alda Merini », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 7 | 2008, mis en ligne le 15 novembre 2009, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cei/940> ; DOI : 10.4000/cei.940

LA FOLIE ENTRE AUTOBIOGRAPHIE ET FICTION

L'ALTRA VERITÀ. DIARIO DI UNA DIVERSA D'ALDA MERINI

Flaviano Pisanelli

Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3, CIRCE

Solo angeli e dèmoni parlano lo
stesso linguaggio, da sempre

Giorgio Manganelli

En Italie, l'activité d'Alda Merini est surtout liée à son importante production poétique, qui compte désormais des dizaines de recueils parus en volumes, en plaquettes, en versions de poche ou sur support vidéo^{1*}. Une telle diffusion, imposant l'œuvre à l'attention du grand public, montre combien la parole poétique peut, dans une époque de plus en plus habituée à une communication synthétique et parfois dénuée de valeur expressive, agir au-delà du public spécialisé de la critique littéraire. Cependant, l'œuvre d'Alda Merini demeure relativement peu connue à l'étranger. En France, par exemple, jusqu'à présent, aucune traduction de ses ouvrages en vers ou en prose n'a jamais été publiée. Cela dit, il faut tout de même signaler que le succès de la poésie de Merini en Italie et sa diffusion auprès du grand public sont assez récents. En effet, à ses débuts (qui remontent aux années 50) la très jeune Merini n'avait attiré que l'intérêt de la critique la plus sensible aux voix émergentes. Les deux critiques qui ont découvert l'écriture de Merini sont Giacinto Spagnoletti et Angelo Romanò, qui ont mis tout de suite en valeur la publication du premier recueil intitulé *La presenza di Orfeo* (1953)².

Alda Merini fait immédiatement preuve d'un caractère inquiet et extravagant, à la fois anticonformiste et fuyant, et d'une marque stylistique aussi bien traditionnelle qu'« avant-gardiste ». Bien qu'elle ne se soit jamais consacrée à des études littéraires, ses vers révèlent, dès le début, une attitude naturelle à l'égard d'une écriture proche de la tradition, qui ren-

* Notes p. 329.

dent hommage à ses connaissances musicales dues à l'apprentissage très précoce du piano. Très jeune (Alda Merini n'a alors qu'une vingtaine d'années), elle fréquente un cercle d'écrivains déjà très connus : Giorgio Manganelli, Salvatore Quasimodo, Luciano Erba et ensuite Maria Corti. Un certain nombre de critiques commence à s'intéresser à son œuvre : Oreste Macrì, Pier Paolo Pasolini³ et Giovanni Raboni.

Alda Merini continue pendant une décennie à publier régulièrement des recueils. En abordant de façon très originale les thématiques érotique et mystique, elle affiche une écriture qui s'appuie essentiellement sur une sorte de lyrisme dramatique. Ses vers essayent de donner des réponses à tout un ensemble de questionnements humains, à l'aide d'un langage proche de la dimension orale de la parole⁴. Ce langage du sentiment et de l'intuition, exprimant la difficulté pour l'homme de se libérer de l'angoisse et de l'inquiétude qui lui appartiennent naturellement, crée un réseau de symboles iconographiques que Merini puise dans la mythologie classique et également dans la tradition biblique, notamment dans l'ancien Testament. Les renvois fréquents aux cultures chrétienne et païenne, donnant lieu à une poésie qui superpose la sphère religieuse et mystique à celle plus physique du corps et de la matière, arrivent à représenter – comme dans la tragédie grecque – les contradictions du caractère terrestre et céleste de l'homme ainsi que le sens de sa douleur⁵.

La folie comme expérience transitoire du mal

Le parcours littéraire d'Alda Merini s'arrête en 1962 à la suite d'une expérience qui change non seulement sa vie privée, mais aussi sa recherche poétique. Elle est d'abord mise en observation dans un hôpital psychiatrique, avant d'être internée dans l'asile « Paolo Pini » d'Affori, un village aux alentours de Milan, sa ville natale. Le silence poétique et littéraire ne se brisera qu'en 1979, lorsqu'elle retrouve sa liberté. L'expérience de l'internement forge une nouvelle poétique et, grâce à l'écriture, elle peut enfin « partager » avec ses lecteurs cette expérience de la ségrégation et de la douleur, qui aura duré environ quinze ans. Pendant ces années, Merini vit dans un « non-lieu » où les hommes considérés comme des malades mentaux, comme des fous, vivent à l'écart de la société.

Dès la fin de son internement, elle se remet à l'écriture. Les textes poétiques rédigés entre 1978 et 1983 seront rassemblés en 1984 dans le recueil *La Terra Santa*, qui sera publié en 1984. Mais les années 80 marquent aussi la naissance d'une écriture en prose à travers laquelle Merini

« raconte » dans l'urgence de la communication ce qu'elle a vécu pendant ses quinze ans d'isolement forcé.

En 1986, Vanni Scheiwiller, un grand ami de Merini, publie *L'altra verità. Diario di una diversa*. Il s'agit d'un texte se présentant sous la forme d'un journal intime dans lequel – à travers une mémoire qui se traduit en écriture – la poétesse revient après une vingtaine d'années sur son expérience de l'internement. Mais ce « diario » est beaucoup plus et beaucoup moins qu'un journal intime : la vie et la littérature se côtoient sans arrêt tout au long de la narration, dans l'effort à la fois cruel et honnête de faire s'exprimer une douleur qui forge une écriture violente et onirique, quoique toujours lucide. L'asile devient aux yeux de Merini le « lieu-non lieu » où des corps, des individus, essayent d'affirmer un « regard autre » sur la communauté extérieure qui habituellement les rejette au nom d'une folie conçue comme critère discriminatoire par rapport à une notion non précisée de normalité.

Giorgio Manganelli, dans sa préface à *L'altra verità. Diario di una diversa*, en dévoilant la nature complexe de ce texte, qui se situe entre l'autobiographie et la fiction, nous permet d'établir une première approche de l'univers de l'asile, lequel perd d'emblée la connotation de « lieu⁶ ». Il ne s'agit pas, pour Merini, de représenter un « lieu », mais plutôt de vivre un « espace » qui, manquant de détermination temporelle et identitaire, ne peut être saisi qu'à travers le vécu et l'imaginaire individuel. La parole descriptive laisse place à une voix qui s'exprime par la force évocatrice du délire, de la cantilène, de l'image se révélant par flash, entre l'ombre et la lumière, telle une épiphanie.

Nous accédons à l'intérieur d'un « monde à part », où tout caractère humain disparaît puisque la folie constitue un *discrimen* entre les dimensions humaine et inhumaine de l'individu. La folie, considérée comme un symptôme de différence, rabaisse l'individu à un état tellement inférieur qu'Alda Merini sera, entre autres, soumise à la stérilisation à l'âge de trente-neuf ans, à la suite d'un accouchement ayant eu lieu à l'intérieur de l'asile. Pourtant, dans cet enfer où l'identité individuelle est humiliée de différentes manières, l'écrivain, en faisant de cet espace un point d'observation privilégié, réhabilite les notions de sacré et d'amour. Grâce à l'écriture, Merini atteint un état de perfection de la douleur qui devient une véritable forme de connaissance, comme Manganelli l'a mis en évidence de façon remarquable dans sa préface⁷.

À travers cette expérience de la douleur, Merini ne cesse de vouloir comprendre les raisons de cet univers déshumanisé et déshumanisant. Son regard, toujours attentif, essaie de pénétrer les personnalités qui habitent

l'asile : un enfer qui pousse à adopter un autre regard pour que la vie et les sentiments les plus profonds aient encore un sens. Elle continue, ainsi, à vivre sa condition d'épouse, de mère, de femme, en essayant de ne jamais perdre le contact avec une réalité qui semble s'arrêter au-delà des barreaux des fenêtres de sa chambre, aux pieds de son lit de contention, au-delà des portes de l'hôpital « Paolo Pini », qui demeureront fermées pendant de longues années.

La folie comme forme de révolte, entre isolement et autoexclusion

L'internement provoque tout de suite chez Alda Merini une attitude de révolte qui n'est pas comprise par son entourage, comme nous pouvons le constater dans les premières pages du texte⁸. Dans cet espace clos, il n'y a pas de place pour le discours et le raisonnement : la folie se combat, d'après les idées reçues des hommes normaux, au moyen de l'isolement et de toutes sortes de médicaments. Très rapidement la femme Merini perd son identité d'être humain et, avec elle, l'ensemble des relations qui contribuent à situer l'individu à l'intérieur d'une société.

Alda Merini insiste dans plusieurs passages de l'ouvrage sur le langage des sens : il s'agit du seul type de langage qui puisse représenter fidèlement la cruauté des gestes qui dégradent non seulement l'esprit, le « paysage intérieur » de chaque patient, mais aussi son corps, ses pulsions à aimer et à être aimé. Tous les sens sont concernés dans cette forme régressive de l'expression : la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher, le goût. Il est souvent question, tout au long de la narration, de l'odeur de l'urine et des selles qui restent longtemps sur le sol des chambres et des couloirs de l'hôpital ; du goût des médicaments que les infirmiers font avaler continuellement aux patients dans le but de les calmer, de les rendre inconscients de la situation qu'ils vivent ; de la vue de corps qui n'ont aucune expression de vie ni de mort ; des hurlements furibonds des malades dus aux électrochocs ou à la contrainte de rester pendant toute une nuit les bras et les pieds attachés au lit de contention, pour éviter que ces fous ne traînent dans les couloirs ou qu'ils ne dérangent le personnel soignant⁹.

Le lecteur comprend peu à peu que le traitement médical et acharné n'arrive pas à soigner la folie – si l'on peut véritablement parler de la folie comme d'une forme pathologique précise – mais qu'au contraire, il provoque l'affaiblissement, chez les patients, de toute forme de résistance et de différence par rapport à une sensibilité moyenne, à travers l'humiliation de toute personnalité, de tout besoin humain et de toute sorte de

désir. D'où la lourde et sombre atmosphère de cet espace qu'Alda Merini compare à de véritables *gironi* dantesques¹⁰.

Dans cet espace de violence et de répression du désir humain, la folie fait tellement peur que les médecins et les infirmiers qui travaillent dans l'asile ne font que se retrancher derrière une attitude de fausse tolérance, de jugement et, parfois, d'indifférence. Cependant, Merini garde toujours un regard attentif qui lui permet de considérer la folie, non pas comme le simple symptôme d'une maladie, mais surtout comme une manière différente d'aborder la réalité, une façon différente de se percevoir et surtout de percevoir l'autre. Cette volonté d'atteindre une « autre vérité » l'amène à opérer une véritable transposition sémantique de l'asile qui devient, dans cet ouvrage, une sorte de « terre promise », de « terre sainte », un « lieu séparé » dans lequel chaque individu demande à sa manière ce dont tout le monde a besoin : de la confiance et de l'amour. Dans la sombre et parfois violente atmosphère de l'asile, Merini essaie de poursuivre la recherche d'une forme « épiphanique » du sacré dans chaque geste, dans chaque attitude, dans chaque manière de souffrir. L'univers clos de l'hôpital « Paolo Pini » d'Affori devient aussi l'image sacrée d'une « réalité parallèle » capable d'exprimer une sensibilité différente, que le monde extérieur refoule. Pour Merini, donc, l'asile n'est plus seulement un « espace », mais il représente plutôt une « manière d'être » que l'on peut vivre au-delà des chambres, des jardins et des enceintes de l'asile¹¹.

La folie qu'Alda Merini évoque, est tout à fait particulière ; elle ressemble beaucoup au raptus mystique qui emportait les auteurs des *Lauda* du Moyen Âge¹², à la folie « supérieure » qui pousse le chrétien à faire de la foi un exercice de vie, comme Erasme de Rotterdam l'écrivit en 1511 dans son *Éloge de la folie*, en polémiquant contre le fanatisme, le dogmatisme et les évasions mystiques de son époque. Il s'agit d'une folie s'exprimant comme un dispositif qui lie langue et image, esprit et matière, sacré et mondain, dans le but d'interpréter et d'interroger autrement le monde. Cette forme de folie a été évoquée aussi pour d'autres auteurs contemporains qui ont préféré lire le monde d'un côté mystique, par une parole onirique qui s'exprime par les mots et les images, dans une sorte d'association libre et non immédiate qui pourtant relève d'une cohérence inouïe.

Nous pensons, en particulier, à la folie de Dino Campana qui a fait couler beaucoup d'encre¹³ et, de manière différente, à la crise mystique de Clemente Rebora¹⁴. Il s'agit toujours de poètes et d'écrivains qui ont fait du mystique le caractère essentiel de leur recherche littéraire et poétique, et qui représentent des lieux de discontinuité par rapport à la tradition de leur époque. Le même acharnement que les proches de Campana ont

exercé sur le poète au tout début du siècle dernier, nous le retrouvons aussi à l'origine de l'internement de Merini qui ne semble être comprise ni par son mari ni par les autres membres de sa famille¹⁵.

La folie et le fait de vivre à l'écart sont souvent liés par une relation de cause à effet, puisque la folie engendre l'envie de mettre à l'écart celui qui est considéré comme un fou. L'exclusion peut à la longue se transformer en une sorte d'autoexclusion de la part du fou, qui, comme dans le cas de Campana, préfère ne pas intégrer le système culturel et littéraire de son époque, d'où sa polémique parfois très violente avec les auteurs de *Lacerba* et avec les « vociani »¹⁶. Chez Alda Merini, au contraire, il y a toujours une tendance à ne pas couper complètement les liens avec la réalité extérieure. La conscience d'avoir les rôles sociaux d'épouse et de mère permet à l'écrivain de maintenir les contacts avec une réalité qui la rejette et qui veut, de son côté, la relever de toute fonction sociale. Merini n'oublie jamais ses enfants qu'elle a dû quitter au moment de l'internement ; ils font toujours l'objet de ses pensées, surtout lors de ses moments de lucidité¹⁷.

Les rôles de mère et d'épouse restent fondamentaux, quoique son mari ait voulu suspendre tout type de relation avec sa femme pendant la période de l'internement. Cette attitude d'Ettore Carniti, le mari de Merini, montre la réaction la plus immédiate de mise à l'écart du fou : la négation de toute fonction sociale qui l'empêche de se situer par rapport à une communauté et en fait un individu inutile, un méchant bon à rien prêt uniquement à pécher.

D'ailleurs, les notions de péché, de mal et de maladie contribuent à créer une image de misère humaine qui n'est même pas digne de la compassion d'autrui, ni de soi-même. Ce type de réaction de la part de ses proches amène Merini à ne plus demander leur présence. La conviction de cette inaptitude à la vie et le sentiment croissant de vivre dans un état de péché créent autour d'elle une situation de total isolement. Elle croit vivre parmi des ombres qui n'ont le droit ni à la vie ni à la mort. Les fonctions vitales deviennent, elles aussi, des obligations ; manger, dormir, se laver, tout geste est une occasion pour humilier et pour rabaisser l'individu à une condition sous-humaine.

Dans plusieurs passages de l'ouvrage – nous l'avons dit – Merini fait allusion à un espace qui rappelle l'univers dantesque de l'enfer. Dans cette sorte de limbe, la folie se traduit en isolement, en emprisonnement, en autoexclusion, en séparation du reste du monde. Pourtant, à l'intérieur de cette « réalité parallèle », chaque malade amène ses propres valeurs substantielles et il les garde jalousement comme seule forme de résistance possible contre l'effacement de toute identité et de toute liberté individuelle.

Pour cette raison, Merini soutient que l'asile ne peut pas être défini comme un lieu correctionnel puisqu'il n'affiche aucun sentiment d'amour ni aucune notion de sacré.

La folie comme maladie d'amour, le corps face au sentiment du sacré

Alda Merini revient souvent sur le sentiment de l'amour qui se décline sous toutes ses formes. Elle revendique aussi bien le droit d'aimer et d'être aimée que le besoin du sacré. En raison de cette absence totale du sacré, elle définit paradoxalement l'asile comme une « terre sainte », puisque personne n'a droit au péché. L'asile devient, ainsi, l'espace de la rédemption, du salut, un paradis créé sur mesure pour que les malades mentaux puissent se racheter de manière définitive. Toutefois, ce paradis d'anges et de démons ne cesse de tout transformer en sentiment de culpabilité : les instincts primaires, les désirs, les sens, le corps, l'esprit. Tout ce qui appartient à l'univers des fous représente une faute, d'où le rapprochement entre les pécheurs et les saints. Les deux sont à ses yeux et par définition des « êtres séparés », ceux qui provoquent le scandale en s'éloignant des principes de la morale commune. L'idée de sainteté rejoint ainsi l'idée de monstrosité¹⁸.

Le besoin d'amour devient une priorité ; il s'agit d'un manque d'amour amical mais aussi sexuel, accompagné d'une envie constante de maternité. Merini évoque, tout au long de l'ouvrage, de nombreux personnages masculins qui font l'objet de ses attentions. D'abord Aldo, puis Pierre, dont elle a un enfant. L'amour est souvent lié chez Merini au sentiment de maternité, quoique les rapports entretenus avec ses enfants restent tout de même problématiques, surtout à partir du moment de leur naissance. Dans un passage du *Diario*, Merini fait allusion au mythe de Cronos. Elle explique ne pas avoir de problèmes relationnels avec l'enfant pendant la période de la grossesse, mais qu'une fois que l'enfant sort de son corps, elle commence à ressentir une pulsion infanticide. Cette situation l'avait déjà obligée à confier deux de ses filles aux soins d'une tierce personne, tout en essayant de garder des contacts directs avec elles.

Mais le désir amoureux devient à l'intérieur de l'asile une façon de rendre le corps vivant, d'affirmer un besoin humain primordial qui était strictement interdit aux malades mentaux. La rencontre avec Pierre, constituant un véritable moment de libération, brise le manque d'amour et rétablit un rapport avec la sphère du sacré. Dans l'univers d'Alda Merini, le sentiment du sacré forme un binôme indissoluble avec l'expression physique et corporelle de l'amour¹⁹.

Cette relation met en évidence la valeur de l'incorruptibilité face à l'indifférence des gens sains et aux corps des fous déshumanisés et soumis à tout un ensemble de devoirs et de règles. La relation avec Pierre naît après un moment de liberté vécu à l'extérieur de l'enceinte de l'asile. Dans ce passage, Merini insiste sur la présence des roses, se laissant aller à l'un des très rares moments de lyrisme de l'ouvrage. Toutes les inquiétudes semblent disparaître comme par l'effet d'une magie et l'odorat et de la vue sont sollicités par la puissante présence des roses qui occupent tout l'espace. A ce moment précis, Merini évoque l'effet d'une métamorphose, en faisant une fois de plus allusion aux métamorphoses kafkaïennes²⁰.

Dans cet élan purement lyrique, la rose synthétise les deux aspects dominants de l'univers mis en place par la folie de Merini : le sacré et l'amour. La rose évoque, sur le plan religieux, l'une des nombreuses appellations de Marie, qui revient par exemple dans les litanies mariales (« rose mystique ») que l'on récite lorsqu'on égrène le chapelet ; mais la rose est en même temps et par tradition la fleur de la passion charnelle et un symbole qui se rattache à la notion de printemps, de *prima aetas* : l'âge du retour à la vie, de la fertilité. Merini, par ailleurs, se métamorphose en une « ape gonfia ed estremamente forte », manifestement liée à la reproduction des espèces florales et, entre autres, symbole d'attitude laborieuse.

Grâce à cette rencontre amoureuse, le plan humain se superpose au plan sacré, comme si dans le mystère divin se cachait le mystère tout humain de l'amour, qui réhabilite la fonction primordiale de la création. Mais avec la vie revient aussi le sentiment opposé de la mort, qui fait également partie de la doctrine du christianisme. D'ailleurs, le répertoire iconographique et symbolique de l'Ancien Testament constitue un *leitmotiv* récurrent dans l'œuvre d'Alda Merini²¹. Une fois de plus, nous assistons à la contamination entre les dimensions humaine et divine, dans un langage s'exprimant à travers des icônes qui puisent dans la culture chrétienne et dans une tradition païenne d'origine classique.

Partant de la négation d'un esprit vidé de toute faculté rationnelle, créative et mystique, et d'un corps dépourvu de toute fonction vitale et physique, la rencontre amoureuse avec Pierre assume une portée miraculeuse. Elle sanctionne un acte de résistance tout en donnant du sens à une douleur qui n'avait jusqu'alors rien créé. Dans l'acte d'amour – qui est à la fois sacré et mystique – Alda Merini réaffirme son désir irrésistible de vivre non pas comme une malade de folie mais comme une femme folle d'amour, et à travers ce désir elle affiche son « regard autre » sur une réalité qui est éternellement soumise à un processus de renouvellement.

De la folie à la douleur, de la douleur à la vérité, de la vérité à la liberté

Dans cette dernière partie de l'étude, nous essayerons de comprendre comment la folie se transforme en un processus gnostique et dans quelle mesure elle devient un dispositif permettant le passage de la douleur à l'écriture. Merini nous explique dans son *Diario* que la nature et les effets des horreurs qu'elle vit dans l'asile l'amènent progressivement à ressentir et à développer un profond sentiment de liberté, qui se traduit après des années en parole²². En effet, pendant son internement, elle n'a jamais cessé de participer au quotidien de cette communauté de fous. Son regard figé sur les différentes personnalités de ce microcosme scrute et s'interroge sur les attitudes non seulement des malades mais aussi des « hommes sains », censés soulager leur douleur et leurs obsessions. L'observation de cette « réalité parallèle » contribue, d'une part, à faire comprendre à Merini ses contradictions intérieures et, d'autre part, à lui faire prendre conscience de la méchanceté du monde extérieur, le même monde dans lequel elle avait précédemment vécu.

La coercition, la violence et l'indifférence de l'asile provoquent chez la poétesse un tel dessèchement de son être, de ses désirs, de ses pulsions et de son corps, qu'elles transforment la douleur en une forme parfaite et absolue de connaissance. Comprendre la folie ne veut pas dire pour Merini coller sur un symptôme le nom d'une pathologie, ne signifie pas non plus combattre contre un délire à travers la thérapie sédatrice de certains médicaments, puisque d'après elle la folie dérive toujours d'une souffrance et, paradoxalement, la souffrance ne connaît pas d'autre antidote que la prise de conscience et par conséquent la compréhension de sa propre douleur²³.

La douleur devient ainsi une forme de connaissance dans la mesure où la folie n'est jamais considérée par Merini comme synonyme de démence ou de « pazzia ». L'expérience de l'isolement vécu dans un « espace séparé » lui permet de transformer la douleur et la ségrégation en une forme de spiritualité²⁴ capable de détourner l'âme vers d'autres regards portés sur la réalité. L'enfer de l'institut « Paolo Pini » devient un espace de sainteté où les martyrs retrouvent enfin la possibilité d'affirmer une différence qui est à la fois expression du salut individuel et demande infinie d'amour. De cette manière, l'expérience de l'isolement et le sentiment de damnation transforment la douleur en un dispositif de création littéraire et poétique, qui fait de la différence un principe d'identité et de la parole une forme imperfectible d'expression.

Cet ouvrage, qu'Alda Merini définit à la fois comme un texte lyrique en prose, une exégèse, une imploration permettant la destruction de toute philosophie et de tout acte conceptuel, dépasse largement le statut de « journal intime », puisque – comme Brigitte Urbani l'a bien mis en évidence²⁵ – la volonté de l'auteur n'est pas d'offrir une autobiographie narcissique qui plaide en faveur de l'extraordinaire valeur de la folie. Le sens conventionnel qui attribue au « diario » une fonction de soulagement à la douleur est largement dépassé, car à travers cette écriture l'auteur veut surtout imposer et réaffirmer la construction d'une identité qui est axée sur le trinôme sainteté-amour-folie. Dans les dernières pages de *L'altra verità*, Alda Merini revient sur l'importance de l'oubli et de la mémoire. Ils semblent travailler ensemble – et de manière complémentaire – à la reconstitution de l'individu, d'un paysage extérieur et intérieur, qui s'appuie sur les notions d'amour, de sacré et de liberté²⁶.

Le domaine de la fiction, du symbole et de la transposition s'entremêlent, donnant lieu à une écriture qui se développe sous le signe dissident de l'onirisme, entre réalité, mémoire et fiction. Dans ce texte, qui affiche dans le titre son caractère « différent-dissident », la mémoire n'enregistre pas d'événements mais, au contraire, elle forge – à l'aide de la parole, d'images et de véritables icônes – un vécu qui s'extériorise à travers un regard libre et figé, là où il n'y a pas de place pour la liberté. De la même manière, Merini réaffirme la fonction et la valeur de l'amour dans un « espace » où toute forme d'amour, toute forme d'expression sacrée et humaine demeurent interdites²⁷. Elle en arrive à dire que le microcosme de l'établissement « Paolo Pini » ne se différencie pas énormément de l'établissement de la « société civile », où la folie se traduit en peur de vivre, en manque de partage, peut-être aussi de liberté²⁸.

La grande folie dont Alda Merini fait preuve dans cette « re-crédation » qui bénéficie du filtre du temps – il faut rappeler que le *Diario* a été rédigé environ vingt ans après le séjour de l'auteur dans l'asile – se nomme liberté. Il ne s'agit pas de théoriser un concept, une idée ou une pure notion philosophique, car la folie ne demande pas de contemplation abstraite. D'ailleurs, la folie ne prévoit pas les idées de vie et de mort, tout devient essentiel, gestuel et immédiat, et le ton lucide du délire ne fait appel qu'aux notions de corps et de mystère.

La folie chez Alda Merini, serait-elle donc un œil supplémentaire capable de réactiver un processus de création et de jeter un « regard autre » sur une réalité plurielle de plus en plus soumise aux formes les plus différentes de jugement, ou serait-elle plutôt l'expression d'un érotisme mystique universel et totalisant? Serait-elle la frontière d'une communauté

qui aurait perdu le sens primordial de la liberté, ou plutôt la réaffirmation d'une manière sacrée d'être dans un espace vague de perdition ?

Les questionnements soulevés par cet ouvrage demeurent sans réponses définitives ; cependant, nous pouvons sans doute affirmer qu'Alda Merini vit sa folie surtout comme une mission, un parcours initiatique, une forme de témoignage de l'enfer existentiel des femmes et des hommes qui vivent dans la condamnation de ne pas être libres :

L'iniziazione si compiva lì, proprio ai margini della sofferenza più inaudita e noi non avevamo specchi per vedere questo mutamento, ma sapevamo, sentivamo che segretamente avvenivano dei traslati; immutati fermi e ferventi diventavamo via via colonne lucide di agonia, un'agonia che però non preludeva alla morte, in quanto la morte nella follia non è mai contemplata né presa in esame. [...] È certo che l'uomo deve sentirsi prima libero e poi padrone anche della propria morte. Poter gestire la propria morte è come poter gestire la propria vita in quanto ci dà la misura del nostro io. (AVD, p. 138-141)

Notes

1. Nous citons ici, par ordre de publication, les ouvrages les plus importants de l'auteur. Parmi les productions poétiques : *La presenza di Orfeo*, Milano, Schwarz, 1953 ; *Paura di Dio*, Milano, Scheiwiller, 1955 ; *Nozze romane*, Milano, Schwarz, 1955 ; *Tu sei Pietro*, Milano, Scheiwiller, 1962 ; *La Terra Santa*, Milano, Scheiwiller, 1984 ; *Testamento*, Milano, Crocetti, 1988 ; *Vuoto d'amore*, Torino, Einaudi, 1991 ; *Ballate non pagate*, Torino, Einaudi, 1995 ; *Fiore di poesia 1951-1997*, Torino, Einaudi, 1998 ; *Superba è la notte*, Torino, Einaudi, 2000. Parmi les productions en prose : *L'altra verità. Diario di una diversa*, Milano, Scheiwiller, 1986, (nouv. édition : Milano, Rizzoli, 1997) ; *Delirio amoroso*, Milano, il Melangolo, 1989 ; *La pazza della porta accanto*, Milano, Bompiani, 1995 ; *Lettere a un racconto. Prose lunghe e brevi*, Milano, Rizzoli, 1998 ; *Il ladro Giuseppe. Racconti degli anni Sessanta*, Milano, Scheiwiller, 1999.

2. En réalité le début de Merini en tant que poète remonte à la fin des années quarante, lorsque Silvana Rovelli fait lire un petit nombre de poèmes d'Alda à Angelo Romanò. Ce dernier passe les textes à Giacinto Spagnoletti qui décide d'insérer quelques poèmes de Merini dans une anthologie qu'il était en train de publier (*Antologia della poesia italiana 1909-1949*, Parma, Guanda, 1950). D'autres textes poétiques de Merini ont été publiés l'année suivante par Giovanni Scheiwiller dans le volume *Poetesse del Novecento*, paru en 1951. Le recueil *La presenza di Orfeo* est le premier volume de vers publié par Merini.

3. Pier Paolo Pasolini consacre à Alda Merini une partie de l'une de ses études critiques, qui est axée sur l'analyse de différents exemples de poètes orphiques italiens de l'époque contemporaine. Cette étude a été publiée dans la revue *Paragone* en 1960 et rééditée récemment dans le volume : P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, coll. "I Meridiani", p. 572-581. En particulier : « Nous nous déclarons désarmés face à la possibilité d'expliquer cette précocité, cette monstrueuse intuition d'une influence littéraire parfaite. [...] Alda Merini vit dans un état d'infirmité qui relève presque d'une difformité non réfléchie, [...] stagnante, archaïque, d'où surgit une voix masculine prête à définir cet état, une fois que le poète s'éveille de l'inquiétude nerveuse de ses sens malheureux. », p. 580. Nous traduisons.

4. Dans l'introduction au volume *Fiore di poesia*, Maria Corti, faisant référence aux deux premiers recueils d'Alda Merini, écrit : « De ce volume, nous pouvons profitablement tirer deux réflexions : la première concerne le pouvoir prophétique que le poète dégage de ses vers, surtout dans ceux qui sont plus intimement extatiques, contemplatifs, pour ainsi dire calmes. La deuxième

réflexion concerne l'impossibilité de la jeune femme de se libérer de l'angoisse et son impuissance face à une solution rationnelle, qui représentent presque les premiers signes de sa future folie. », in A. Merini, *Fiore di poesia (1951-1997)*, Torino, Einaudi, 1998, p. IX. Nous traduisons.

5. « Un autre point important – que les tout premiers poèmes allaient révéler – concerne l'expérience de l'amour qui survenait ; il s'agissait d'un amour en même temps mystique et sensuel, toujours parcouru par des frémissements idéalistes. [...] La vie pressait aussi bien que l'amour sous forme d'extase, amour pour la culture, pour l'apprentissage de beaucoup de choses qui étaient pour elle hardies et bouleversantes. [...] Au moment de sa "découverte", Merini a su conquérir l'attention générale d'écrivains, de poètes, de critiques, qui ont été tous attirés par la publication de ses poèmes dans la revue *Paragone* et par le recueil *La presenza di Orfeo*. Parmi les plus anciens, Betocchi et Ungaretti, Montale et Quasimodo se sont montrés très intéressés et aussi deux remarquables écrivains, comme Anna Banti (qui invita Merini à Florence, où elle n'alla jamais) et Maria Corti. », G. Spagnoletti, « Alda Merini: da *La presenza di Orfeo* a *La Terra Santa* », in *Poesia italiana contemporanea*, Milano, Spirali, p. 637-638. Nous traduisons.

6. « *Il Diario di una diversa* di Alda Merini non è un documento, né una testimonianza sui dieci anni trascorsi dalla scrittrice in manicomio. È una ricognizione, per epifanie, deliri, nenie, canzoni, disvelamenti e apparizioni, di uno spazio – non un luogo – in cui, venendo meno ogni consuetudine e accortezza quotidiana, irrompe il naturale inferno e il naturale numinoso dell'essere umano. », G. Manganelli, « Prefazione », in A. Merini, *L'altra verità. Diario di una diversa*, Milano, Rizzoli, 1997, p. 7. Dorénavant les références au texte renverront toujours à cette édition, qui sera désignée par *AVD*.

7. « Credo che di rado sia stata più fermamente sperimentata la qualità empirea della parola impegnata nella ricognizione dell'inferno; la felicità di questo testo di Alda Merini non è altro che l'incontro con la perfezione del dolore; la salvezza è il battesimo verbale della disperazione. [...] La vocazione salvifica della parola fa sì che il deforme sia, insieme, se stesso e la più mite, indifesa e inattaccabile perfezione della forma. », G. Manganelli, in *AVD*, p. 8-9.

8. « La sera vennero abbassate le sbarre di protezione e si produsse un caos infernale. Dai miei visceri partì un urlo lancinante, una invocazione spasmodica diretta ai miei figli e mi misi a urlare e a calciare con tutta la forza che avevo dentro, con il risultato che fui legata e martellata di iniezioni calmanti. Ma, non era forse la mia una ribellione umana? Non chiedevo io di entrare nel mondo che mi apparteneva? Perché quella ribellione fu scambiata per un atto di insubordinazione? », *AVD*, p. 12-13.

9. Alda Merini insiste sur la dégradation physique et psychologique infligée aux malades mentaux. Elle montre, dans les passages suivants, comment les individus sont privés de leur dignité humaine: « Parevano tutte uscite da un raduno infernale. E io, non so, ma mi sono domandata spesso come mai le malate di mente debbano avere volti così brutti e così inauditi, e se siano i farmaci a procurare quelle sembianze, della qual cosa sono quasi sicura. », *AVD*, p. 30-31; « Ci allineavano tutte davanti a un lavello comune con i piedi nudi per terra fissi nelle pozzanghere d'acqua. Poi ci strappavano di dosso i pochi indumenti (il camicione dell'ospedale di lino grezzo eguale per tutti, che aveva dei cordoncini ai lati e che lasciava filtrare aria da tutte le parti). Poi le infermiere passavano ad insaponarci anche nelle parti più intime, e ci asciugavano in un comune lenzuolo lercio [...]. Io, ogni mattina, davanti a quel lavello e all'odore terribile del luogo, svenivo e venivo ripresa con male parole e buttata sotto l'acqua diaccia. », *AVD*, p. 35; « La stanzetta degli elettroshock era una stanzetta quanto mai angusta e terribile; e più terribile ancora era l'anticamera, dove ci preparavano per il triste evento. Ci facevano una premorfina, e poi ci davano del curaro, perché gli arti non prendessero ad agitarsi in modo sproporzionato durante la scarica elettrica. L'attesa era angosciosa. Molte piangevano. Qualcuna urinava per terra. », *AVD*, p. 85.

10. « Ci si aggirava per quelle stanze come abbruttiti da un nostro pensiero interiore che ci dava la caccia, e noi eravamo preda di noi stessi; noi eravamo braccati, avulsi dal nostro stesso amore. Eravamo praticamente le ombre dei gironi danteschi, condannati ad una espiazione ignominiosa che però, a differenza dei peccatori di Dante, non aveva dietro sé colpa alcuna. Qualcuno dei malati, al colmo della disperazione, tentava di infierire, infierire su se stesso: e anche questo era giudicato malattia, e non si riconosceva al malato il suo diritto alla vita, il suo diritto alla morte. », *AVD*, p. 98-99.

11. « Sono le sette del mattino. A quest'ora in manicomio spiavamo la giornata ; guardavamo se era bella, e poi non potevamo uscire. Ma almeno coccolavamo in seno per delle ore quella probabilità così umana, così necessaria. Anche qui è giorno. Qui, fuori dalla Terra Santa, ma come nel manicomio, tu non sai dove andare. Il manicomio non finisce più. È una lunga pesante catena che ti porti fuori, che tieni legata ai piedi. Non riuscirai a disfarmene mai. E così io continuo a girare per Milano, con questa sorta di peso ai piedi e dentro l'anima. Altro che Terra Santa! Quella era certamente una terra maledetta da Dio. », *AVD*, p. 94-95.

12. La *lauda* est un texte poétique à sujet religieux dont les moines se servaient pour louer Dieu. Elle se répand en Toscane, en Ombrie et dans le Latium pendant le Moyen Âge, pour ensuite dépasser les frontières de la péninsule. En particulier, Jacopone da Todi (1236-1306) nous laisse 93 *lauda* d'attribution certaine et un grand nombre d'autres textes en latin et en vulgaire d'attribution incertaine. Ses textes poétiques font preuve d'un tempérament violent et extrémiste, surtout lorsque ses ouvrages s'attaquent, sous forme d'invective, à la corruption ecclésiastique et aux différentes hérésies de son époque. Les *lauda* de Jacopone da Todi révèlent une spiritualité très fervente qu'il oppose aux vices de ce monde dans le but d'exalter les vertus ascétiques et mystiques.

13. Le binôme folie-crétion littéraire a fait l'objet de nombreux études critiques consacrées à l'œuvre de Dino Campana (1885-1932). Après une jeunesse difficile et de fréquents voyages dans toute l'Europe et en Amérique du Sud, Campana est interné à plusieurs reprises, dès l'âge de vingt-et-un ans. Il sera définitivement interné dans l'asile de Castel Pulci en 1918, après avoir publié en 1914 son seul recueil de poèmes, *Canti Orfici*.

14. Clemente Rebora (1885-1957) poursuit ses études littéraires et philosophiques à l'université de Milan. Après avoir publié son premier recueil *Frammenti lirici* (1913), il participe à la première guerre mondiale en tant qu'officier de l'armée de terre. Cette expérience provoque chez lui une bouleversante crise spirituelle qu'il exprime dans le recueil *Canti anonimi*, publié en 1922. Ensuite, il se consacre à la lecture de la Bible, d'auteurs orientaux, des mystiques et sa conversion spirituelle aboutit en 1936 à son ordination sacerdotale auprès de la congrégation des rosminiens.

15. « Insomma ero una sposa e una madre felice, anche se talvolta davo segni di stanchezza e mi si intorpidiva la mente. Provai a parlare di queste cose a mio marito, ma lui non fece cenno di comprenderle e così il mio esaurimento si aggravò, e morendo mia madre, alla quale io tenevo somamente, le cose andarono di male in peggio tanto che un giorno, esasperata dall'immenso lavoro e dalla continua povertà e poi, chissà, in preda ai fumi del male, diedi in escandescenza e mio marito non trovò di meglio che chiamare un'ambulanza, non prevedendo certo che mi avrebbero portata in manicomio [...]. Fui quindi internata a mia insaputa, e io nemmeno sapevo dell'esistenza degli ospedali psichiatrici perché non li avevo mai veduti, ma quando mi ci trovai nel mezzo credo che impazzii sul momento steso in quanto mi resi conto di essere entrata in un labirinto dal quale avrei fatto molta fatica ad uscire. », *AVD*, p. 11-12. Dans un essai consacré à l'œuvre de Campana, Christophe Mileschi, retraçant les étapes de l'histoire de la folie de l'auteur, met en évidence le rôle que les parents de l'écrivain ont eu dans ses vicissitudes psychiatriques. Il écrit : « Le conflit qui opposa Dino à ses parents fut à l'origine de bien des mésaventures, que laisse deviner la fiche établie par la Mairie de Marradi lors de la demande (rejetée) d'internement à l'asile de Florence, en 1909 [...]. Le premier internement de Dino Campana n'affiche aucune motivation médicale probante, mais la dénonciation du refus d'un jeune homme de souscrire au *statu quo* : et sa sanction par la microsociété familiale, elle-même inscrite à l'intérieur de la collectivité citadine de Marradi et soucieuse d'en respecter les schémas normatifs, que l'institution psychiatrique – à son tour expression d'une communauté nationale dont les valeurs sont façonnées de conventions morales, d'archaïsmes culturels et de mensonges officiels – a pour mission de défendre. », Ch. Mileschi, *Dino Campana. La mystique du chaos*, Paris-Lausanne, L'Âge d'Homme, 1998, p. 33, p. 35.

16. A propos de la polémique entre Campana et les revues florentines et du sentiment d'autoexclusion de l'auteur, Mileschi écrit : « On peut l'imputer, pour les revues *La Voce* et *Lacerba*, à l'hostilité qui marqua ses rapports avec Papini et, dans une moindre mesure, Soffici. Et il est bien probable que l'avant-garde florentine ait préféré tenir à l'écart cet artiste impulsif intransigeant, qui dans sa première lettre connue à Papini en fustige les hypocrisies, les molleses, les compromissions [...]. Il écrit aux florentins qu'ils sont une "masse de lèche-bottes, de pédés, de valets de chambre, de ménestrels, de saltimbanques, de journalistes et de philosophes". Il rebaptise *Lacerba* en

L'acerba (la chose pas mûre), il gratifie les *Vociani* d'une graphie injurieuse ("voci + ani": voix + anus) [...]. En refusant de se plier aux règles du jeu [...], en proclamant son dégoût du marché culturel où règnent "ces misérables sucurs du meilleur sang d'Italie qui s'appellent éditeurs", ces "salauds", [...] Campana entend rester fidèle à lui-même. Mais l'intégrité à ici quelque affinité avec la volonté d'échec. Ou, pour mieux dire, la cohérence envers soi-même comporte une préférence accordée au désastre solitaire sur le succès social, qu'il est hors de question de payer d'une monnaie de concessions. », *Ibid.*, p. 39-41.

17. « Le inquietudini si alternavano alle inquietudini. Correvo spesso a telefonare ai miei figli, quasi fossi costantemente sul punto di perderli. Ma questo non mi dava alcuna pace. I miei figli li avevo inconsciamente smembrati, si erano persi durante quel mio lungo viaggio in manicomio. Altri avevano voluto che la loro immagine fosse così distorta. Non io. E intanto giungevo al parossismo della nevrosi, perché non sapevo dove collocare i miei affetti. », *AVD*, p. 89-90.

18. « Noi venivamo saziati di colpa, quotidianamente; i nostri istinti erano colpa; le visioni erano colpa; i nostri desideri, i nostri sensi erano colpevolizzati. Così ridotti, non potevamo che giocare, giocare a fare i mostri oppure i santi, il che fa quasi lo stesso... Ricordo il primo giorno che entrai in manicomio. Fin lì non ne avevo mai sentito parlare. [...] E poi tu diventi una di loro e fuori nessuno ti riconosce più e tu diventi il protagonista delle metamorfosi kafkiane. Così la mia bellezza si era inghirlandata di follia, ed ora ero Ofelia, perennemente innamorata del vuoto e del silenzio, Ofelia bella che amava e rifiutava Amleto. », *AVD*, p. 104-105.

19. « Ma mentre accarezzavo le rose, sentii una mano vicina alla mia. Era la mano di Pierre. E sentii le sue labbra sulle mie labbra, e la comunione fu così dolce e perfetta che conobbi in quel momento la vera natura di Dio. [...] Così, io e Pierre, adagiati sulle rose e sulle spine godemmo del primo amplesso del nostro amore. E fu amplesso che durò millenni, il tempo della nostra esecrazione. E da quell'amplesso senza peccato nacque una bimba. [...] Ciò che noi desideravamo in quel luogo dissacrante era di "creare". [...] Ma prima che la bimba nascesse, sia Pierre che Aldo vennero mandati in un cronicario, e io rimasi, senza volerlo, vedova di me stessa. [...] Era quello il primo frutto bello, non intaccato, che usciva da un luogo di alienazione. Ma mi fu subito tolta. Oggi la bimba non è con me, ma è mia come non mai. », *AVD*, p. 108-110.

20. « E la nostra sofferenza era arrivata fino al fiore, e era diventata fiore essa stessa. Dio!, mi parve di essere un'ape; un'ape gonfia ed estremamente forte. E per ore, inginocchiata a terra stetti a bere di quella sostanza vitale, senza peraltro fiatare, senza dire a nessuno che avevo incontrato un nuovo tipo di morte. Divine, lussureggianti rose! Non avrei potuto scrivere in quel momento nulla che riguardasse i fiori perché io stessa ero diventata un fiore, io stessa avevo un gambo e una linfa. », *AVD*, p. 107-108.

21. L'évocation de la tradition chrétienne et ancestrale, de ses images et de ses symboles, pénètre le système poétique, métaphorique et linguistique de l'œuvre en vers et en prose d'Alda Merini. Les titres d'un certain nombre de recueils affichent cette tendance du poète: *Paura di Dio*, *La Terra Santa*, *Testamento*. Dans le poème *La Terra Santa*, Merini écrit: « Fummo lavati e sepolti,/ odoravamo d'incenso./ E dopo, quando amavamo/ci facevano gli elettrochoc/perché, dicevano, un pazzo/non può amare nessuno./ Ma un giorno da dentro l'avello/anch'io mi sono ridestata/e anch'io come Gesù/ho avuto la mia resurrezione,/ ma non sono salita ai cieli/sono discesa all'inferno/da dove riguardo stupita/le mura di Gerico antica. », A. Merini, *La Terra Santa*, Milano, Scheiwiller, 1984.

22. « Da bambina ero di straordinaria intelligenza. Perché adesso la mia anima si era mummificata? Perché aveva assunto l'aspetto di chi non ha parole? Perché era un ectoplasma non facente parte di un corpo fisico? Questi erano i pensieri che azzannavano la mia povera mente, laggiù, al ghetto manicomiale. Senonché, l'azzurro fondo della vestaglia, a volte, me ne traeva fuori. Nell'orrore ritrovavo la libertà delle cose vive, e nell'orrore finivo col morire. », *AVD*, p. 113-114.

23. « Di fatto, non esiste pazzia senza giustificazione e ogni gesto che dalla gente comune e sobria viene considerato pazzo coinvolge il mistero di una inaudita sofferenza che non è stata colta dagli uomini. [...] Perché la pazzia, amici miei, non esiste. Esiste soltanto nei riflessi onirici del sonno e in quel terrore che abbiamo tutti, inveterato, di perdere la nostra ragione. », *AVD*, p. 115, p. 121.

24. A propos de l'asile conçu comme espace de sainteté et de martyre, Merini écrit: « Ogni

giorno diventavo più spirituale e, da quell'immensa vetrata, da quel grande lucernario che illuminava la sala, qualche volta vedevo scendere gli angeli. Quando lo dissi al medico delle terapie mi dette una forte dose di serenase contro le allucinazioni. », *AVD*, p. 64.

25. B. Urbani, « Folie d'amour... Aimer à la folie dans le monde d'Alda Merini », in *Italies*, n. 3, Aix-en-Provence, Université de Provence, p. 40-67. En particulier: « Mais peu importe: la volonté d'Alda n'est pas d'offrir vaniteusement une autobiographie. Pour elle la poésie est essentiellement don de soi, partage d'émotion, communion. Il est vrai que, dans son cas précis, la connaître permet d'apprécier d'autant mieux sa production artistique. Mais on ne doit pas exagérément chercher *de qui elle parle*, vouloir à tout prix faire un lien entre l'auteur du texte, son contenu et son destinataire [...]. Il faut lire et se laisser porter par les images, se laisser bercer par les mots, souffrir ou jouir avec elle. », p. 43.

26. « È stato scritto con il linguaggio semplice di chi nel manicomio ha scordato tutto e non vuole né *vuole più* ricordare. Rimane la velata e struggente nostalgia del manicomio come tempio di una aberrante religione. I fatti sono simbolici – e così i protagonisti –, ma l'autrice ancora vive e vorrebbe che questo crimine cadesse dalle carni di chi come lei ha patito e continua a patire il più efferato degli Inferni. », *AVD*, p. 131.

27. Tout en gardant une profonde lucidité de l'esprit, dans une atmosphère de douleur parfois contraignante, Merini écrit: « In manicomio il sesso è bandito come sconncezza, quasi come portatore di microbi patogeni e noi per l'appunto eravamo asessuati ma non per questo il nostro sguardo era meno carico di intesa e di sessuali domande. », *AVD*, p. 21.

28. « Il manicomio che ho vissuto fuori e che sto vivendo non è paragonabile a quell'altro supplizio che però lasciava la speranza della parola. Il vero inferno è fuori, qui a contatto degli altri, che ti giudicano, ti criticano e non ti amano. », *AVD*, p. 135.