



Transalpina



*La mort
à l'œuvre*



5

PRESSES UNIVERSITAIRES DE CAEN



5 | 2001

La mort à l'œuvre

Mariella Colin (dir.)



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transalpina/3624>

DOI : [10.4000/transalpina.3624](https://doi.org/10.4000/transalpina.3624)

ISSN : 2534-5184

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 août 2001

ISBN : 2-84133-147-4

ISSN : 1278-334X

Référence électronique

Mariella Colin (dir.), *Transalpina*, 5 | 2001, « La mort à l'œuvre » [En ligne], mis en ligne le 13 juin 2022, consulté le 15 juin 2022. URL : <https://journals.openedition.org/transalpina/3624> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transalpina.3624>

INTRODUCTION DE LA PUBLICATION

De part son intensité dramatique, la mort se prête bien à la fiction, devient facilement un thème romanesque et théâtral, joue un rôle majeur dans la construction des intrigues : les cadres diégétiques et les fonctions narratives montrent comment on tue, comment on meurt en littérature et au théâtre. Du romantisme au naturalisme et au vérisme, de la littérature enfantine au théâtre, des romans historiques au fantastique, les articles ici réunis explorent les manières multiples par lesquelles les œuvres de la littérature italienne du XIX^e et du XX^e siècle utilisent la mort comme ressort narratif ou comme métaphore ; ils en analysent la portée philosophique ainsi que les modalités narratives et les codes rhétoriques, stylistiques et poétiques mis en œuvres.

Une démarche qui relie également les textes aux faits de société et à l'espace du privé, à l'histoire des mentalités et aux thèmes anthropologiques.

Couverture : Dante Gabriel Rossetti, *Proserpina*, 1877, huile sur toile,
collection privée.

Maquette de René TIEN.

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction,
sous quelque forme que ce soit, réservés pour tous pays.

ISSN : 1278-334X
ISBN : 2-84133-147-4

© 2001. Presses universitaires de Caen
14032 Caen Cedex-France

Transalpina

(ÉTUDES ITALIENNES)

5

La mort à l'œuvre **Représentations et mises en intrigue** **de la mort en littérature**

Textes recueillis et présentés
par Mariella COLIN

2001

CENTRE DE RECHERCHE
«IDENTITÉS, REPRÉSENTATIONS, ÉCHANGES (FRANCE-ITALIE)»
UNIVERSITÉ DE CAEN

Directeur de publication : Mariella COLIN

Comité scientifique : Gilbert BOSETTI (Université de Grenoble III), Mario FUSCO (Université de Paris III), Cristina LAVINIO (Université de Cagliari), François LECERCLE (Université de Paris VII), Carlo A. MADRIGNANI (Université de Pise), Daniele MARCHESINI (Université de Parme), Gianni PERONA (Université de Turin), Élisabeth RALLO (Université d'Aix-en-Provence).

SOMMAIRE

Mariella COLIN : <i>Introduction</i>	7
Giuseppe SANGIRARDI : <i>Les Operette Morali ou les fêtes du deuil</i> .	11
Pierluigi PELLINI : « Le dernier mot à Bazouge ». <i>Sur la représentation de la mort dans le roman naturaliste et vériste</i>	27
Mariella COLIN : <i>La mort expliquée aux enfants au XIX^e siècle : des cimetières aux champs de bataille</i>	47
Henriette LEVILLAIN : <i>La mort à la sicilienne : Pirandello et Lampedusa</i>	71
Élisabeth KERTESZ-VIAL : <i>L'œuvre comme un tombeau : l'espace et le temps de la mort dans les écrits de Giorgio Bassani</i>	85
Alberto CASADEI : <i>Il sentimento della morte nel Partigiano Johnny e nella narrativa della resistenza italiana</i>	99
Marie-José TRAMUTA : <i>Le « Kursaal des morts » dans Alceste di Samuele d'Alberto Savinio</i>	115
Rinaldo RINALDI : <i>Mors – Morselli</i>	129
Stefano LAZZARIN : <i>Exercices de stèle. Trois auteurs fantastiques du XX^e siècle face à la question de la mort</i>	143
Christine BARON : <i>De la mort comme thème littéraire au langage comme négativité</i>	165

INTRODUCTION

Ce cinquième numéro de *Transalpina* regroupe des communications présentées pendant l'année 2001 à notre séminaire sur l'inscription de la mort et des défunts dans la littérature italienne et la littérature comparée française/italienne. En collaboration avec d'autres chercheurs, les membres de notre jeune équipe *Identités, Représentations, Échanges (France-Italie)* ont analysé les représentations littéraires de la mort, des défunts et du deuil, ainsi que les modalités narratives et les codes rhétoriques, stylistiques et poétiques correspondants.

En raison de sa richesse, ce séminaire a été partagé en deux volets : le premier, intitulé *La Mort à l'œuvre*, a été consacré aux représentations et mises en intrigue de la mort en littérature ; le deuxième, aux représentations et mises en intrigue des défunts et du deuil. Les interventions de cette deuxième série feront l'objet du prochain numéro de la revue, dont le titre sera *Le Poids des disparus*.

Pourquoi avons-nous choisi la mort ? Parce que, de par son intensité dramatique, la mort se prête bien à la fiction, devient facilement un thème romanesque et théâtral, joue un rôle majeur dans la construction des intrigues. Notre réflexion sur les représentations a porté sur les rapports multiples qui lient la littérature au réel : le premier étant la *mimésis*, par laquelle la littérature se fait miroir ou reflet de la réalité dont elle se veut la servante ; le deuxième en revanche permet un déchiffrement du réel, et fait de l'invention littéraire une forme de connaissance par laquelle le sujet s'en rend maître. Une démarche qui nous fait parcourir non seulement les œuvres littéraires, mais aussi les thèmes anthropologiques et l'histoire des mentalités, les faits de société et l'espace du privé.

L'étude de ces parcours et de ces représentations mortuaires nous a permis d'explorer les manières multiples par lesquelles les textes abordent la mort et l'interrogent par la méditation philosophique, morale ou religieuse ou bien l'occulent et la masquent, voire l'utilisent comme métaphore. Viennent ensuite les stratégies d'écriture et de mise en fiction dans l'œuvre : les cadres diégétiques, les fonctions narratives, qui disent

comment on tue, comment on meurt en littérature et au théâtre. Il y a aussi une véritable histoire de la « mise en discours » de la mort. La plus traditionnelle, ancienne comme le monde, est la lamentation ; ensuite la « littéralité de la mort » a recours aux codes rhétoriques de l'épithame, de l'éloge funèbre ou de l'élégie, fonde d'innombrables poétiques et topiques. La possibilité d'écrire apparaît liée à l'existence de la mort ; elle peut être sa conjuration ou son dévoilement.

La littérature du XIX^e siècle est tout particulièrement concernée par les thèmes mortuaires, et cela dans plusieurs registres et niveaux d'écriture ; trois ont été l'objet de notre analyse. Pendant la période romantique, l'interrogation philosophique sur la mort est au centre de l'œuvre de Giacomo Leopardi, et tout particulièrement dans les *Operette Morali*, qui s'ouvrent sans cesse sur la vision de la mort. Mais cette dernière ne se trouve pas seulement au terme de l'existence. Négation de l'élan vital mais aussi délivrance d'une vie tout entière vouée au mal physique et métaphysique, la mort peut être célébrée et magnifiée. Analysant un dialogue dont l'antique modèle est Lucien de Samosate, Giuseppe Sangirardi montre comment le chœur de momies imaginé par Leopardi chante une mort libératrice qui met fin au non-vivre qu'est l'existence humaine. Dans la seconde moitié du siècle, les textes romanesques naturalistes et véristes sont hantés par la mort, aboutissement inévitable de la déchéance économique, physique et morale des personnages. Pierluigi Pellini souligne que la mort est au centre de l'univers imaginaire des écrivains français et italiens de cette période, parmi lesquels s'imposent Zola en France et Verga en Italie. Mais si la mort est un ressort fondamental pour la construction de l'intrigue, ces auteurs choisissent pour « tuer le héros » des stratégies narratives qui évitent tout effet pathétique et mélodramatique. La présence envahissante de la mort est également à l'œuvre dans les livres destinés aux enfants italiens tout au long du XIX^e siècle, au nom d'une forte prégnance symbolique. Toute la production littéraire et paralittéraire destinée alors à la jeunesse italienne est imprégnée du sentiment de la mort, et la réflexion sur la mort est considérée comme une étape formatrice essentielle de l'homme et du citoyen. À partir d'une taxonomie rhétorique des images et des thématiques mortuaires, Mariella Colin met en évidence la coexistence de deux modèles thanatologiques parallèles sinon opposés, dont le premier se rattache à la pastorale chrétienne, et le deuxième à la patrie et à l'État-nation.

Au XX^e siècle, la mort reste un thème de prédilection et un moteur narratif de tout premier plan. Tout d'abord pour ce qui est de la mise en fiction de l'existence individuelle : les *Novelle per un anno* de Luigi

Pirandello et *Il Gattopardo* de Giuseppe Tomasi de Lampedusa servent de points d'ancrage à Henriette Levillain pour mettre en évidence le rôle central de la mort dans la littérature sicilienne. Mais si la mort est directement ou indirectement le thème du récit, le régime narratif choisi – nouvelle brève *versus* roman de facture réaliste – diversifie les stratégies mises en œuvre et influe sur sa représentation, tantôt perçue dans la durée et l'apprentissage tragique du détachement et tantôt dans la brièveté et l'évanouissement dans le grotesque ou l'absurde.

Ensuite la dimension collective de la mort s'impose lorsque la Seconde Guerre mondiale s'inscrit dans les textes. Dans l'œuvre de Giorgio Bassani la présence de la mort rejoint de toute évidence les grandes questions de la judaïté et de la Shoa, mais elle structure aussi l'écriture, en lui conférant ce qu'Élisabeth Kertesz-Vial appelle « l'architecture sépulcrale » des poésies et des textes en prose de l'auteur du *Giardino dei Finzi Contini*. Dans la littérature de la Résistance italienne, les romans de Beppe Fenoglio, et tout particulièrement *Il Partigiano Johnny*, s'imposent par leur originalité radicale. Le héros a survécu, mais c'est l'expérience de la mort « vécue » par le protagoniste qui donne à la narration son ton tragique, et qui confère une justification héroïque à son combat.

D'autres auteurs s'éloignent en revanche du réalisme psychologique et de la *mimésis* historique ou autobiographique pour voir dans la mort une métaphore ou une vaste allégorie et cultiver le paradoxe. Ainsi en est-il d'Alberto Savinio. Des *Chants de la Mi-Mort* jusqu'à *Orfeo vedovo* et en passant par *Tragédie de l'enfance*, l'œuvre de Savinio – qui a affirmé que la mort était l'un des événements les plus importants de la vie – est imprégnée de la méditation de l'auteur. Marie-José Tramuta a choisi d'analyser la pièce savinienne *Alceste di Samuele*, qui apparaît comme un véritable « Kursaal des Morts » dans lequel la moderne Alceste accomplit son sacrifice. Ainsi en est-il également de Guido Morselli, dans l'œuvre duquel la mort se transforme en allégorie de la littérature et transforme même l'écriture. Rinaldo Rinaldi montre comment le thème funèbre s'exprime par une série de figures et de choix narratifs qui vident l'existence de tout sens, et aboutissent à une apocalypse qui anéantit le temps sans laisser aucun espoir de résurrection ou de recommencement. Ainsi en est-il enfin de la littérature fantastique, qu'on a pu définir comme une sorte « d'esthétique de la mort ». Faut-il pour autant considérer avec la critique structuraliste qu'à l'intérieur du récit fantastique le thème de la mort n'est qu'une motivation, un ressort narratif qui sert à faire fonctionner les textes – qu'on pourrait considérer comme autant d'« exercices de stèles » selon une logique combinatoire ? À partir de cette interrogation, Stefano Lazzarin se penche sur l'œuvre de trois auteurs fantastiques italiens du XX^e siècle (Savinio, Landolfi et Buzzati) pour

déterminer si le thème mortuaire témoigne également de l'intérêt réel et profond de ces trois auteurs, chez lesquels la méditation sur la mort a été fondamentale.

Il restait à conclure sur les liens entre l'écriture et la mort. Cette dernière modifie le rapport du sujet à l'écriture ; la possibilité d'écrire en dépend, qui peut être interprétée comme dévoilement ou conjuration de la mort. Christine Baron constate cette fascination chez les réalistes puis chez les décadents, et trouve chez Mallarmé une poétique de la négativité et de l'absence qui « met à mort » la nature ; une théorie qui sera ensuite reprise par Maurice Blanchot, qui fera de la « mort au monde » la condition de l'écriture.

La littérature a donc nécessairement partie liée avec la mort, à laquelle elle se confronte et qu'elle défie perpétuellement : elle est transmissible comme volonté de signifier pour d'autres parce que la mort est inscrite en elle ; elle est ce qui perdure au-delà de la mort des locuteurs et qui instaure avec l'autre un dialogue toujours possible malgré l'absence.

Mariella COLIN

Université de Caen Basse-Normandie

LES OPERETTE MORALI OU LES FÊTES DU DEUIL¹

Résumé : Pour Leopardi mourir c'est rire un peu, ou du moins en acquérir le pouvoir. Les *Operette morali*, un livre qui surgit dans son imaginaire sous le signe du rire lucianesque, est aussi, de ce fait, un livre qui s'ouvre sans cesse sur la vision de la mort et qui manipule une hantise de la mort. Mais il y a deux sortes de mort, dont les images se superposent et s'entrecroisent d'un texte à l'autre : la mort de la vie et la mort qui est dans la vie. Vivre c'est ne pas vivre ; ainsi la mort occupe-t-elle entièrement l'espace vital par la négation continue de l'élan vital, selon une contradiction meurtrière siégeant au cœur de l'être, que justement les *Operette* parviennent à dévoiler. Mais il y a aussi une mort qui met fin au non-vivre qu'est la vie, une mort qui est donc allègement, délivrance de la mort. Cette dernière est la mort qui chante par la voix d'un chœur inspiré de momies, incarnation ultime, dans un livre de prose philosophique, de cet imaginaire de la mort qui côtoie l'imaginaire du rire, l'un et l'autre étant la formation poétique qui répond au besoin d'affirmer sa conscience au-delà de la souffrance du désir bafoué.

Riassunto : *Per Leopardi morire è un poco ridere, o almeno acquistarne la capacità. Le Operette morali, un libro che sorge nel suo immaginario sotto il segno del ridere lucianesco, sono anche un libro che si apre senza sosta sulla visione della morte, e che manipola un'ossessione della morte. Ma ci sono due specie di morte, le cui immagini si sovrappongono e s'incrociano da un testo all'altro : la morte della vita e la morte che è nella vita. Vivere è non vivere ; così la morte occupa interamente lo spazio vitale*

1. Je remercie Emmanuelle Hénin pour ses précieux conseils linguistiques, sans lesquels le français de ce texte aurait eu un aspect sensiblement plus exotique. Pour les citations des textes léopardiens je me suis servi des éditions suivantes : *Canti*, E. Peruzzi (éd.), Milan, Rizzoli, 1981 ; *Operette morali*, O. Besomi (éd.), Milan, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979 ; *Zibaldone di pensieri*, G. Pacella (éd.), Milan, Garzanti, 1991, 3 vol. ; *Epistolario*, F. Brioschi et P. Landi (éd.), Turin, Bollati Boringhieri, 1998, 2 vol. ; pour tous les autres textes : *Tutte le opere*, W. Binni et E. Ghidetti (éd.), Florence, Sansoni, 1969, 2 vol. Pour la traduction française des *Operette morali* j'ai fait référence à celle de J. Gayraud, *Petites œuvres morales*, Paris, Allia, 1992.

con la negazione continua dello slancio vitale, secondo una contraddizione omicida ha sede nel cuore dell'essere, che giustamente le Operette morali riescono a svelare. Ma c'è anche una morte che mette fine al non-vivere che è la vita, una morte che è quindi alleggerimento, liberazione dalla mummie, incarnazione ultima, in un libro di prosa filosofica, di quell'immaginario della morte che si affianca all'immaginario del ridere, entrambi essendo la formazione poetica che risponde al bisogno di affermare la coscienza oltre la sofferenza del desiderio beffeggiato.

Sappi ch'io vivo, o piuttosto non vivo, al mio solito; Non ho più lena di concepire nessun desiderio, neanche della morte, non perch'io la tema in nessun conto, ma non vedo più divario tra la morte e questa mia vita; Mio caro amico, sola persona ch'io veda in questo formidabile deserto del mondo, io già sento d'esser morto; partii da Roma tre mesi addietro [...] niente dolendomi di ritornare al sepolcro, perché non ho mai saputo vivere; Sono stanco della vita, stanco della indifferenza filosofica, ch'è il solo rimedio de' mali e della noia, ma che infine annoia essa medesima. Non ho altri disegni, altre speranze che di morire².

Ainsi s'est exprimé, tout au long de sa vie adulte, Giacomo Leopardi, s'adressant à ceux de ses correspondants qu'il croyait les plus proches de son cœur et les plus sensibles à sa souffrance³. Sa vie, telle qu'il la leur représente, est une longue réclusion dans les lieux de la mort; réclusion, car, pour revêtir l'aspect d'un destin et pour se confondre avec une aspiration, il ne cesse d'être vécu comme une violence, un châtement sans explication. Seulement par moments, et plutôt vers la fin de sa vie, la force qui jette Giacomo dans les bras de la mort ressemble à un élan amoureux, un élan, d'ailleurs, toujours contrasté; plus souvent, la familiarité avec la mort reflète les tourments d'une condition de solitude et de privation qui n'a guère de répit.

Si l'on considère l'œuvre écrite de Leopardi, publique et privée, comme le lieu où se dessinent les formes d'un imaginaire, on peut voir les figures de la mort traverser ce lieu en un mouvement à la fois continu et désordonné. Hantise de l'écriture léopardienne, la mort y apparaît cependant

2. Les quatre premières citations sont tirées de lettres à Pietro Giordani (13 septembre 1817; 19 novembre et 17 décembre 1819; 4 août 1823); la cinquième d'une lettre à Francesco Puccinotti (16 août 1827).

3. Si l'on passait de la correspondance à un texte tout aussi intime, qui s'adresse parfois à des lecteurs imaginaires, le *Zibaldone*, il serait facile de produire une série parallèle de citations de la même teneur; on retiendra pour toutes le début de ce qui semblerait être une autobiographie fictive, esquissé à Bologne le 3 novembre 1825: « *Io sono, si perdoni la metafora, un sepolcro ambulante, che porto dentro di me un uomo morto, un cuore già sensibiliss. che più non sente ec.* »

sous des formes diverses, et plus souvent dans les replis du langage que sur les surfaces exposées au plein jour. Tout se passe comme si Leopardi pouvait difficilement manifester sa pensée sans exprimer la mort qui le hante, mais en même temps comme si ce fantôme n'arrivait pas à trouver sa place dans son écriture, sans cesse forcé de se déplacer, de prendre de nouvelles attitudes et parfois de se cacher⁴. C'est sans doute pour trahir ce lien aussi étroit qu'abhorré que les métaphores et les récits de lutte accompagnent souvent les apparitions de la mort léopardienne, même si ce n'est que pour signifier la capitulation du héros, son désir de s'abandonner à la douce amertume de la défaite. Toujours réitérée, la posture héroïque du personnage qui dit la mort chez Leopardi est pourtant bien loin d'être figée : elle est diffractée en une série d'attitudes richement nuancées.

Tout au début, c'est un sentiment d'effroi qui inspire la représentation de la mort dans les poèmes d'enfance de Giacomo, dont la critique a désormais appris à ne pas sous-estimer la valeur de témoins archéologiques. Le premier de ces textes, *La morte di Ettore* (1809), et d'autres qui le suivent (*La morte*, 1809 ; *La morte di Saulle*, 1810), mettent en scène la mort et le héros qui en est frappé, donnant un relief dramatique à l'émotion douloureuse suscitée par une fin qui apparaît comme une terrible punition. Cet effroi, qu'on peut surprendre à l'état presque pur dans le balbutiement du poète enfant, l'adulte apprendra très tôt à le manipuler. Quelques années plus tard, le défilé de spectres qui venait du fond de la terreur et de la culpabilité frapper l'agonisant Saul⁵ réapparaît sous le déguisement rassurant d'une énumération scientifique et légèrement caricaturale, en tête du chapitre 8 (*Dei terrori notturni*) du *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815)⁶. Ici la peur de la mort et des êtres morts, longuement évoquée, est attribuée aux anciens (même si par scrupule d'honnêteté l'auteur admet qu'il s'agit d'un « préjugé » très tenace), et fait partie de ces fausses opinions que le traité se charge de tourner en ridicule. En effet, l'auteur adolescent du *Saggio* incarne le

4. Pour cette raison je dois émettre des réserves à l'égard des travaux de N. Bonifazi (*Lingua mortale. Genesi della poesia leopardiana*, Ravenna, Longo, 1984 et *Leopardi, l'immagine antica*, Turin, Einaudi, 1991), qui ont le mérite de donner, avec finesse, à la hantise de la mort dans l'écriture léopardienne le relief qu'elle réclame, mais sans prendre en compte ce qu'il y a de profondément conflictuel dans l'expression de cette hantise.

5. *La morte di Saulle*, 1810, v. 31-37, in *Tutte le opere*, t. I, p. 530 : « Morte... sdegno... furore... ombra fatale.../l'insolito pallor... gli orrendi spetri.../l'immagini funeste.../larve... pensieri spaventosi e tetri/tutto d'innanzi inaspettata scena/gli mostra... Oimè ! qual improvviso lume/gli balena alla mente ? Ah ! il nume, il nume... »

6. *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, 1815, in *ibid.*, p. 798 : « Ombre, larve, spettri, fantasmi, visioni, ecco gli oggetti che faceano tremare i poveri antichi, e che, convien pur dirlo, ispirano ancora a noi dello spavento. »

rôle du philosophe des Lumières, esprit fort qui défie les superstitions et les chimères du sens commun, un rôle que Leopardi reprend dans les *Operette morali* et plus tard encore⁷. Selon la même symétrie qui oppose la sagesse railleuse du *Saggio* à l'effroi des textes puérils, nous voyons s'opposer, dès le début de la production poétique « adulte » de Leopardi, deux attitudes différentes face à la mort. Dans la dernière partie du poème visionnaire (à la manière dantesque) *Appressamento della morte* (1816), la révélation de sa mort imminente jette le jeune poète dans un désarroi seulement momentané, car le regret de la vie fait enfin place à un geste de défi à la mort⁸ ; le registre pathétique du regret domine en revanche l'idylle de la même année *Le rimembranze*, mise en scène bucolique d'un deuil dont l'objet n'est plus le protagoniste, mais son frère aîné, mort en bas âge. Voilà donc constitué un mécanisme de dédoublement qui se reproduira avec succès au cours de la carrière poétique de Leopardi : alors qu'il brave sa propre mort et incite les autres à braver la leur, en héros antique et en philosophe (notamment dans les *canzoni* des années 1818-1822), il assiste en témoin déchiré à ce fait on ne peut plus pathétique qu'est la mort des jeunes gens (*Sopra il monumento di Dante*) et surtout des jeunes filles (*A Silvia, Le Ricordanze, Sopra un basso rilievo*)⁹. Dans ces deux grands registres, l'héroïsme et la pitié, s'inscrivent également d'autres figures représentatives de la relation à la mort. La pitié peut basculer dans l'érotisme : la mort devient alors le lieu de l'assouvissement et de la volupté (dans *Il sogno* le sommeil du poète et la mort de son aimée sont le double dispositif qui permet au désir frustré de s'accomplir loin de l'espace vital ; symétriquement, dans *Consalvo* la mort imminente du poète déclenche le mécanisme de la compensation amoureuse). Pour sa part, l'héroïsme peut se faire ascétique, en s'affirmant comme élan tragique vers le refus absolu de tout lien avec l'existence (*Amore e Morte, Tristano*).

-
7. Notamment dans les *Paralipomeni della Batracomiomachia*, où l'on retrouve, entre autres, une attitude de raillerie face à l'imaginaire de l'au-delà (l'une des plus belles inventions y est le « *generale inferno* » des animaux, dont la représentation grotesque et sinistre se déploie à cheval sur les deux derniers chants, le VII et le VIII).
 8. Les derniers vers, où le poète s'adresse, en fils obéissant et fier, à Dieu le Père (« *E se 'l mondo cangiar co' premi tuoi/deggio morendo e con tua santa schiera, giunga 'l sospir di morte, e poi che 'l vuoi, /mi copra un sasso, e mia memoria pera* ») trouveront un écho quelques années plus tard dans les derniers vers de *Bruto minore*, où le défi est lancé à la fois à Dieu et à la mort (« *Prema la fera, e il nembo/tratti l'ignota spoglia ;/e l'aura il nome e la memoria accoglia* »).
 9. Parfois il arrive aussi que l'héroïsme et la pitié se superposent dans un *exemplum* : c'est notamment le cas de Virginia (*Nelle nozze della sorella Paolina*) et de Saffo (*Ultimo canto*), qui savent braver la mort comme il convient à des anciens, mais, en tant que doubles féminins du poète, incarnent également l'instance pathétique.

À travers cet inventaire – qui, bien entendu, pourrait être plus riche et mieux articulé – nous voyons se profiler à l’horizon de l’écriture léopardienne une véritable rhétorique de la mort, une rhétorique dont le fait le plus marquant semble être sa structure dichotomique qui reflète une déchirure profonde, ce mouvement fiévreux qui agite le fond de l’âme léopardienne, écartelée entre l’horreur de la mort et la familiarité avec elle¹⁰. Mais, évidemment, cette rhétorique est aussi le résultat de l’influence de certains codes littéraires puissants qui ont nourri le langage léopardien. Chacune des attitudes que nous avons inventoriées, tout en étant caractéristique de Leopardi, peut afficher une paternité littéraire plus ou moins facilement reconnaissable : Alfieri est le père de la mort héroïque, Lucien et Voltaire ceux de la mort caricaturée, Virgile le père ou du moins le grand-père de la mort pathétique, et ainsi de suite. L’aisance avec laquelle Leopardi manipule une tradition littéraire aussi vaste que variée explique, au même titre que la profondeur de sa hantise, la richesse de cette rhétorique de la mort.

Si telle est la vision panoramique des lieux de la mort chez Leopardi, la métaphore que je viens d’employer en parlant de « rhétorique » de la mort suscite elle-même des interrogations : quelle cohérence lie entre elles les différentes figures ? Dans quelle mesure les genres littéraires abordés pèsent sur leur définition ? S’agit-il d’un système figé ou bien d’un mécanisme en mouvement ? Quelles sont ses raisons les plus secrètes ?

Je ne répondrai à ces questions que de façon rhétorique, prenant en compte, à la place du tout qu’est l’œuvre de Leopardi, la partie qu’en est le livre des *Operette morali*. Outre l’importance cruciale de ce livre, il y a une raison spécifique au choix des *Operette* comme objet privilégié pour une étude de la mort chez Leopardi. Écrites en majeure partie en 1824, elles furent conçues en 1819 comme une œuvre satirique à la manière de Lucien de Samosate, et notamment de ses *Dialogues des morts*, archétype d’un genre dont Leopardi n’ignorait pas le succès¹¹. Or, si justement Leopardi refuse une reprise naïve du modèle pour se démarquer

10. Un parcours rapide à travers le *Zibaldone* confirme cet écart entre une tendance à concevoir la mort comme une forme physiologique de l’être, en indiquant ses liens avec la vie (tendance qui aboutit à l’intuition « freudienne » *ante litteram* de l’analogie entre le plaisir et la mort : Cf. *Zibaldone*, p. 290-292 et surtout p. 4074) et la tendance opposée à voir dans la mort une pathologie de l’être et une manifestation de son absurdité (cf. *Zibaldone*, p. 644-645 et surtout p. 3813-3815).

11. L’esquisse du projet originare se trouve dans l’un des *Disegni letterari* qui datent de 1819 (G. Leopardi, *Tutte le opere*, t. I, p. 368). Pour une analyse plus détaillée des rapports avec le modèle lucianesque, qu’il me soit permis de renvoyer à G. Sangirardi, *Il libro dell’esperienza e il libro della sventura. Forme della mitografia filosofica nelle Operette morali*, Rome, Bulzoni, 2000.

de ce qui avait fini par être un cliché littéraire, il n'en reste pas moins vrai que l'écriture des *Operette* s'enracine profondément dans ce modèle : ce qu'elles cherchent à mettre en scène, cinq ans après la première conception, est un théâtre d'ombres fantastiques et de voix excentriques qui doit bien des traits essentiels à l'univers lucianesque. Présenter les *Operette* comme un ultime avatar des *Dialogues des morts* risque d'être réducteur, mais c'est un risque qu'il est tentant de prendre pour faire apparaître le puissant courant d'énergie, parfois souterrain, qui passe du modèle ancien dans l'œuvre de Leopardi.

Sur les vingt pièces qui composent la mosaïque du livre en 1824 (elles deviendront 24 dans la version définitive, en 1834) deux seules affichent la mort dans le titre : le *Dialogo della Moda e della Morte* et le *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*. Mais cela ne tient qu'aux stratégies de déplacement et de masquage auxquelles la thématique de la mort est assujettie¹² : en réalité, il n'y a pratiquement pas de pièce où, tout en n'étant pas à l'affiche, la mort ne soit présente sur scène ou pour le moins en coulisses. Le choix entre la vie et la mort est le thème du *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico*, véritable dialogue des morts déguisé, car il développe le schéma d'un texte de Lucien¹³ qui traite ce même sujet – et la confrontation de la vie et de la mort traverse comme un véritable leitmotiv le livre de Leopardi, comme nous le verrons plus loin. Mais il faut également mettre au compte de la thématization de la mort le motif de l'extinction du genre humain, qui est accomplie dans le *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*, continuellement menacée dans la *Storia del genere umano*, et donnée par métonymie dans le *Dialogo d'Ercole e di Atlante*, où la Terre entière apparaît rétrécie et immobilisée dans un lourd sommeil ; extinction qui est enfin élargie à la vision apocalyptique d'une disparition universelle dans le *Cantico del gallo silvestre* (thème repris l'année suivante, sur le mode de la fiction scientifique, dans le *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*). Dans d'autres textes où la fiction principale ne met pas en jeu une thématique de la mort, on voit néanmoins circuler l'expression d'un désir de mort qui a tendance à se figer dans le finale, comme pour parapher toutes ces partitions d'une cadence funèbre et donner à leur mouvement une inclinaison mélancolique. Il suffit de penser aux invocations de la mort à la fin

12. Le *Canti* présente exactement le même cas de figure : seulement trois titres sur quarante et un annoncent la mort (*Amore e morte*, *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*, *Sopra il ritratto di una bella donna, scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*), mais sous ses masques divers la mort est omniprésente dans le livre.

13. L. de Samosate, *Ménippe et Chiron* (*Menippo e Chirone* dans l'édition italienne que j'ai consultée : *Dialoghi di Luciano*, V. Longo (éd.), Turin, UTET, 1976-1993, 3 vol.).

de *Malambruno e Farfarello* et de *Natura e Anima*, à l'épithaphe qui clôt l'*Ottonieri*, ou aux dernières lignes de *Parini* :

*Gli scrittori grandi, incapaci, per natura o per abito, di molti piaceri umani ; privi di altri molti per volontà ; non di rado negletti nel consorzio degli uomini, se non forse dai pochi che seguono i medesimi studi ; hanno per destino di condurre una vita simile alla morte, e vivere, se pur l'ottengono, dopo sepolti*¹⁴.

Pourtant, ce n'est pas la mélancolie mais la joie qui à première vue caractérise ces textes, ou du moins ceux d'entre eux où le spectacle de la mort semble relever plutôt du clownesque que du macabre¹⁵. C'est là une nouveauté de taille dans l'histoire littéraire de la mort léopardienne, qui n'avait connu auparavant que des représentations sérieuses, et notamment pathétiques. La Mort personnifiée qui s'entretient avec la Mode est un masque grimaçant qui introduit d'emblée le lecteur dans un monde carnavalesque. Quittant son lieu d'origine, le solennel *Triumphus Mortis* de Pétrarque¹⁶, pour se lier à la Mode – la très charmante Déesse (« *Vezzosissima Dea* »), comme l'avait appelée Parini –, la Mort emprunte à sa fidèle servante les traits de son nouveau caractère : elle est légère et badine, aime la course (qui se substitue à la « fureur » du *Triomphe* de Pétrarque, v. 32) et se fait appeler Madame. C'est avec raison, je pense, qu'on peut utiliser la notion bakhtinienne de carnavalesque pour décrire ce qui se passe d'essentiel dans le groupe de textes où la mort est protagoniste : le carnaval est la fête de la mort qui s'accompagne du renouveau, le moment où les structures de la vie quotidienne sont mises sens dessus dessous et où les enfants et les esclaves deviennent les nouveaux maîtres. L'extinction du genre humain, le sommeil de la terre, jusqu'à la disparition de cet univers : tout est ici l'occasion de figurer ne serait-ce que l'hypothèse fantastique d'un nouveau monde, d'une réalité fabuleuse dont les jeunes héros seraient des Follets et des Gnomes, des Coqs sauvages et de joyeux garçons mythologiques tel Hercule qui joue à la paume avec Atlas, prenant le globe terrestre pour balle. Si le vieux monde revêt des

14. G. Leopardi, *Operette morali*, p. 235-236.

15. Ce refus apparent du *pathos* de la mort correspond à la catégorie esthétique du *divertissement* dans la taxinomie de M. Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort. Les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'au-delà*, Paris, José Corti, 1967.

16. Pétrarque (et notamment le *Triumphus Mortis I*) est sans doute la référence principale pour la représentation de la mort dans ce dialogue, comme le prouvent une citation explicite (« *Ho care le rime del Petrarca, perché vi trovo il mio Trionfo, e perché parlano di me quasi da per tutto* ») et quelques allusions (la mort est aveugle et sourde, selon l'une des deux interprétations possibles du v. 38 de *Triumphus Mortis I*; elle n'arrive que lorsqu'on ne l'attend pas, d'après *Triumphus Mortis I*, v. 44).

traits réducteurs et grotesques – si la terre est une miche de pain et les étoiles des bouts de chandelle – c'est pour faire place à une nouvelle génération d'êtres qui n'aurait plus rien à voir avec le genre humain, avec sa misère, sa tristesse et son malheur incurable. L'enterrement carnavalesque du vieux monde coïncide avec le baptême d'un monde entièrement nouveau, dont l'image la plus épanouie est fournie dans le dialogue de Christophe Colomb et Pierre Gutierrez, lorsque l'amiral imagine que le continent inconnu puisse être habité par des êtres « *differentissimi* » des hommes,

*molto maggiori di corpo, più gagliardi, più destri ; dotati naturalmente di molto maggior ingegno e spirito ; anche, assai meglio inciviliti, e ricchi di molta più scienza ed arte*¹⁷.

Or, c'est Lucien de Samosate qui a initié Leopardi, dès son tout jeune âge, aux mystères du carnaval, lui apprenant, notamment dans les *Dialogues des morts*, à rattacher par un lien paradoxal la fête et la mort. Dans le premier de ces dialogues, Diogène confie à Pollux, qui s'apprête à quitter l'Hadès pour son séjour périodique sur la terre, un message adressé à Ménippe, le philosophe cynique qui incarne la satire telle que Lucien la pratique : pour lui, vieux, chauve et vêtu d'un manteau criblé de trous, la mort n'aura rien de douloureux, mais, au contraire, elle l'immortalisera dans son attitude de railleur des vains désirs et des ambitions des autres. Ce n'est que pour les riches, les puissants et les beaux que la mort est à craindre, car elle les privera de toutes leurs jouissances ; pour les pauvres qui n'ont rien eu de la vie, Hadès sera le royaume du rire et de la consolation. Un principe de rééquilibrage de l'injustice qui régit la vie humaine se trouve ainsi au fondement de la satire lucianesque de l'au-delà : non sans un subtil sadisme, les pleurs des heureux de la terre, dépouillés de leur privilèges, nourrissent le rire du sage Ménippe qui a su se passer de ce qu'il lui serait un jour retiré de toute manière. Dans le dialogue suivant, Crésus, Midas et Sardanapale se plaignent auprès de Pluton de ce que Ménippe par ses chansonnettes trouble leur plainte de la richesse perdue. Fort de son accoutumance à la privation, Ménippe raille les autres morts et se joue de la mort elle-même : dans un dialogue très enjoué que le jeune Giacomo avait admiré et en partie traduit en 1818, on le voit triompher de Charon qui en vain s'obstine à demander le prix du péage à celui qui n'a rien pour payer. Le rééquilibrage ne manque pas, du reste, d'une justification morale, car aux yeux de la sagesse lucianesque la poursuite des biens terrestres se revêt nécessairement de corruption : les riches, les puissants et les beaux ont été et restent toujours présomptueux, avides,

17. G. Leopardi, *Operette morali*, p. 299.

hypocrites et aveugles, et c'est donc bien à raison qu'ils sont châtiés par la perte de leurs avantages et par le regret inconsolable qui s'ensuit.

Le carnaval des *Operette morali*, comme celui de Lucien, doit sa liesse teintée d'amertume au châtiment imaginaire des maîtres du monde et au triomphe d'êtres marginaux qui cette fois ne s'identifient ni aux pauvres ni directement aux moralistes, mais prennent des formes surnaturelles (empruntées souvent, d'ailleurs, à d'autres textes lucianesques mettant en scène les dieux ou d'autres créatures fantastiques). Ce trait fait ressortir le caractère plus désabusé et donc plus inventif de l'utopie poétique léopardienne, laquelle a renoncé à toute signification sociale et ne s'intéresse plus à la guerre des riches et des pauvres, mais oppose à l'humanité tout entière une famille d'êtres fabuleux qui incarnent la revanche de l'imagination, méprisée et écartée par le genre humain civilisé et adulte. Le rire de ces êtres aux dépens du genre humain vaincu par la mort marque, comme chez Lucien, la révolution carnavalesque ; le rire, mais aussi le chant. Car si le chant chez Lucien apparaît sur la bouche des morts qui se jouent des superstitions et de l'avidité des vivants, il fait également une apparition surprenante sur la scène toute prosaïque des *Operette*. Le *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* fait revivre exceptionnellement des morts humains, et de plus, il les fait chanter dans le chœur placé en ouverture, comme un coup de théâtre anticipé qui bouleverserait d'emblée les spectateurs¹⁸. La « *canzoncina* » que les momies entonnent dans le cabinet du savant Ruysch – cabaret privé seulement en apparence, car il est offert au même instant par les morts de toutes les contrées de la terre à l'accomplissement de l'« *anno grande e matematico* »¹⁹ – semble porter la fête carnavalesque à son apogée. Cette « *operetta* » veut en effet prouver (reprenant des arguments avancés par Cicéron et par Buffon²⁰) que la mort est plutôt une forme de plaisir qu'une expérience douloureuse ; alors que dans le cas de Ménippe le chant des morts marquait la joie de celui qui n'a rien perdu vis-à-vis de la souffrance des humains

18. L'importance stratégique de cette anticipation a été soulignée par G. Lonardi, « Il *Coro di morti* nel sistema poetico leopardiano (fra intenzione antica e modello cinquecentesco) », in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Actes du 4^e Congrès international d'études léopardiennes (Recanati, 13-16 septembre 1976), Florence, Olschki, 1978, p. 655-679.

19. Il s'agit d'une notion que Leopardi emprunte à la physique ancienne (et plus particulièrement stoïcienne). Elle convient à la vision cyclique du temps caractéristique des *Operette*, où l'idée carnavalesque de l'alternance de la vie et de la mort se superpose à l'image d'un temps toujours identique propre à la perception mélancolique de l'existence. Pour les références bibliographiques indispensables on peut se reporter au commentaire de C. Galimberti dans son édition des *Operette morali* (Naples, Guida, 1998).

20. Les sources sont indiquées dans les commentaires, notamment dans celui de C. Galimberti cité à la note précédente.

incapables de renoncer à leur pauvres avantages, ici il marque une sorte de fraternité retrouvée des hommes que le destin mortel rassemble. En effet, par la mise en scène chorale – inspirée de l’imitation renaissante des chœurs tragiques anciens dans le *Pastor Fido* de G.B. Guarini²¹ – Leopardi rend à la mort la dimension universelle qui lui était propre dans l’Antiquité²². S’élevant de tous les lieux de la terre où s’abrite le genre humain, la chansonnette de minuit instaure une communauté où chacun peut s’identifier à tous les autres et se consoler ainsi de cette séparation de tout qu’est la mort. Mais précisément au moment où l’épanouissement du chant semble marquer le triomphe de la liesse et de la métamorphose qui nie la mort, la nature ambivalente du carnaval des *Operette* et ses contenus effrayants émergent avec la plus troublante des évidences. Car la mélodie chantée par les momies, en contradiction flagrante avec le propos divertissant de leur numéro, évoque un espace psychique abyssal, où des distances insoutenables se creusent entre l’expérience et le désir, et la vie sombre inéluctablement dans sa propre négation. L’élan de l’utopie carnavalesque semble soudainement retomber et laisse apparaître en pleine surface la pulsion de mort qui s’y cachait : il n’y a plus d’êtres fantastiques contemplant le genre humain et tirant de son extinction une énergie nouvelle, mais c’est le genre humain, littéralement momifié, qui revient à la vie seulement pour se regarder au miroir de la mort.

Le texte de ce chœur, dont l’objectif apparent est de décrire l’état des morts comme une délivrance bénéfique des souffrances et de l’ennui, se situe en réalité à l’intersection de deux lieux poétiques : le lieu d’une utopie mi-antique mi-romantique de la mort comme retour au plaisir originnaire, et le lieu d’un diagnostic philosophique, mi-rationnel mi-hallucinatoire, de la condition humaine vue comme coïncidence de la vie et de la mort. L’ouverture se fait dans le registre de l’hymne religieux et présente les traits typiques du discours amoureux léopardien : dans les six premiers vers la Mort est évoquée comme une divinité toute-puissante²³, mais une

21. Cette influence importante a été bien mise en relief dans les articles de G. Lonardi (cité ici à la note 16), et de D. De Robertis, « Sul *Coro di Morti* di Leopardi », *Rivista di Letteratura Italiana*, IV, 1986, p. 261-331, ce dernier fournissant aussi une liste des emprunts textuels.

22. Dans l’imaginaire léopardien la mort participe de l’universel et de l’épique propres à tout ce qui est ancien : dans l’heureuse antiquité « *a mortel per la patria correaan le genti a squadre* » (*All’Italia*, v. 62-63). Quant au chœur, Leopardi y voit une forme pour exprimer, à travers la multitude, la grandeur et la beauté de l’« indéfini » (*Zibaldone*, p. 2 804-2 809 et p. 2 999).

23. Dans un style semblable, quelques années plus tard, Leopardi s’adresse au « *pensiero dominante* », la pensée d’amour, puis de nouveau à la mort (*Amore e Morte*) conçue comme une divinité sœur du dieu d’amour.

divinité qu'on tutoie, comme c'est toujours le cas dans la poésie léopardienne pour ces êtres féminins fétiches – la lune, Silvia, Nerina – à la fois si lointains et si proches, réceptacles fantasmatiques vides et pour cette raison capables de contenir l'investissement d'un sentiment démesuré. Plus précisément, la Mort du début du chœur est une déesse aux traits maternels, un sein qui, partout et en tout temps, est prêt à doucement recevoir les individus de retour de la pénible errance qu'est l'existence de « *ogni creata cosa* »²⁴. Ainsi l'amour, conçu comme un lien absolu entre l'individu et l'être unique en qui il peut retrouver son intégrité détruite par l'existence, autrement dit l'amour maternel, apparaît comme un caractère propre à l'au-delà. Sans doute cette superposition imaginaire de l'amour et de la transcendance doit-elle quelque chose au mythe renaissant d'un âge d'or vu comme âge de l'amour libre et innocent, mythe qui trouve les témoignages les plus célèbres dans deux chœurs de l'*Aminta* du Tasse et du *Pastor Fido* de G.B. Guarini²⁵ dont on a déjà indiqué l'importance pour la conception de la forme de notre texte. Mais le fait que la transcendance fabuleuse des poètes renaissants soit remplacée par la mort, c'est-à-dire par un au-delà qui n'a plus rien de naïvement fantastique et que gouverne le principe mélancolique de la perte, est révélateur de la tentation romantique qui vient ici investir le discours poétique de Leopardi.

En termes d'ascendance littéraire, l'origine de cette tentation peut être indiquée dans la lecture du drame *Manfred* de Byron, dont on a déjà signalé l'influence sur le *Dialogo di Malambruno e Farfarello*²⁶. Plus

24. Le verbe « *posare* » (ou « *posarsi* ») indique chez Leopardi un état d'immobilité apaisante qui peut renvoyer à la cessation et à la mort (*Sera del dì di festa*, v. 38 ; *A se stesso*, v. 1 et 6), mais qui peut aussi évoquer par métaphore un abandon plein de douceur dans le sein maternel (*Sopra il monumento di Dante*, v. 167-168 ; *Ultimo canto di Saffo*, v. 48-49). L'expression « *ignuda natura* », au v. 4, suggère l'idée de privation, mais aussi celle de la nudité corporelle qui jouit du contact avec le sein de la mort (le caractère subtilement érotique de l'adjectif apparaît évident si l'on considère sa dérivation d'une expression de Guarini, « *nuda sì, ma contenta!* », refrain d'un récitatif du *Pastor fido* où il s'agit d'une jeune bergère : cf. à ce propos les remarques de D. De Robertis, « *Sul Coro di morti di Leopardi* »). Ce visage maternel de la mort léopardienne a été expliqué en termes psychanalytiques par E. Gioanola, *Leopardi, la malinconia*, Milan, Jaca Book, 1995, p. 462 : « *La morte che si accompagna all'amore è un addormentarsi quietato nel seno della Cosa materna, contro quell'unico vero e terribile morire che è dato dal tedio malinconico.* »

25. Il s'agit du chœur à la fin du premier acte de l'*Aminta* et de celui qui suit la fin du quatrième acte du *Pastor fido*.

26. Cette influence a été illustrée dans le commentaire de G. Panizza dans son édition des *Operette morali* (Milan, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 1991). On peut rappeler que Leopardi, en 1829, mentionnera le *Manfred* comme un exemple de la « nouveauté » et de l'« audace » de la poésie romantique, au même titre que le *Faust* : cf. *Zibaldone*, p. 4 479.

ténébreux que Faust, Manfred évoque les esprits qui sont soumis à ses pouvoirs de magicien au début du premier acte : cette scène, reprise justement dans le *Malambruno*, n'est sans doute pas sans influence sur le chant des morts, car les esprits du *Manfred* sont évoqués à minuit, ils sont au nombre de sept et se manifestent en chantant²⁷. En effet, *Manfred* est le drame romantique par excellence, où l'amour, la mort, la mélancolie et le désespoir traversent la scène avec la fougue d'un cheval emballé, mais en même temps, par leur mouvement agité, ils remuent les zones les plus obscures de l'âme. Leopardi n'oserait pas prêter sa voix à un héros qui a tué la seule femme qu'il pouvait aimer, comme Manfred, mais ce personnage trouverait sûrement un écho dans le fond de son cœur. Si la lecture de Byron a été une incitation à lier l'amour et la mort à la manière romantique, c'est surtout dans l'imaginaire léopardien que les deux images se brouillent et se superposent, par la nécessité de concevoir l'objet d'amour comme un objet perdu ou inaccessible. L'au-delà où se trouve l'amour est d'ailleurs chez Leopardi plus évanescent et insaisissable que la mort des romantiques : le chœur se termine sur des mots qui réaffirment tristement l'échec de la quête, car l'état de bonheur est hors de portée aussi bien pour les morts que pour les vivants. Entre l'hymne des premiers vers, qui par la facture lyrique du style attribuait à la mort le caractère d'un objet d'amour métaphysique, et la sentence de la fin, qui fait retomber cet élan dans le constat contradictoire de l'étrangeté absolue du bonheur, se situent la plupart des vers du chœur. Dans ces vers l'imaginaire de la mort comme altérité fait place à un imaginaire de la mort comme miroir de la vie et à une description de l'effondrement de celle-ci, de sa lente immersion dans les eaux immobiles de l'état non vital. Le vide, la confusion, la pesanteur, l'obscurité, l'aridité, l'épuisement, la lenteur, la peur, l'incertitude : dans un registre sombre et sur un ton monocorde²⁸, la parole des morts explore les états d'affaiblissement et de consommation de la vie, pour y trouver l'image spéculaire de la condition de mort. À proprement parler il ne s'agit plus ici de la mort, mais des morts, non plus d'une utopie noire qui cherche au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau, mais de personnages suspendus entre le réel et l'irréel : alors que la mort figure un idéal poétique, les morts renvoient à l'expérience, si familière pour Leopardi, de l'alanguissement de la vie. En effet, le procédé qui structure cette évocation de la condition des morts est celui de la confrontation de la vie et de la mort, du renvoi

27. *Manfred. Poème dramatique*, in *Œuvres complètes de Lord Byron*, trad. fr. M.-A. Pichot, 11^e éd., Paris, Furne et C^{ie}, 1842, p. 325.

28. Cf. à ce propos la fine analyse de G. Lonardi, « Il Coro di morti... ».

de l'une à l'autre comme d'un visage à son double. Pour les morts la vie est ce qu'est un cauchemar pour un enfant ; son image est aussi floue et incertaine que celle de la mort pour les vivants ; plus en général, la vie et la mort sont des états de privation, des états négatifs, dont la différence n'est due qu'au degré relatif ou absolu de la négation. Or ce procédé ne fait que trahir la perception mélancolique de la vie comme double de la mort qui est si propre à Leopardi : si par fidélité au goût classique et à l'esprit des Lumières il ne s'autorise le surnaturel que sur le mode comique, dans la parenthèse onirique du chœur, le retour des morts à la vie devient aussi sérieux que l'est son symétrique, la chute perpétuelle de la vie dans l'état non vital.

Nous voilà ainsi revenus au contenu mélancolique du livre des *Operette* dont nous nous étions détachés pour prêter aux fêtes lucianesques toute l'attention qu'elles réclament. Dans le texte où le déguisement de la mort est le plus audacieux, car il permet de montrer les contenus les plus troublants de la fixation mélancolique, nous voyons apparaître très clairement le « fantôme affreux » du néant²⁹ à travers le masque grimaçant des personnages carnavalesques. Mais la confrontation de la vie et de la mort, par laquelle s'exprime l'obsession mélancolique, se retrouve aussi dans les autres textes : elle structure, comme nous l'avons déjà rappelé, le *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico*, où le choix entre l'une et l'autre est problématique, justement parce qu'elles sont chacune le double de l'autre ; dans d'autres textes, comme le *Dialogo di Malambruno e Farfarello* et celui de *Natura e un'Anima*, la mort semble préférable parce qu'elle est « privation de la privation » qu'est la vie, comme dans le chœur. Dans le *Parini* le fantasme de la gloire incarne l'imagination d'une vie au-delà de la vie qui compenserait le néant de celle-ci, mais c'est un fantasme qui ne résiste pas aux attaques de la raison, précisément comme la mort maternelle du début du chœur. Dans la *Storia del genere umano* une coutume de peuples anciens est rappelée, selon laquelle les nouveaux-nés étaient accueillis par des rites funèbres, alors que la mort donnait lieu à des réjouissances ; dans le *Dialogo della Moda e della Morte* le temps présent est rebaptisé « *secolo della morte* ». La confrontation de la vie et de la mort s'accompagne d'un âpre sentiment de privation et de perte injustifiée : Filippo Ottonieri, sage socratique inexplicablement mis à l'écart par ses semblables et contraint de mener une vie « oisive et inutile », et le Tasse, le poète que la folie et la prison excluent de la vie et de l'amour, sont les figures les plus représentatives de la mélancolie qui plane sur la scène des *Operette*. La mélancolie cé-

29. Selon l'expression contenue dans la lettre du 23 juin 1823 à André Jacopssen.

lèbre enfin son apothéose dans la prophétie lugubre du *Cantico del gallo silvestre*, qui dit que l'être est fait pour ne pas être et annonce la disparition universelle³⁰. Dans les dernières lignes de ce texte, la mort qui s'inscrit dans le rythme circulaire de la vie est prise pour indice d'une mort infinie, destinée à engloutir un jour et définitivement la totalité de l'être – et ces lignes se terminent sur le maître mot de la mélancolie, *perdere*, qui prend ici une ampleur surnaturelle et effrayante :

*parimente del mondo intero, e delle infinite vicende e calamità delle cose create, non rimarrà pure un vestigio ; ma un silenzio nudo, e una quiete altissima, empierranno lo spazio immenso. Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dileguerà e perderassi*³¹.

C'est bien cette mélancolie despotique qui nourrit le discours léopardien sur la mort, y compris quand ce discours se drape dans le rire et dans l'utopie lucianesques ou romantiques. Nous avons déjà vu que le rire lucianesque est suscité par le spectacle de la mort du vieux monde : dans ce cas l'objet perdu apparaît dissocié du sujet détenteur de la parole, la mort est déplacée pour devenir un malheur qui ne frappe pas le « moi » qui parle, mais les autres, ces autres dévalorisés que sont tour à tour la terre, le genre humain, l'époque actuelle. La perte ne suscite alors plus le deuil, mais un sentiment de triomphe semblable à la manie décrite par Freud comme l'une des deux phases caractéristiques de la maladie mélancolique³². Le rire et le deuil, en somme, sont deux faces de la mélancolie ; le lien entre le rire et la mort a d'ailleurs toujours été clair pour Leopardi, qui dans l'*Elogio degli uccelli* décrit le rire comme une sorte de « suspension de la vie » et qui quelques années plus tard dira dans son *Zibaldone* (23 septembre 1828) :

Terribile ed awful è la potenza del riso : chi ha il coraggio di ridere, è padrone degli altri, come chi ha il coraggio di morire.

Pour le Leopardi des *Operette morali* le rire appartient à la mort, tout comme l'amour ; mais cette mort qui dans le vertige d'un moment s'ouvre sur le rire et sur l'amour, cette mort dans laquelle se confondent l'horreur

30. Cette intuition de la mort comme finalité suprême et paradoxale de la vie semble faire de Leopardi un précurseur de Schopenhauer et du Freud de *Au-delà du principe du plaisir*, comme l'a suggéré M. Rigoni, *Saggi sul pensiero leopardiano*, Naples, Liguori, 1985, p. 108 : « C'est un homme ou une pierre ou un arbre... »

31. G. Leopardi, *Operette morali*, p. 331.

32. S. Freud, « Deuil et mélancolie », in *Métapsychologie*, trad. fr. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1968, p. 147-174.

du cauchemar et la beauté du rêve, n'est à son tour qu'un visage de l'*arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale*, de cette énigme à la fois effrayante et émouvante qu'est l'être de toute chose.

Giuseppe SANGIRARDI
Université de Bourgogne

«LE DERNIER MOT À BAZOUGE»

Sur la représentation de la mort dans le roman naturaliste et vériste

Résumé : Selon les écrivains naturalistes, la mort du personnage à la dernière page d'un roman est un « moyen théâtral » pathétique et « méprisable » (Edmond de Goncourt), qu'il est bon de laisser aux auteurs de romans-feuilletons. Et pourtant, presque tous les textes naturalistes sont hantés par la mort, qui représente l'aboutissement inévitable de la déchéance économique, physique et morale dont ces romans sont souvent l'histoire. Ce paradoxe demande à être abordé dans une perspective à la fois thématique et narratologique, afin d'ébaucher une réponse à la question suivante : quelles sont les stratégies que ces écrivains mettent en œuvre pour inscrire la mort dans leurs textes, sans glisser vers le mélodrame ? On peut en repérer au moins trois : 1) la mort mise en sourdine ; nombre de choix techniques (récit pris en charge par un personnage comique, style anti-épique, etc.) visent à neutraliser le *pathos* au moment de la mort du héros ; 2) le triomphe de la matière ; le personnage près de son trépas n'est plus représenté comme un être humain, mais comme un corps dont la pourriture est décrite sans réticences ; 3) la mort inattendue ; il s'agit souvent d'un meurtre, déclenché soudainement par un atavisme culturel ou par une fêlure héréditaire. Ce sont là des solutions bien différentes, qui produisent pourtant des effets convergents.

Riassunto : Secondo gli scrittori naturalisti, la morte del personaggio in fondo a un romanzo è un « mezzuccio teatrale » patetico e « spregevole » (Edmond de Goncourt), che è meglio lasciare agli autori di romanzi d'appendice. Tuttavia, quasi tutti i testi naturalisti sono ossessionati dalla morte, che rappresenta la conclusione inevitabile della decadenza economica, fisica e morale di cui questi romanzi raccontano spesso la storia. È necessario affrontare questo paradosso in una prospettiva al tempo stessa tematica e narratologica, per abbozzare una risposta alla seguente domanda : quali sono le strategie che questi scrittori impiegano per inscrivere la morte nei loro testi, senza scivolare nel melodramma ? Se ne possono individuare almeno tre : 1) la morte messa in sordina ; un certo numero di scelte tematiche

(racconto affidato a un personaggio comico, stile anti-epico, ecc.) mirano a neutralizzare il pathos al momento della morte dell'eroe ; 2) il trionfo della materia ; il personaggio prossimo al decesso non è più presentato come un essere umano, ma come un corpo la cui decomposizione è descritta senza reticenze ; 3) la morte inattesa ; si tratta spesso di un omicidio, scatenato improvvisamente da un atavismo culturale o da una tara ereditaria. Sono evidentemente soluzioni assai diverse, che producono tuttavia effetti convergenti.

Prologue sur Thomas Mann

Vers la fin de *La Mort à Venise*, la gravité de l'épidémie de choléra, longtemps cachée par les autorités italiennes, est pour la première fois dévoilée de façon explicite à Gustav Aschenbach dans une agence de voyages. Après avoir répété la version officielle, frappé par le regard méprisant du héros, un employé de nationalité anglaise « raconta la vérité dans sa langue honnête et simple »¹. Ce ne sont pourtant pas ses mots, ni leur traduction littérale, que nous lisons dans la nouvelle de Thomas Mann. Des événements tragiques qui meurtrissent la lagune, l'excellent employé se limite à résumer – nous dit le texte – « l'essentiel »², tandis que le narrateur, lui, s'étend sur nombre de détails géographiques et historiques, débités dans un style qui ne se veut certainement pas « simple ». Le récit de l'avancée inexorable de la maladie des marais indiens jusqu'aux portes de l'Europe, ainsi que des ravages qu'elle produit à Venise, prend des formes distanciées et presque parodiques : on a l'impression de lire le bulletin d'une météo exotique, ou peut-être la chronique abrégée d'une guerre d'antan. C'est sans doute le style d'un grand écrivain déjà "classique" de son vivant, le style de Gustav Aschenbach lui-même, qui pour la dernière fois fait surface dans le texte, dans une tentative désespérée pour mettre la mort à distance, pour la neutraliser sous la logique des phrases bien tournées, pour l'envelopper dans une hypotaxe rigoureuse, pour la transformer (déréaliser) en texte. Le contrôle rationnel extrême qui caractérise ce style mi-épique, mi-bureaucratique exclut toute forme d'identification pathétique. Il sera définitivement brisé par le « rêve affreux »³ qui viendra hanter le sommeil d'Aschenbach la

1. T. Mann, *Der Tod in Venedig. La Mort à Venise*, édition bilingue, Paris, Fayard, 1989, p. 224 (les traductions françaises des textes allemands et italiens ont été réalisées par mes soins).

2. *Ibid.*, p. 230.

3. *Ibid.*, p. 234.

nuit suivante : des images nocturnes d'un romantisme presque "gothique" qui échappent à toute censure morale et syntaxique et annoncent la défaite des impératifs de la raison face aux appâts de la mort.

La célèbre nouvelle de 1912, dont je viens de rappeler un épisode crucial, n'est certainement pas un texte naturaliste. Mann y emploie pourtant une technique dont les origines flaubertiennes et zoliennes ne font pas de doute. De cette technique, qui consiste à mettre à distance, voire à parodier, les passages du texte les plus propices à l'émergence du pathétique, le romancier allemand avait déjà tiré parti dans son premier roman, *Les Buddenbrook*, qu'il n'hésitera pas, par la suite, à définir comme « naturaliste ». De fait, la réécriture géographico-météorologique de l'approche du choléra dans *La Mort à Venise* rappelle de près la description du typhus dans le chef-d'œuvre publié douze ans plus tôt. Le chapitre II de la onzième et dernière partie du roman est consacré aux joies et aux souffrances quotidiennes du petit Hanno, que sa sensibilité malade écarte de l'univers commercial de ses ancêtres. La dernière phrase de ce chapitre (« Celle-ci fut une journée de la vie du petit Johann »⁴) clôture sans secousses une chronique dense de présages funestes, qui ne sont pourtant jamais précisés. La première phrase du chapitre III (« Le typhus se manifeste de la façon suivante »⁵) annonce une très longue description, rédigée dans un style rigoureusement impersonnel, des symptômes horribles d'une maladie dont il n'a jamais été question dans le texte. On croirait lire l'extrait d'un traité médical : la précision froide des diagnostics exclut que le sort du malade puisse apitoyer le lecteur. Celui-ci ne manque pas de soupçonner que cette digression a bien partie liée avec l'intrigue du roman, et notamment avec le sort du personnage dont il vient d'apprendre les habitudes et les sentiments. Ce n'est pourtant que d'une manière indirecte, au chapitre IV (le dernier du roman) qu'on apprend la mort de Hanno, évidemment causée par le typhus.

Un écrivain romantique – que l'on songe par exemple à Victor Hugo – n'aurait pas manqué d'exploiter le potentiel mélodramatique de la situation : il n'aurait épargné au lecteur ni les souffrances effroyables du jeune héros, ni la leçon de morale qu'il aurait pu en tirer. Comme l'a montré Philippe Hamon, l'écriture naturaliste vise au contraire à désamorcer le pathétique, en brouillant l'axiologie du texte jusqu'à rendre problématique l'identification du lecteur et du héros. Les événements les plus chargés de valeur affective (la naissance, l'amour et bien sûr la mort), très exploités, comme chacun le sait, par l'école romantique, ne pouvaient

4. T. Mann, *Les Buddenbrook*, Berlin, Fischer, 1930, p. 721.

5. *Ibid.*, p. 722.

trouver grâce aux yeux d'un émule cohérent de Gustave Flaubert qu'à condition d'être mis à distance. Cette distance, c'est évidemment le style qui est appelé à la creuser ; voilà pourquoi chez les naturalistes, exactement comme chez les romantiques, la mort du héros donne lieu à un exercice de style, dont l'effet est pourtant contraire : il s'agit de créer une dissonance, de briser l'empathie.

On peut trouver un autre cas exemplaire de mort en sourdine dans le même roman « naturaliste » de Mann : si Thomas est sans doute le personnage principal des *Buddenbrook*, il s'ensuit que sa mort peut être considérée comme la clé de l'intrigue romanesque : ce n'est donc certainement pas un hasard si la fin de ce héros déchiré est marquée à plusieurs égards par l'ironie cruelle du sort (et du narrateur). Si cet homme à l'élégance impeccable, que pas même « un grain de poussière » n'a jamais tachée, doit mourir dans la rue, ses mains gantées de blanc trempées dans l'eau boueuse, son manteau de fourrure crotté, au milieu d'une flaque de sang, c'est bien par une atroce « raillerie » du destin, comme le remarque sa propre femme, Gerda⁶. Celle-ci, terrassée par le « dégoût » encore plus que par la douleur, n'est cependant pas assez philosophe pour se rendre compte de la « raillerie » plus subtile, et peut-être encore plus cruelle, qui amène un lecteur passionné de Schopenhauer à mourir d'un mal aux dents. C'est aux dépens des deux traits saillants du personnage que la mort impose son ironie : à savoir son extérieur minutieusement soigné, par un souci de correction mondaine, et sa culture hors du commun, qui est le symptôme d'une inquiétude existentielle. Le héros du roman est donc frappé d'une mort on ne peut plus an-héroïque, qui vise, de toute évidence, à déstabiliser son statut privilégié.

(Ne pas) tuer le héros

Il faut tuer le héros⁷ : voilà en effet une des consignes qu'Émile Zola se donne à lui-même. Il s'agit, bien entendu, d'une métaphore, visant à exclure du roman naturaliste tout personnage trop éloigné de la « moyenne » réaliste. L'archétype de ce meurtre symbolique étant représenté, selon Zola, par *Madame Bovary* (1857), l'écrivain naturaliste ne saurait se passer de l'exemple de Flaubert, qui tord le cou à la rhétorique du romantisme, en nous proposant de la mort comme de l'amour une

6. T. Mann, *Les Buddenbrook*, p. 653-654.

7. Ainsi Zola dans un essai, magnifique et peu connu, consacré à Flaubert en 1875, *Du Roman*, Bruxelles, Complexe, 1989, p. 133 : « Fatalement, le romancier tue les héros, s'il n'accepte que le train ordinaire de l'existence commune. »

image désacralisée (il est presque inutile de rappeler que le suicide d'Emma ne trouve pas ses raisons profondes dans l'amertume poétique d'une déception sentimentale, mais dans l'embarras très prosaïque d'un surendettement exorbitant). Cependant, pour s'en tenir à l'ordinaire des fameuses « tranches de vie », ou, si l'on veut employer les mots de Zola, pour rester fidèle aux « lambeaux d'existence », il est impératif d'éviter toute clôture textuelle « forte ». Un roman naturaliste orthodoxe, qui serait très proche du flaubertien « livre sur rien », ne saurait couvrir l'existence entière d'un personnage, se limitant à en évoquer quelques détails sans importance apparente. Puisqu'il prétend à une adhésion mimétique aux va-et-vient d'une réalité toujours ouverte, il doit se garder de toute clôture définitive. Dans un tel roman, il est donc très dangereux de tuer le héros sur scène : en un sens, cette fois-ci, littéral.

De fait, la mort du personnage à la dernière page d'un roman n'est rien d'autre, selon Edmond de Goncourt, qu'un « moyen théâtral », pathétique, et « d'un emploi méprisable », qu'il est bon de laisser aux auteurs de romans-feuilletons⁸. Et pourtant, presque tous les textes naturalistes et véristes sont hantés par la mort, qui représente l'aboutissement inévitable de la déchéance économique, physique et morale dont ces romans sont souvent l'histoire. À cela il faut ajouter que la mort du héros est depuis toujours un artifice simple et efficace pour pourvoir d'une fin toute intrigue embrouillée. Goncourt lui-même a eu recours à plusieurs reprises à cette vieille ficelle de feuilletoniste, comme il l'avoue dans la « Préface » de *Chérie* (1884), que je viens de citer.

Une mise au point historique et méthodologique semble donc urgente. Mais entre les deux positions critiques dominantes, celle pour qui les théories naturalistes sont des contes merveilleux issus d'un délire positiviste (dont l'analyse littéraire pourrait très bien se passer), et celle qui défend l'orthodoxie de Zola (celui-ci aurait vraiment écrit des romans expérimentaux), force n'est pas nécessairement de choisir. On peut en effet estimer qu'aux sources mêmes de l'univers naturaliste, et de son originalité, un compromis s'impose entre la logique d'une théorie qui aboutirait au nihilisme (le « livre sur rien », sans intrigue ni dénouement) et la résistance des *topoi* du narratif (il faut raconter quelque chose d'"intéressant", on ne peut se passer d'un héros qui aime et qui meurt).

Le double paradoxe dont il a été question plus haut (il faut "tuer le héros" sans le tuer sur scène ; il faut éviter un thème, et un procédé technique – celui de la mort du personnage principal – qui est pourtant om-

8. E. et J. de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires*, Genève, Slatkine Reprints, 1980, p. 63.

niprésent) est un exemple évident de cette ambiguïté fascinante. Il demande donc à être abordé dans une perspective à la fois thématique et narratologique. Dans quel sens la mort est-elle au centre de l'univers imaginaire des écrivains naturalistes ? Quelles sont les stratégies que ceux-ci mettent en œuvre pour l'inscrire dans leurs textes, sans glisser vers le mélodrame, sans trop contrevenir à leur cahier des charges ? On peut repérer, dans les textes, trois types de réponse à ces questions.

La mort en sourdine

On a déjà rencontré chez Mann des exemples de la première de ces stratégies de représentation, que l'on pourrait appeler "mise en sourdine de la mort", et qui est sans doute la plus fréquente et la plus typique sous la plume de nombre d'écrivains naturalistes. Il s'agit d'un effet de style, qui mise essentiellement sur l'ironie. À l'origine, comme d'habitude, il y a un passage célèbre de Flaubert. Vers la fin de *Madame Bovary* (troisième partie, chapitre X : c'est l'avant dernier du roman), Lestiboudois surprend Justin « escaladant le mur » du cimetière⁹ ; le garçon de la pharmacie est le seul, parmi les amoureux d'Emma, dont le sentiment est entièrement authentique et désintéressé. L'amour romantique n'est plus hébergé, chez Flaubert, que dans la poitrine d'un adolescent quelque peu ridicule. Justin est venu pleurer sur la tombe de sa bien-aimée, d'où l'a chassé l'arrivée du croque-mort. Mais celui-ci ne peut pas concevoir les souffrances causées par l'amour romantique : il reconnaît Justin et le prend pour un vulgaire voleur. Entre l'idéalisme du jeune homme et le matérialisme borné de Lestiboudois, Flaubert fait son choix réaliste et désespéré ; c'est bien le deuxième qui a le dernier mot du chapitre :

[il] sut alors à quoi s'en tenir sur le malfaiteur qui lui déroba ses pommes de terre¹⁰.

Le lecteur n'a pas le temps de s'identifier aux souffrances du bon Justin : la mise en sourdine du sentiment est immédiate. Elle procure un modèle très efficace aux écrivains naturalistes, qui ne poussent pas leur cohérence "expérimentale" jusqu'à évacuer l'amour et la mort de leurs œuvres romanesques. Ce qui est important, pour eux, c'est de ne jamais laisser le dernier mot au *pathos*. On peut très bien mettre en scène, comme le faisaient les romantiques, la mort d'une héroïne et les pleurs

9. G. Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Flammarion, 1986, p. 415.

10. *Ibid.*

d'un amant ; il suffit d'en filtrer la représentation à travers un point de vue froid et impersonnel ou, mieux encore, d'en déléguer en partie le récit à un personnage secondaire et comique, voire sinistre.

C'est pourquoi Zola, dès son premier plan détaillé, prévoit de clôturer *L'Assommoir* (1877) sur « le dernier mot de Bazouge »¹¹ : voilà, de nouveau, un croque-mort en position stratégique. De fait, le seul point de vue en mesure d'offrir une représentation vraiment impersonnelle d'un trépas, c'est bien celui des professionnels des pompes funèbres, dont le statut impose, sous peine de ridicule, de dépouiller la mort de toute valeur affective. Un « pauvre fossoyeur » trop sensible, qui aurait sans cesse une « figure d'enterrement », ne finirait par inspirer, comme le savait très bien Georges Brassens¹², qu'une hilarité irrésistible (oserai-je suggérer, au passage, un sujet de recherche qui promettrait, à mes yeux, des résultats remarquables : « Le mythe du croque-mort, de Flaubert à Brassens » ?).

À la fin du premier chef-d'œuvre naturaliste, la déchéance de Gervaise a pour aboutissement logique et inévitable la mort de l'héroïne. Mais les conditions sordides de sa longue agonie ne suffiraient pas à lui aliéner la sympathie du public. Or, pour que le roman impersonnel, de son statut voué à une ambiguïté axiologique généralisée, ne se transforme pas en roman à thèse (c'est ce que craint Zola par-dessus tout, au moins jusqu'au tournant de sa poétique représenté par *Les Trois Villes*), la question fondamentale qu'il pose – à savoir, qui des deux est le coupable du triste sort de Gervaise : l'injustice de l'ordre social bourgeois ou bien la paresse sensuelle du personnage lui-même ? – demandait à rester sans réponse tranchée. Un *explicit* trop ouvertement pathétique aurait orienté la lecture, en prônant l'absolution du personnage, purifié par ses souffrances. Le « dernier mot », dans la tradition romanesque, était d'ailleurs le lieu textuel consacré à la « morale », prise en charge directement par le narrateur.

Les exigences du roman impersonnel, qui s'interdit tout jugement de valeur définitif, amènent au contraire à déconstruire le statut exemplaire du dénouement. Zola choisit en effet de se déposséder, en tant que narrateur, du privilège explicite : à la dernière page de *L'Assommoir*, c'est le point de vue de Bazouge, « joliment soûl » et « gai comme un pinson », qui s'empare du texte. La « morale » traditionnelle est remplacée par les « réflexions philosophiques » lâchées par ce personnage à la fois sinistre et comique, tendre et insensible. L'ambiguïté est totale : elle

11. É. Zola, *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard (Pléiade), t. II, 1961, p. 1 553.

12. G. Brassens, *Le Fossoyeur*, in *La Mauvaise Réputation*.

est résumée par la dernière phrase du roman, que le fossoyeur adresse à la morte : « Fais dodo, ma belle. » Bazouge, « pris d'une tendresse » (premier effet comique : la sensiblerie du croque-mort ivre), ne saurait s'apercevoir du sarcasme implicite de son vœu presque enfantin, qui a pour destinataire une femme désormais mûre, enlaidie et souillée par une vie misérable¹³.

Un style froid et impersonnel, appuyé d'une réticence narrative (la mort de Hanno) ; une situation antihéroïque, voire parodique (la mort de Thomas) ; un point de vue "d'en bas", dans un récit pris en charge par un personnage comique (la mort de Gervaise) : voici les principales techniques employées par les écrivains naturalistes afin de mettre la mort en sourdine. On pourrait ajouter la mise en parallèle du monde humain et du monde animal, dont un très bel exemple est offert par les dernières pages de *La Faute de l'Abbé Mouret* (1875) de Zola, où la saignée de Mathieu, dans la basse-cour à côté de l'église, précède de peu les funérailles d'Albine. La mort de la jeune fille, assimilée en quelque sorte à celle du cochon, semble donc insérée dans un cycle naturel qui ôte au trépas tout aspect tragique ; d'autant plus que le matin même, un autre événement très important anime la basse-cour : Lise est en train d'accoucher, ce qui donne matière au dernier mot du roman, délégué encore une fois à la voix d'une pauvre d'esprit, Désirée : « Serge, Serge, [...] la vache a fait un veau »¹⁴. La mort humaine et la vie animale semblent se confondre dans le cycle de la nature.

Le corps

Quoiqu'il en soit, un constat s'impose : dans *Les Rougon-Macquart*, la mort d'un personnage important marque bien des fois le dénouement d'un roman (on pourrait multiplier les exemples), malgré les contraintes de la poétique naturaliste rappelées par Edmond de Goncourt. Un des cas les plus célèbres est sans doute le dernier chapitre de *Nana* : le retour de la courtisane de son mystérieux voyage en Égypte et en Russie, entièrement couvert par une ellipse narrative, coïncide avec le dernier acte de son existence (la mort causée par la petite vérole que son fils, Louiset, lui a transmis), dont le récit occupe tout le dernier chapitre du roman. La maladie fait des ravages impressionnants sur la beauté de Nana ; son cadavre est atteint par une décomposition précoce, qui le défigure complètement, en le transformant en une « pelletée de chair corrompue »,

13. É. Zola, *Les Rougon-Macquart*, t. II, p. 796.

14. *Ibid.*, t. I, 1960, p. 1527.

dont la description, très longue et très détaillée, envahit la dernière page du roman : « C'était un charnier, un tas d'humeur et de sang [...]. Les pustules avaient envahi la figure entière, un bouton touchant l'autre »¹⁵, etc.

À première vue, il s'agit d'une page on ne peut plus éloignée de la sourdine réticente dont plusieurs écrivains naturalistes font preuve devant la mort. Mais la réaction du lecteur ne saurait se borner à l'horreur et à la pitié. À ces émotions indéniables, d'autres réflexions se mélangent, que le narrateur a pris le soin de suggérer par une construction narrative très complexe. On notera d'abord qu'encore une fois le dernier mot du texte est pris en charge par une voix étrangère à l'intrigue principale ; en l'occurrence, celle de la foule (on est le 19 juillet 1870, le Corps Législatif vient de voter la guerre) : « À Berlin, à Berlin, à Berlin »¹⁶. Tout au long du chapitre, le récit est en effet focalisé à tour de rôle sur la chambre d'hôtel où gît Nana et sur la rue échauffée par les manifestations patriotiques. Finir ses jours au Grand Hôtel (où l'a amenée Rose Mignon « pour qu'elle mourût au moins dans un endroit chic »¹⁷), c'est déjà une ironie du sort pour quelqu'un qui a longtemps visé à s'établir en riche bourgeoise. De plus, il n'y a que des femmes au chevet de l'héroïne ; les hommes attendent dans la rue, par peur de la contagion, faisant preuve d'une lâcheté sans bornes : mauvais signe pour le sort de l'armée française ! Même dans la chambre, l'attention des courtisanes (et donc du lecteur) est d'ailleurs détournée à plusieurs reprises du sort de leur collègue par les bruits provenant de l'extérieur. Attirées par les cris, ces dames n'hésitent pas à parler politique sans retenue, en débitant, cela va sans dire, une enfilade de lieux communs.

Seule Rose Mignon les rappelle au respect dû à la morte ; seule Rose, d'ailleurs, souffre vraiment de la mort de Nana : mais le lecteur hésite à partager cette souffrance, car il se rappelle très bien de la rivalité acharnée qui avait opposé les deux femmes tout au long du roman. L'étonnant changement de Rose, qui défie la maladie pour soigner son ennemie de toujours, n'est aucunement préparé dans le texte : il surprend le lecteur, dont la participation au deuil du personnage reste problématique. C'est un « mauvais tour » narratif assez typique chez Zola, qui s'en prend à la cohérence factice du personnage traditionnel, au nom de l'imprévisible incohérence du réel. Mais c'est aussi un « mauvais tour » joué au lecteur, de plus en plus désorienté. Celui-ci ne saurait d'ailleurs davantage s'identifier

15. *Ibid.*, t. II, p. 1 485.

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*, p. 1 472.

à l'autre personnage que la mort de Nana affecte profondément : affaissé sur un banc public, au milieu de la cohue, le comte Muffat pleure sa maîtresse de jadis, mais il n'a pas le courage de monter la voir. Le ridicule du gentilhomme déchu prend le pas sur sa douleur, authentique pourtant : d'un point de vue actantiel, le vieux comte joue donc exactement le même rôle que le jeune Justin dans *Madame Bovary*.

Ce n'est cependant pas sur ces jeux de la focalisation, sur ces infortunes de l'identification pathétique, qui relèvent encore une fois d'un effet de sourdine, que je voudrais me concentrer (on pourrait d'ailleurs en citer d'autres : on apprend par exemple par le récit de Gaga que pendant l'agonie de Nana, dans la chambre à côté « les voisins avaient joué à se poursuivre » : « on les entendait rire et s'embrasser »¹⁸) ; de fait, il me semble que la description elle-même du cadavre de l'héroïne a pour but de détourner l'attention du lecteur du drame de Nana. Il faut bien reconnaître que celle-ci, dans ce chapitre XIV du roman, n'est pas vraiment un personnage (un actant) : on ne l'entend jamais parler, on ne la voit jamais vivante. Le lecteur ne pénètre dans sa chambre qu'après sa mort ; auparavant, il attend des nouvelles de la malade dans la rue, en compagnie des hommes. Hormis Rose, les dames réunies au chevet de la morte ne sont poussées que par leur « curiosité » croissante¹⁹ ; l'une d'elles, en s'y rendant, est même « très excitée »²⁰. Mais leur « besoin de voir »²¹ reste longtemps frustré : la lampe étant trop loin, « on distinguait seulement le chignon rouge, avec une tache blafarde qui devait être sa figure »²². Ce n'est qu'en sortant que Rose approche du corps un flambeau, dont la « lumière vive éclaira brusquement le visage de la morte ». Mais face à l'horreur de la décomposition, « toutes frémissent et se sauvèrent »²³.

La description finale – cas très rare dans *Les Rougon-Macquart* – n'est donc pas filtrée par le regard d'un personnage. C'est le narrateur lui-même qui la prend en charge, puisque « Nana restait seule » dans la chambre ; c'est d'un regard froid et anonyme qu'il inspecte le « charnier », sans manifester aucune réaction affective. La précision même de la description, l'insistance sur les détails les plus révoltants, visent d'ailleurs à ôter à la scène, déjà abandonnée par tous les personnages vivants, toute trace d'humanité. De fait, le discours du narrateur semble tourner aux considérations générales : le « virus pris par elle dans le ruisseau » n'est

18. É. Zola, *Les Rougon-Macquart*, p. 1480.

19. *Ibid.*, p. 1476.

20. *Ibid.*, p. 1473.

21. *Ibid.*, p. 1478.

22. *Ibid.*, p. 1477-1478.

23. *Ibid.*, p. 1485.

plus ici celui de la petite vérole transmis par Louiset (d'ailleurs, on songerait plutôt à la variole). On a bien affaire à une maladie sociologique : c'est le « virus » de la misère et de la corruption morale, qui sévit dans les faubourgs dont Nana est issue, et dont le succès mondain a représenté la vengeance symbolique aux dépens de la bourgeoisie parisienne. C'est la corruption qui a permis à Nana d'avoir les riches à ses genoux, en les contaminant (« elle avait empoisonné un peuple »), et qui en même temps la condamne à une mort précoce (le virus « venait de lui remonter au visage »).

Il faut sans doute en conclure qu'à la fin de son roman, Nana n'est plus vraiment un personnage : elle n'est qu'un corps, et précisément un corps allégorique. Elle est d'abord, on l'a compris, une allégorie sociale ; ensuite, elle est l'image abstraite de la beauté et du vice (« Vénus se décomposait »²⁴) ; mais elle est surtout une allégorie historique : ce n'est qu'en admettant cette hypothèse que le parallèle avec les manifestations patriotiques prend tout son sens : la décomposition du cadavre de la courtisane annonce celle du corps de la nation ; la mort d'une héroïne de la vie mondaine du Second Empire est l'image de la chute prochaine de celui-ci (la ruine de Napoléon III n'étant d'ailleurs, pour Zola, que la ruine du père du vice et de la prostitution – plutôt que du père de la nation – comme semblent l'indiquer les discours mêmes des courtisanes, affichant leur « zèle bonapartiste » au chevet de Nana : « il a été notre père, oui, notre père »²⁵).

Corps-allégorie, où seule la matérialité purulente du cadavre subsiste, Nana morte est dépourvue de tout appât. Zola, encore une fois, ne fait que tirer les conséquences les plus radicales de la leçon de Flaubert : on se souviendra sans doute que l'agonie d'Emma n'avait déjà rien d'édifiant (elle se concluait par « un rire atroce, frénétique, désespéré », suivi d'une « convulsion »²⁶), qu'elle était entrecoupée par une chanson provenant de l'extérieur (avec un effet de « défocalisation » et de sourdine ironique) et que le cadavre de l'héroïne était décrit sans complaisance ni euphémismes. Dans *Madame Bovary*, après un demi-siècle de sublimation, la mort reprenait ses traits physiques déplaisants, voire humiliants. C'était, de toute évidence, une parodie sans pitié de la « mort belle » chère aux romantiques, et notamment à Lamartine ; une parodie qui ouvrait les portes à l'observation détachée des naturalistes.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*, p. 1483.

26. G. Flaubert, *Madame Bovary*, p. 401.

Héritage et hérédité

Après avoir étudié la représentation de la mort dans le dénouement de *L'Assommoir* et de *Nana*, on peut considérer que les exemples proposés donnent une image assez précise des techniques d'inscription textuelle du décès le plus souvent employées par les écrivains naturalistes. Il reste néanmoins à dresser rapidement une liste de situations textuelles différentes, qu'on peut cependant presque toujours ramener au problème central de la mise à distance du *pathos* et du deuil.

Au croisement des deux premières stratégies repérées, on peut situer le thème obsessionnel de l'héritage. Le récit d'un trépas (ainsi, par exemple, dans *Pot-Bouille* de Zola) ou d'un enterrement (comme dans *I Viceré* de Federico De Roberto) n'attire l'attention des personnages, et du narrateur, que par ses rebondissements financiers. Chez les naturalistes, la réunion de famille au chevet du mourant et le convoi funèbre, entre l'église et le cimetière, sont les moments consacrés non pas à l'expression du deuil, mais au déchaînement des passions des héritiers²⁷. Le mourant n'est dans ces cas ni une personne souffrante, ni un corps en pourriture, mais tout simplement une fonction sociale : il est le détenteur désormais provisoire de son patrimoine, l'auteur de son testament. Une agonie prolongée ne fait qu'aiguiser les convoitises des héritiers, sur lesquelles le récit est focalisé. C'est d'un côté la logique de la mise en sourdine qui est encore une fois à l'œuvre, puisqu'il en ressort que l'intérêt matériel prime largement sur le sentiment, filial ou autre. Mais on assiste aussi, de l'autre côté, à un glissement de l'attention, qui est comme détournée du mourant : les passions des vivants ont toujours le dessus. Ce qui est normal, en bonne logique naturaliste, mais qui aide aussi à la mise à distance de la mort.

On parlera au contraire d'une troisième stratégie, nettement séparée des autres, mais aussi moins fréquente sous la plume des écrivains naturalistes et moins cohérente avec leurs principes de poétique, à propos de la représentation du meurtre : que l'on songe notamment à *La Bête humaine* (1889) de Zola. En général, on ne saurait parler d'une attention pour la mort dans le roman policier ou judiciaire (le texte de Zola présente plusieurs traits de cette dernière typologie narrative), le décès d'un ou plusieurs personnages étant une contrainte du genre, une ficelle nécessaire au développement de l'intrigue, dépourvue de toute autonomie thématique

27. Je ne m'étends pas ici sur le thème des funérailles et du cimetière dans le roman et la nouvelle naturalistes, parce que j'en ai récemment parlé au colloque napolitain *Actualité de Zola en l'an 2000* (Actes à paraître).

(il n'en va évidemment pas de même pour les textes de Gadda, de Sciascia, et d'autres, qui n'empruntent au roman policier classique que sa charpente extérieure). Un constat analogue s'impose à propos du roman naturaliste, et notamment de *La Bête humaine* : ce sont d'un côté les mécanismes de l'intrigue, et de l'autre les mystères de la psychologie du personnage qui éveillent l'intérêt du lecteur. Même dans la scène célèbre du meurtre de Séverine par Jacques, l'attention portée au cadavre de la femme est toujours fonction de l'auto-analyse psychologique du héros. Ce qui frappe le lecteur n'est pas le corps de Séverine, mais la manifestation mystérieuse et terrible des lois de l'hérédité, qui ont poussé Jacques à assommer l'objet de son amour, au lieu de tuer Roubaud, qui allait arriver sur place quelques minutes plus tard. La logique du suspens est d'ailleurs à l'œuvre (ce qui montre à l'évidence que le roman de 1889 annonce déjà une sortie du naturalisme) : on se demandait si Jacques aurait ou non le courage de tuer le mari de Séverine, mais bientôt la situation textuelle est renversée par l'irruption de la voix du sang ; l'intrigue prend donc une nouvelle direction, à la grande surprise du lecteur. Il faudra en conclure que même dans ce grand roman, d'un bout à l'autre hanté par la mort, une volonté de mettre à distance l'expérience ultime est implicite dans les solutions narratives adoptées par Zola.

Verga

Après avoir ébauché une typologie des représentations de la mort dans les textes du naturalisme européen, on peut se demander ce qu'il en est dans les romans et les nouvelles du vérisme italien. Je me limiterai à l'exemple le plus significatif, celui de Giovanni Verga. De fait, on ne saurait mieux décrire sa fameuse "conversion" au vérisme qu'en étudiant la présence de la mort dans le dénouement de ses textes narratifs. Si l'on prend *Éros* (1875), le dernier de ses romans "mondains", encore inspirés par une poétique romantique du *pathos* et de la psychologie exceptionnelle de personnages aristocratiques, on trouve, à côté de quelques signes avant-coureurs de la nouvelle poétique vériste, un double trépas qui clôture le texte : celui de la femme délaissée par le héros (le marquis Alberti), et le suicide de ce dernier, provoqué par son remords. La détonation qui éclate à la dernière phrase (« On entendit un coup de pistolet »²⁸) scelle le roman de façon on ne peut plus dramatique. Rien de plus éloigné du célèbre dénouement en sourdine du chef-d'œuvre de la maturité, *Mastro-don*

28. G. Verga, *Éros*, Milan, Mondadori, 1986, p. 183.

Gesualdo (1889), où la mort du héros est filtrée par le regard indifférent des domestiques, dans le palais de son beau-fils, à Palerme.

Entre ces deux extrêmes, tout un travail d'expérimentation a eu lieu, qu'on peut suivre notamment dans les nouvelles de *Vie des champs* (1880) et de *Nouvelles paysannes* (*Novelle rusticane*, 1883). Dans le premier recueil vériste, la mort au dénouement domine encore sans contraste : cinq textes sur huit se terminent par un décès, dont quatre par un assassinat. Verga emploie ici la troisième stratégie naturaliste qu'on a étudiée, à ce détail près que la violence meurtrière n'est pas déclenchée, chez lui, par une fêlure héréditaire, mais plutôt par le retour d'un atavisme culturel. De fait, à l'origine de ces drames on trouve presque toujours la jalousie et le sens de l'honneur masculin. Ainsi, dans *Code d'honneur rustique* (*Cavalleria rusticana*) on est confronté à un véritable défi, qui ne manque ni de suspens, ni de pathétique. On ne saurait donc définir comme entièrement vériste cette célèbre nouvelle ; ce n'est d'ailleurs pas un hasard si elle a pu être adaptée, avec le grand succès que l'on sait, au théâtre et à l'opéra : l'ouvrage de Mascagni est en effet le type même d'un genre, le mélodrame vériste, qui devrait nous apparaître comme un véritable oxymore, la poétique naturaliste et vériste refusant en principe les effets pathétiques qui foisonnent dans ces livrets.

Le dénouement tragique est certainement plus proche des modèles naturalistes dans *Jeli, le berger* et dans *Pentolaccia*, où le meurtre ne peut avoir lieu sans une transformation subite du caractère des héros : confrontés aux preuves concrètes de l'infidélité de leurs femmes, ces personnages naïfs et paisibles, ces cocus débonnaires (Jeli est surnommé « *Corna d'oro* ») se livrent à un acte de violence qui jure avec leur nature, telle que le lecteur l'a connue tout au long de la nouvelle. Il s'agit bien d'une infraction très naturaliste au dogme de la cohérence psychologique du personnage ; cette infraction n'est pas motivée, à la différence de ce qui est souvent le cas chez Zola, par les influences de l'hérédité, mais plutôt par la force d'un code culturel très archaïque, qui pousse Jeli et Pentolaccia à agir presque contre leur nature. La surprise du lecteur, l'intérêt qu'il porte au fonctionnement psychologique du personnage détournent son attention de la victime et de la représentation de la mort (qui n'est parfois qu'ébauchée, comme par exemple dans *La Louve*).

Dans son deuxième recueil de nouvelles véristes, *Code d'honneur rustique*, Verga adopte la poétique du lambeau d'existence : les intrigues, encore linéaires dans *Vie des champs*, s'effilochent ici en relatant des faits minimes et dépourvus en apparence de toute importance. Le héros, qui trônait au centre de presque tous les textes du premier recueil, laisse sa place à une foule de personnages souvent presque anonymes. La mort elle-même, beaucoup moins présente au dénouement (car Verga se rap-

proche évidemment de l'idéal naturaliste d'un texte sans intrigue ni dénouement), devient collective, comme dans *Malaria*, où le paludisme multiplie ses victimes ; ou bien elle devient cyclique, comme dans la très belle nouvelle *Pain bis*, qui est, certes, clôturée par un décès, mais après avoir été ouverte par un autre, qui avait mis la mort, d'emblée, au nombre des ingrédients nécessaires d'une vie quotidienne sans *pathos* ; ou encore elle prend des formes historiques, comme dans *Liberté*.

En outre, il s'agit presque toujours de mort naturelle : le thème mélodramatique du meurtre est écarté (à quelques exceptions près : voir notamment *Le Mystère* ; sans oublier *Liberté*, évidemment) ; on pourrait même considérer *Don Licciu Papa* comme une sorte de palinodie des dénouements sanglants de *Vie des champs* : le compère Arcangelo ne fait que blesser le séducteur de sa fille ; celui-ci, après sa guérison, pourra tranquillement continuer de profiter des grâces de la belle Nina. Un effet de sourdine analogue domine le final des *Orphelins*, où la mort de la femme du compère Meno est un événement beaucoup moins grave, aux yeux de la commère Sidora, que la mort de l'âne de la voisine :

Calmez-vous, car vous allez l'oublier. [...] Voyez, par contre, votre voisine Angela. Son âne est en train de mourir ! Et c'est tout ce qu'elle possède. C'est elle qui devra y songer toute sa vie²⁹.

La sphère de l'économique a le dessus sur celle du sentiment, comme dans tout texte naturaliste. On retrouve le même rapprochement (d'origine zolienne) entre la mort d'un être humain et celle d'un animal dans l'*Histoire de l'âne de Saint Joseph*, où l'on assiste à la double agonie du fils de la protagoniste et de l'animal éponyme ; et c'est bien à l'âne que le texte accorde le plus d'attention.

Il y a pourtant dans ce même recueil une nouvelle très célèbre dont le thème principal est précisément la mort prochaine du héros, le riche Mazarò ; c'est ce qu'on oublie trop souvent, quand on considère ce texte comme une description presque féerique des terres du latifundiste. De fait, à la dernière page de *Ses Biens* (je traduis ainsi *La roba*), Mazarò,

quand on lui dit qu'il était temps de quitter ses biens, pour penser à son âme, il sortit dans la basse-cour comme un fou, en chancelant. Il se mit à tuer avec des coups de bâton ses canards et ses dindes, en s'écriant : « Vous êtes mes biens, venez avec moi. »

29. G. Verga, *Tutte le novelle*, Milan, Mondadori, 1983, t. I, p. 261.

Ce qui inquiète Mazzarò n'est pas son trépas (c'est-à-dire le changement, voire la disparition, de son être) ; au contraire, il n'est frappé que par sa séparation d'avec ses biens. C'est une attitude que Philippe Ariès a décrite comme typique de certaines sociétés de l'Antiquité, où elle était à l'origine des dons funèbres qu'on a retrouvés dans nombre de sépultures. Comme cela arrive souvent chez Verga, une réaction liée à des croyances anthropologiquement archaïques fait surface dans le monde moderne, dominé par la loi du profit économique ; d'où un effet de décontextualisation qui vise, encore une fois, à désamorcer le *pathos*. Le lecteur de l'*explicit* de *Ses biens* est en effet tenté de se livrer à une hilarité quelque peu sinistre.

On sait que le héros de *Mastro-don Gesualdo* est un descendant très proche de Mazzarò (du point de vue génétique, ils n'étaient même qu'un seul personnage dans les premiers projets de leur auteur). Mais le roman, de même qu'il laisse moins de place à l'épopée bourgeoise de l'accumulation, ôte également à la mort de Gesualdo le ton à la fois grandiose et comique qui caractérisait celle de Mazzarò. L'ancien maçon a déjà été privé de ses biens (en bonne partie utilisés pour doter sa fille) et éradiqué de son milieu. Il est seul, complètement déraciné dans le palais aristocratique dont le luxe est pourtant rendu possible par l'argent qu'il a gagné grâce à son travail. Après l'échec de toute tentative d'établir un rapport affectif avec Isabella (qui n'est en réalité pas sa fille naturelle), la solitude tragique du héros mourant est complète. Mais la scène de l'agonie est filtrée par le regard indifférent, voire ennuyé, des domestiques. Ceux-ci ne se gênent pas, ils fument leur pipe au chevet du mort, ils remarquent avec mépris que ses mains ont été usées par le travail. Ils attendent le matin pour prévenir non pas Isabella, mais « la femme de chambre de madame la duchesse »³⁰. Il faut pourtant porter le deuil de l'ancien maçon : un des domestiques en convient, qui définit le mort, à la lettre, comme « un bien de la famille » (« *È roba di famiglia* »³¹). Mazzarò ne voulait pas se séparer de ses biens ; Gesualdo n'est désormais plus qu'un « bien » ; il est lui-même un objet : « *roba*. »

On n'ôte rien à la réussite superbe de ces pages, si l'on essaie de les inscrire dans la tradition des dénouements en sourdine qui caractérisent tout le naturalisme européen. Ni si l'on retrouve leur source – pour la première fois, à ma connaissance – dans un (très mauvais) roman de jeunesse de Zola, *Le Vœu d'une morte* (1866), où les domestiques, aux funérailles de Blanche de Rionne, jasant sans aucune retenue : le récit

30. G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, Turin, Einaudi, 1993, p. 470.

31. *Ibid.*

des souffrances de la morte est filtré par un point de vue détaché et mesquin. Verga connaît d'ailleurs très bien les textes de Flaubert et de Zola qui peuvent lui inspirer l'*explicit* de *Mastro-don Gesualdo*. En 1874, en écrivant à Luigi Capuana une lettre sur *Madame Bovary*³², qu'il vient de lire, il s'en prend à l'attitude « sceptique » de Flaubert, qui porterait préjudice à la réussite de son ouvrage. Il ne donne qu'un exemple, mais ô combien significatif ! Il rappelle en effet la désacralisation presque blasphématoire de la mort et de l'amour romantique, qui est le sens profond de l'épisode de Justin et de Lestiboudois. Verga cite de mémoire, en prenant pour des choux les « pommes de terre » de Flaubert : ce n'est pourtant certainement pas un hasard si son attention a été attirée précisément par ce passage en apparence secondaire. De fait, pour devenir un grand écrivain (pour se "convertir" au vérisme, si l'on veut), le Verga de 1874 n'avait qu'à renoncer au mythe de l'amour-passion et à l'idée sublime de la mort qui lui venaient de ses apprentissages romantiques. C'étaient, on le voit bien, des obstacles énormes, que lui seul, en Italie, a su franchir dès 1877-1880.

Conclusion

En parcourant, certes trop rapidement, les œuvres d'un certain nombre de romanciers français et italiens, on a pu dégager trois *topoi* de l'écriture naturaliste et vériste, qui caractérisent la représentation du décès d'un personnage. Premièrement, la mort mise en sourdine. Nombre de choix techniques (une réticence, un récit pris en charge par un personnage comique, un style anti-épique, etc.) visent à neutraliser le *pathos* au moment du trépas du héros. On a pu notamment ébaucher, à ce propos, des lectures convergentes des dernières pages de trois chefs-d'œuvre du naturalisme européen : *L'Assommoir*, *Mastro-don Gesualdo* et *Les Buddenbrook*. Deuxièmement, le triomphe de la matière. Le personnage près de son trépas n'est plus présenté comme un être humain, mais comme un corps dont la pourriture est décrite sans réticence (ainsi dans *Nana* ; cette technique est absente, au contraire, de l'œuvre de Verga, qui réduit l'importance des descriptions, par rapport à ses modèles français, à cause d'une retenue restée proche du classicisme) ; ou bien il n'est plus qu'une fonction sociale (d'où le thème de l'héritage, sur lequel le récit est focalisé dans nombre de romans français et italiens, par exemple dans *Pot-Bouille* et dans *I Viceré*). Troisièmement, la mort inattendue.

32. G. Verga, *Opere*, Milan, Mursia, 1988, p. 1352.

Il s'agit souvent d'un meurtre, déclenché soudainement par un atavisme culturel (dans *Vie des champs*) ou par une fêlure héréditaire (*La Bête humaine*).

Ce sont là, j'en suis conscient, des solutions bien différentes, qui produisent pourtant des effets convergents : de fait, l'attention du lecteur est partiellement détournée d'un événement, le décès du héros, qui demeure central, en dépit du cahier des charges naturaliste. La mort est omniprésente dans les œuvres qu'on a étudiées, mais elle est toujours mise à distance, contournée, éloignée. Il s'agit d'un refoulement partiel et en quelque sorte paradoxal, qui a sans doute partie liée avec le processus d'« ensauvagement » progressif de l'expérience ultime, dont a parlé Philippe Ariès. Ce changement radical des mentalités qui, dans certains pays de l'Occident, bouleversera la rhétorique nationaliste issue du culte positiviste des morts, ne se déclarera ouvertement que dans le courant du XX^e siècle ; il puise pourtant ses origines dans le clivage des idéologies dominantes, qui a lieu vers la fin du siècle précédent : un clivage dont la littérature naturaliste se fait souvent l'écho.

Le badaud maupassantien, qui se régale du « comique de la prose tombale » (celle-ci est même « la chose la plus amusante du monde » pour le héros des *Tombales* !³³), est à la fois attiré par le cimetière en tant que lieu de flânerie, et hanté par le voisinage sinistre des morts : dans les contes de Maupassant, comme dans nombre de textes naturalistes, le comique est souvent complémentaire du fantastique, la boutade de l'angoisse. Les ressources intarissables du style et de l'ironie sont employées pour garder à une distance de sécurité l'étrangeté inquiétante d'un événement naturel, la mort, qu'il devient de plus en plus difficile de « naturaliser » (ou d'« apprivoiser », selon le mot d'Ariès). La sourdine ironique aurait donc aussi une signification freudienne, puisqu'elle cacherait une inquiétude profonde face aux expériences qu'elle affiche de dévaloriser. Comme c'est souvent le cas, la transgression (dans *Les Tombales*), aussi bien que la réticence (dans *Les Buddenbrook*), ou la cruauté (dans *Madame Bovary* ou dans *Mastro-don Gesualdo*), ou encore l'acharnement descriptif et allégorique (dans *Nana*), ne sont qu'un voile, au-dessous duquel on devine un traumatisme.

L'ironie et la sourdine naturalistes n'ont donc pas des allures bon enfant. De plus, elles excluent toute nostalgie. Ce n'est que trois quarts de siècle plus tard qu'on pourra regretter sur un ton d'élégie (mais, là encore, avec quels sous-entendus troublants !) « les funérailles d'antan », enjolivées par « les belles pompes funèbres de nos vingt ans » (Brassens,

33. G. de Maupassant, *Contes et Nouvelles*, Paris, Gallimard (Pléiade), t. II, 1979, p. 1240.

évidemment³⁴). Le chanteur du XX^e siècle semble entretenir avec « la camarade » une familiarité – si je puis dire – “posthume” : il écrit ses textes quand le processus d’interdiction de l’expérience ultime est désormais accompli ; il les écrit en homme poursuivi par la mort « d’un zèle imbécile »³⁵ : il n’affiche donc aucune complaisance pour les visions morbides, à la Bataille, qui se voudraient transgressives ; mais il a le sentiment d’avoir été dépossédé par l’idéologie ambiante de la possibilité même d’un discours sur la « camarade ». En « semant des fleurs dans le trous de son nez »³⁶, il évoque les défenses élaborées par une tradition culturelle révolue, pour laquelle il peut nourrir autant de nostalgie que d’ironie ; mais une ironie, personne ne saurait s’y tromper, bien différente de celle des naturalistes.

Pour en revenir aux stratégies textuelles élaborées par ces derniers, on peut finalement appuyer l’analyse littéraire d’un constat anthropologique. Ce qui du point de vue de la narratologie peut s’expliquer, comme on l’a montré, par les contraintes du cahier des charges naturaliste, demande à être considéré, dans une perspective thématique, comme l’épiphénomène problématique (non pas comme le simple reflet mécanique) d’un changement des mentalités. Eu égard à la périodisation des attitudes humaines devant la mort proposée par Ariès, on peut situer le point de vue naturaliste à mi-chemin entre la sublimation de la “mort belle” romantique et le refoulement provoqué par le véritable interdit entré en vigueur, dans les pays les plus industrialisés, autour de la moitié du XX^e siècle. Mais là encore, on pourrait se poser une dernière question (sur laquelle je me plais à terminer cette étude) : s’agit-il d’une simple parodie des excès sentimentaux des romantiques, ainsi que du patriotisme pompeux des positivistes, ou bien d’un symptôme avant-coureur de la mise à distance et du refoulement de la mort, qui n’atteindront dans la réalité leur paroxysme qu’environ quatre-vingts ans plus tard ?

PIERLUIGI PELLINI

Université Stendhal, Grenoble III

34. G. Brassens, « Les Funérailles d’antan », in *Le Pornographe*.

35. G. Brassens, « Supplique pour être enterré à la plage de Sète », in *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*.

36. *Ibid.*

Repères bibliographiques

- P. Ariès, *Essai sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris, Seuil, 1975.
- P. Ariès, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, 2 vol.
- R. Bigazzi, *Su Verga novelliere*, Pise, Nistri-Lischi, 1975.
- Y. Chevrel, *Le Naturalisme*, Paris, PUF, 1982.
- J.-P. Leduc-Adine, « *L'Assommoir* » d'Émile Zola, Paris, Gallimard, 1997.
- P. Hamon, *Le Personnel du roman*, Genève, Droz, 1983.
- P. Hamon, *Texte et Idéologie*, Paris, PUF, 1984.
- G. Larroux, *Le Mot de la fin*, Paris, Nathan, 1995.
- F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Turin, Einaudi, 1993.
- P. Pellini, *Naturalismo e verismo*, Florence, La Nuova Italia, 1998.
- S. Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien : naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions interuniversitaires, 1994.

LA MORT EXPLIQUÉE AUX ENFANTS AU XIX^e SIÈCLE : DES CIMETIÈRES AUX CHAMPS DE BATAILLE

Résumé : La critique littéraire des années 1970 a vivement reproché à *Cuore* de De Amicis d'être un livre imprégné du sentiment de la mort. Une exploration plus étendue de la littérature enfantine italienne du siècle dernier, ainsi que des livres de lecture pour les écoles primaires, permet d'affirmer que ce classique n'est pas une exception, mais bien au contraire un exemple significatif de toute la production littéraire et paralittéraire destinée à la jeunesse italienne. L'inscription de la mort y est continue, et la réflexion sur la mort est considérée par les pédagogues comme une étape formatrice essentielle pour la bonne éducation de l'homme et du citoyen.

Notre étude s'interroge sur la fréquence et la variété de ces représentations, et elle analysera les images et les thématiques mortuaires véhiculées. À l'aide de multiples exemples (textuels et iconographiques) est esquissée une typologie de la mort expliquée aux enfants au XIX^e siècle, constituée par deux séries de *topoi*, reductibles pour les uns à la mort domestique et familiale, pour les autres à la mort patriotique et guerrière. Cette taxonomie rhétorique met en évidence deux modèles thanatologiques parallèles sinon opposés : le premier se rattache à la pastorale chrétienne, le deuxième à la patrie et à l'État-nation. Aussi la mort est-elle la clé de voûte de deux conceptions ontologiques différentes, mais elle doit être acceptée comme forme d'adhésion à un ordre supérieur.

Riassunto : *La critica letteraria degli anni 70 ha vivacemente rimproverato a Cuore di De Amicis di essere un libro impregnato del sentimento della morte. Una esplorazione più estesa della letteratura infantile italiana del secolo scorso, come dei libri di lettura per le scuole elementari, permette di affermare che questo classico non è un'eccezione, ma anzi un esempio significativo di tutta la produzione letteraria e paraletteraria destinata alla gioventù italiana. L'iscrizione della morte vi è continua, e la riflessione sulla morte viene considerata dai pedagogisti come una tappa formatrice essenziale per la buona educazione dell'uomo e del cittadino.*

L'intervento si interroga sulla frequenza e la varietà di queste rappresentazioni, e analizza le immagini e le tematiche mortuarie veicolate. A mezzo di esempi molteplici (testuali e iconografici) si abbozza una tipologia della

morte spiegata ai bambini nell'800, costituita da due serie di topoi, riconducibili per gli uni alla morte domestica e familiare, per gli altri alla morte patriottica e guerriera. Questa tassonomia retorica evidenzia due modelli tanatologici paralleli se non opposti : il primo si riallaccia alla pastorale cristiana, il secondo alla patria e allo Stato-nazione. Così la morte è la chiave di volta di due concezioni ontologiche diverse, ma deve essere accettata come forma di adesione ad un ordine superiore.

Cuore : un « triomphe de la mort » ?

Au début des années 1970, lorsque *Cuore* de De Amicis devint l'objet des attaques contestataires et des jugements au vitriol de tous ceux qui s'en prirent alors à l'utilisation idéologique qui avait été faite pendant près d'un siècle de cet ouvrage, l'une des accusations portées contre ce livre fut d'avoir été « un "trionfo della morte" espresso in termini ottocenteschi »¹. Ce jugement est celui du grand spécialiste de littérature d'enfance et de jeunesse Antonio Faeti, qui dans son ouvrage consacré aux illustrateurs italiens des livres pour les enfants, *Guardare le figure*, emboîtait le pas à Umberto Eco – qui le premier avait désacralisé *Cuore* dans un article² resté mémorable – en faisant le procès de De Amicis, qualifié de « pedagogo ufficiale dell'Italia umbertina »³. Il l'accusait entre autres d'avoir surtout cherché à toucher le « cœur » de ses petits lecteurs et à leur faire verser des larmes en abondance en composant « una specie di enciclopedia della sofferenza, della tristezza, del cupo e onnipresente senso di Morte »⁴.

Nul doute sur la justesse du constat établi par Faeti : la lecture de *Cuore* confirme la présence obsédante de la mort et des thèmes funéraires diversement déclinés dans le texte tout au long de l'année scolaire 1881-1882 (dont le livre constitue la chronique relatée au jour le jour par un écolier, Enrico Bottini). Tout d'abord, à la fin du mois d'octobre une page est dédiée à « Il giorno dei morti », et par la suite, les décès et les deuils ponctuent la vie quotidienne de l'école turinoise fréquentée par le narrateur : au mois de mars un enfant est brutalement emporté par la maladie (« Un piccolo morto »), tandis qu'en avril décède la mère de Garrone, et qu'en mai trépassa l'institutrice qui a appris à lire au prota-

1. A. Faeti, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Turin, Einaudi, 1972, p. 125.

2. U. Eco, « Franti, o il *Cuore* », *Il Caffé*, n° 3, 1962, p. 3-11.

3. A. Faeti, *Guardare le figure...*, p. 105.

4. *Ibid.*, p. 256.

goniste (« La mia maestra morta »). La mort est à l'œuvre aussi dans les *Racconti mensili* dictés à la classe par le maître : des récits à mi-chemin entre l'*exemplum* et le fait divers, mais qui sont présentés comme véridiques au lecteur (« ogni volta il racconto d'un atto bello e vero, compiuto da un ragazzo »⁵) : on y voit des enfants sacrifier héroïquement leur vie pour l'Italie (« Una piccola vedetta lombarda »), ou bien pour un parent (« Sangue romagnolo ») ou encore pour sauver un passager lors d'un naufrage (« Naufragio »). Enfin, dans « L'infermiere di Tata », c'est le père présumé de l'enfant protagoniste du récit qui décède.

Thème ou expédient volontiers utilisé dans la construction du cadre narratif principal et des récits secondaires, la mort hante l'existence de presque tous les personnages, qu'elle menace même lorsqu'elle ne les frappe pas : voilà que le lecteur se trouve brusquement face à face avec « Il muratorino moribondo », dont le mal guérit cependant aussi rapidement qu'il s'était déclaré, pour ensuite apprendre tout aussi inopinément qu'Enrico lui-même relève d'une affection qui l'a rendu « molto malato [...] a un punto dal dare un addio a tutti »⁶. Si elle offre à De Amicis une manière efficace, quoique répétitive, de dramatiser la narration et d'augmenter à peu de frais le *pathos* émotif du texte, la mort sert aussi d'arrière-fond pour la présentation aux jeunes lecteurs des personnages historiques, qui se trouvent ainsi projetés dans l'éternité. Tel est notamment le cas des « pères de la Nation », les grands hommes qui ont fait l'Italie : Victor-Emmanuel II, Cavour, Garibaldi. Du premier sont amplement décrites les funérailles solennelles qui s'étaient déroulées six ans auparavant (en 1878) au moment de sa disparition (« I funerali di Vittorio Emanuele ») et du second sont relatés les derniers moments de son agonie fébrile (« Il conte Cavour »), tandis que le décès de Garibaldi, qui eut lieu le 2 juin 1882, s'insère historiquement dans le contexte chronologique de la narration et est rapporté au présent (« Oggi è un lutto nazionale. Ieri sera è morto Garibaldi »⁷).

Mais l'inscription de la mort dans l'ouvrage va au-delà de son utilisation rhétorique aux fins de l'histoire nationale. L'ombre de la mort plane sur le texte lorsque le père et la mère d'Enrico prennent à leur tour la place du narrateur pour ajouter leurs propres commentaires à la chronique journalière tenue par leur enfant. Sous leur plume, le propos prend invariablement un ton grave et moralisateur, car ils manquent rarement de rappeler à leur fils combien le bonheur est fragile et la vie

5. E. De Amicis, *Cuore* [1886], Turin, Einaudi, 1972, p. 30.

6. *Ibid.*, p. 256.

7. *Ibid.*, p. 337.

humaine vulnérable face aux mille dangers qui la menacent. C'est cette « *tonalità sepolcrale* »⁸ et cette pédagogie sadomasochiste fondée sur la culpabilisation qui d'après Antonio Faeti sont mises au service d'une cause idéologique : l'inculcation de l'obéissance la plus complète et du conformisme le plus résigné aux nouvelles générations. En répandant ainsi la tristesse à toutes les pages, De Amicis a donné à son œuvre une atmosphère qui modère toutes les manifestations d'allégresse et d'exubérance enfantine.

Le procès fait à De Amicis par la critique littéraire d'inspiration marxiste⁹ a longtemps occulté le fait que *Cuore*, loin d'être une exception, est bien au contraire un exemple tout à fait représentatif de la production littéraire et paralittéraire destinée aux enfants italiens du siècle dernier. On peut commencer par rappeler que *Pinocchio*, qui est aux antipodes des finalités politiques affichées par *Cuore*, fait aussi une place à la mort et aux thèmes funèbres : dans le chapitre XV des *Avventure*, Pinocchio, en fuite devant les brigands qui veulent lui dérober ses pièces d'or, aperçoit à une fenêtre une jeune fille qui a toutes les apparences d'une défunte.

*Il viso bianco come un'immagine di cera, gli occhi chiusi e le mani incrociate sul petto*¹⁰,

elle informe Pinocchio que tout le monde est décédé dans la maison où elle se trouve, y compris elle-même (« *Sono morta anch'io* »), et qu'elle attend qu'on vienne l'enterrer (« *Aspetto la bara che venga a portarmi via* »). Le motif fantastique du revenant et le ton lugubre du chapitre contribuent à donner à la suite l'apparence d'un châtiment cruel et définitif : la malheureuse marionnette est pendue à un arbre par les deux assassins, et manque de trépasser. D'ailleurs le trépas de Pinocchio à la fin du chapitre XV marquait la fin de l'histoire dans la première rédaction des *Avventure*¹¹...

8. A. Faeti, *Guardare le figure...*, p. 121.

9. Le livre fut qualifié, entre autres, de « *abominevole Quaderno rosso del Tipico Benestante Piemontese* » (A. Arbasino, *Sessanta posizioni*, Milan, Feltrinelli, 1971, p. 221), « *vero e proprio abbecedario del crispismo* » (S. Lanaro, *Il Plutarco italiano: l'istruzione del « popolo » dopo l'Unità, Storia d'Italia, Annali*, Turin, Einaudi, 1981, t. IV, p. 558), « *espressione del protofascismo* » (U. Eco, « *Franti, o il Cuore* », p. 5).

10. Cette citation et la suivante sont tirées du chapitre XV. Nous citons d'après l'édition suivante : Turin, Einaudi, 1968, p. 50-51.

11. Les *Avventure di Pinocchio* furent publiées d'abord en 1881 dans le *Giornale dei Bambini*. Cette fin cruelle suscita les protestations des petits lecteurs, tant et si bien que Pinocchio échappa quant même à la mort et que les *Avventure* reprirent au chapitre XVI. Cf. à ce sujet E. Garrone, *Pinocchio uno e bino*, Bari, Laterza, 1975.



Fig. 1 – C. Chiostrì, « Pinocchio piange la morte della bella bambina dai capelli turchini », in C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, 2^e éd., Florence, Bemporad, 1891

Une punition du même genre sanctionne au chapitre XXIII la désobéissance et la paresse de la marionnette, qui après de nouvelles péripéties est à nouveau « mortellement » punie, lorsque à la place de la Fée aux cheveux bleus, il trouve une tombe de marbre où est inscrite l'épithaphe suivante :

*QUI GIACE
LA BAMBINA DAI CAPELLI TURCHINI
MORTA DI DOLORE
PER ESSERE STATA ABBANDONATA
DAL SUO FRATELLINO PINOCCHIO*¹².

Les historiens de l'école comme Marino Raicich – dont l'essai posthume consacré à « La Morte educante e l'infanzia nell'Ottocento »¹³ vient d'être publié par Simonetta Soldani – avaient en revanche souligné à quel point la mort, loin d'être tenue en marge dans la littérature de jeunesse italienne au XIX^e siècle, y occupait une place centrale, dans un

12. *Ibid.* Cf. le dessin de Carlo Chiostrì représentant la scène (fig. 1).

13. S. Soldani, « La morte educante : un inedito di Marino Raicich », *Passato e Presente*, n° 50, 2000, p. 107-135.

contexte qui semblait tout entier « *volto al mortuario e al sepolcrale* »¹⁴. De nos jours au contraire les livres pour les écoles et pour les enfants occultent volontiers la mort, volontairement éloignée d'un âge de la vie qui par définition doit prétendre à la joie et à l'insouciance : c'est là une conception très différente de celle qui était en vigueur au siècle dernier, lorsque l'existence humaine était encore l'objet d'un grand nombre de rites, parmi lesquels figuraient en bonne place les rites funéraires.

Les livres d'école et les livres de lecture donnent des témoignages fort intéressants des représentations de la mort : ils constituent une production stéréotypée souvent plus proche du document culturel que de la littérature, riche en clichés et en *topoi*, qui peut offrir des sources utiles aux historiens des mentalités¹⁵. Souvent considérés comme mineurs, voire négligeables, ces petits ouvrages ont néanmoins joué le rôle de « romans de formation collective » pour des générations d'hommes et de femmes. Toutes proportions gardées, ils ont servi de moyen de conservation et de transmission des valeurs et des modèles de comportement et peuvent nous renseigner sur la manière la plus courante de représenter le réel, ou mieux, de le modéliser, en présentant au plus grand nombre des attitudes à suivre et des normes de comportement à appliquer.

La rencontre entre l'enfance et la mort est continue, et la réflexion sur la mort est considérée par les pédagogues comme une étape formatrice essentielle pour la bonne éducation de l'enfant et du citoyen. La récurrence avec laquelle les motifs mortuaires apparaissent au XIX^e siècle permet non seulement de constater la fréquence et la variété de ces représentations, mais aussi d'analyser et de classer les images et les thématiques funèbres véhiculées et de s'interroger sur leur évolution. Nous allons donc en proposer une taxonomie.

Lieux et figures de la mort domestique

Le premier jalon du parcours funéraire proposé aux élèves commence généralement par la page consacrée au jour des défunts. Ce texte est le premier non seulement par l'ordre d'apparition (en raison de la date placée au tout début de l'année scolaire), mais aussi par l'ordre de fréquence : cette page est une règle à laquelle il ne saurait être dérogé dans les livres de lecture courante. La ponctualité avec laquelle apparaît la vision du

14. S. Soldani, « La morte educante... », p. 124.

15. Cf. M. Vovelle, « Pertinence et ambiguïté du témoignage littéraire pour une histoire des attitudes collectives devant la mort », in G. Ernst, *La Mort en toutes lettres*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1983, p. 300-310.

cimetière pourrait faire oublier qu'il s'agissait alors d'une institution relativement récente : les historiens de la mort rappellent que les décrets sur les cimetières urbains ne datent que de la fin du XVIII^e siècle¹⁶, et qu'ils deviennent un phénomène culturel fondamental au XIX^e siècle, lorsque se manifeste dans toute son ampleur l'attitude moderne à l'égard des sépultures et des défunts. Quelles que soient les opinions personnelles des pédagogues en matière de religion, cette nouvelle sensibilité collective est partagée par tous nos auteurs, qui commencent par affirmer que les tombes et le culte des morts font partie des institutions de toutes les populations civilisées. On retrouve des échos des *Sepolcri* de Foscolo dans les affirmations comme les suivantes :

*l'amore e la pietà per i fratelli defunti sono prova di un popolo civile e credente*¹⁷,
*onorare i sepolcri è prova di gentilezza d'animo, di educazione e di civiltà*¹⁸.

Ensuite la méditation sur la mort s'arrête sur l'échéance implacable qui attend tous les hommes : elle est manifestée par les tombes, et rappelée immanquablement à l'enfant :

*il cimitero è il luògo dove si trovano le ossa, le ceneri dei nostri genitori, fratelli, sorelle, parenti ed amici, ricchi e poveri [...], là è destinato il nostro posto*¹⁹ ;
*quanti ne dormono sotterra ! Ci sono i babbi dei nostri babbi e dei nostri nonni. Un giorno vi scenderemo noi pure*²⁰.

De cette constatation peut jaillir la leçon morale et religieuse sur la vanité des ambitions et des passions humaines qui est immédiatement lisible dans le cimetière, lieu de formation de la conscience individuelle :

*il cimitero è scuola di vera, di soda istruzione : esso insegna a quelli che vivono, che ogni dolore ed ogni piacere, ogni miseria ed ogni ricchezza hanno un termine*²¹.

À cette leçon de vanité héritée de la pastorale chrétienne s'ajoute toujours la prescription des formes de la piété envers les défunts – la

16. Cf. P. Ariès, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, p. 468.

17. G. Tarra, *Terzo libro delle letture graduate*, Milan, Messaggi, 1886, p. 251.

18. E. Paroli, *Umberto. Libro di lettura per la 4^e elementare*, Milan, Agnelli, 1894, p. 31.

19. G. Imassi, *Catechismo contenente principii generali di pura e mera moralità*, Turin, Stabilimento artistico-letterario, 1877, p. 49.

20. I. Bencivenni, *Il libro completo per la 2^e elementare*, Turin, Tarizzo, 1892, p. 6.

21. G. Tarra, *Terzo libro...*, p. 252.

« religion nouvelle des morts » d'après Philippe Ariès²² – qui se concentre dans les cimetières et mêle aux enseignements traditionnels issus de la religion et de la morale classiques les formes nouvelles de la vénération des tombeaux et de la pérennisation du souvenir, même lorsque la foi religieuse laisse place aux convictions laïques.

*Anche i morti son nostro prossimo, e noi abbiamo sempre dei doveri verso di loro*²³,

enseignent les livres de l'école primaire, qui donnent aux élèves une leçon de civisme. Les tombeaux réclament des soins et les citoyens ont des devoirs à remplir :

*chi non ricorda i suoi morti e non va mai a venerare le ceneri, ad offrirvi un fiore, a levarvi una pietosa preghiera, mostra un animo egoista ed empio*²⁴.

Le cimetière, et non l'église, est à présent le lieu où s'accomplit la communion entre les vivants et les morts, et c'est là que les manifestations de ce que Foscolo appelait la « *celeste corrispondenza di amorosi sensi* » sont non seulement permises, mais sollicitées par les éducateurs. Ceux-ci présentent aux écoliers une série de petits tableaux émouvants (fig. 2), propres à toucher leur sensibilité et à susciter chez eux des sentiments de pitié et de fraternité. La tristesse évoquée dans ces descriptions est propice aux larmes, et les personnages représentés prouvent par leur douleur inconsolable et par leurs épanchements leur attachement perpétuel aux familiers disparus. L'élève est invité à s'identifier à eux, par une mise en œuvre d'une rhétorique du pathétique qui veut atteindre son cœur à tout prix :

Ecco qui una giovine donna, che si strugge in lagrime rammentando il consorte ah! troppo presto rapito all'immenso affetto del suo cuore. Là, un mesto operaio, genuflesso con due bimbi sull'umide zolle, fa dir loro la preghiera dei defunti per la povera mamma, che i sacrifici e gli stenti, sofferti per la prole adorata, hanno condotto anzitempo al sepolcro. A lato, nel campo dei fanciulli, due giovani sposi cercano di ornare del loro meglio un bianco cippo, sotto cui giace da poco l'unica figlioletta a sette anni rapita da crudele morbo ai loro baci, alle loro carezze, alle gioie e alle speranze della vita. Povera madre! chi la potrà consolare,

22. Cf. P. Ariès, *Essai sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975, p. 46 sq.

23. A. Alfani, *Lecture graduali per le scuole rurali maschili. Grado secondo*, 3^e éd., Florence, Paggi, 1889, p. 94.

24. G. Tarra, *Terzo libro...*, p. 252.



Fig. 2 – « Il giorno dei morti », dessin anonyme in G. Scavia, *Libro per le giovinette delle scuole rurali*, Turin, Vaccarino, 1871

ogni qualvolta rivedrà nella deserta stanzetta i vestitini della sua bambina, i suoi trastulli, i compiti di scuola, che formavano il suo orgoglio, quando li poteva mostrare alla mamma con una nota di merito della cara sua maestra²⁵ ?

Ce dolorisme cultivé à bon escient dans les cimetières est en revanche beaucoup plus discret, sinon carrément absent, dans les scènes de décès. Ces dernières peuvent être regroupées dans une véritable typologie funéraire, permettant de classer les figures et les situations dans lesquelles se cristallise la représentation de la mort, selon des *topoi* récurrents et partant aisément reconnaissables, malgré les variations qu'ils subissent au fil des années.

Le premier de ces clichés est celui de *la mort du vieil homme* : un vieil homme vit ses derniers instants sans aucune crainte et en toute dignité, en dispensant à ceux qui l'entourent des conseils de sagesse et des maximes de moralité avant de faire la mort du juste. La condition et les attributs de celui qui décède changent au fur et à mesure que le siècle avance, en accord avec l'évolution historique de la société. Le vieil homme qu'on rencontre avant 1860, qui a été de son vivant un soldat de Napoléon I^{er}, sans famille mais honoré par tous, est ensuite remplacé par un grand-père, voire par une grand-mère, acceptant calmement l'idée de sa prochaine disparition et préparant l'enfant à la séparation qui s'annonce :

25. Cf. P. Ariès, *Essai sur l'histoire de la mort...*, p. 46 sq.

Quando il buon vecchio si sentì vicino a morire, chiamò à sé Luigino e gli disse :

– Figlio mio, il buon Dio mi chiama a sé; io ti benedico perché sei buono, e lassù pregherò sempre per te; pregherò che tu possa serbarti sempre onesto e virtuoso e guardarti da ogni pericolo –²⁶.

Le message religieux est toujours présent, mais ce qui prime dans ce genre de scène des adieux est la manière d'accepter avec sérénité la mort qui clôt l'existence du personnage qui décède, que celle-ci s'ouvre ou non sur la certitude de la vie éternelle. Il s'agit à l'évidence d'un modèle de bonne mort, dans lequel le mourant bénit tous ses proches, dit ses derniers mots aux membres de sa famille et encourage leurs dispositions au bien : un *topos* où la mort n'est ni tragique ni inconvenante, et où le moment suprême apparaît dépourvu de toute dramatisation et de tout mouvement d'émotion excessive. On le retrouve tel quel dans plusieurs ouvrages autobiographiques de mémorialistes de cette époque, sans qu'on puisse dire si dans ces « scènes des adieux » tout à fait apaisées, dans lesquelles les mourants bénissent leurs enfants et prêchent à tous les présents l'amour et la concorde, ce sont les modalités du *topos* qui priment sur le réel, ou bien si le récit qui a été fait est véridique. À titre d'exemple, on reproduit ici le récit des adieux à la famille du père de Luigi Settembrini :

– Figli miei, Iddio mi chiama, ed io prima di partirmi da voi, voglio benedirvi l'ultima volta, e dirvi le ultime parole. Non vi lascio ricchezze, ché non ne ebbi, e a pena giunsi col lavoro a sostentare la vita : vi lascio un nome onesto di cui non avrete ad arrossire [...]. Amate il lavoro, e siate benedetti. A te, o Luigi, raccomando i tuoi fratelli minori e la sorella –²⁷.

Ces mêmes traits typiques de la « bonne mort » en famille ou entre voisins, à l'heure des échanges intimes et solennels du mourant avec son proche entourage sont reproduits dans le cas – qui devrait être redouté entre tous par un enfant – du décès de la mère (fig. 3). Cette scène apparaît pour la première fois dans le *Giannetto*²⁸ de Ludovico Antonio

26. G. Borgogno, *Lecture graduate per la terza elementare*, Turin, Paravia, 1893, p. 50.

27. L. Settembrini, *Ricordanze della mia vita*, Naples, Morano, 1895, vol. 1, p. 35. Cf. aussi ce même genre de récit de la mort du père chez G. Visconti Venosta, *Ricordi di gioventù (1847-1860)*, Milan, Treves, 1908, p. 29 : « *Presente a sé fino agli ultimi momenti [mio padre] volle salutare tutti, raccomandando i suoi figli a quanti erano accorsi in casa nostra. A me disse : “Sii d'aiuto in ogni cosa alla mamma, e seguine sempre i consigli... te ne troverai contento per tutta la vita”.* »

28. Composé en 1833 à l'occasion d'un concours pour le meilleur livre de lecture italien pour les écoles primaires, ce manuel connut une large diffusion (on en imprima quelques 53 éditions) et fut utilisé dans des versions remises à jour, jusqu'aux premières décennies du xx^e siècle.



Fig. 3 – Dessin anonyme in L. Parravicini, *Giannetto* [1834],
Livourne, Antonelli, 1852

Parravicini, un ouvrage qu'on peut considérer comme l'archétype italien du livre de lecture pour les écoles primaires. Gioconda, la mère du protagoniste Giannetto, est atteinte d'une maladie qui s'avère rapidement incurable. Pressentant sa fin proche, elle convoque ses enfants pour qu'ils écoutent attentivement ses derniers enseignements. Son testament moral, destiné à rester gravé dans leurs consciences, leur est dicté lors d'une scène dont les larmes sont absentes de part et d'autre :

Allora chiamò intorno al suo letto i suoi figliuoli ; e così disse adagio adagio, con voce debole e a riprese : – È questa l'ultima volta, che voi mi ascoltate ; stampatevi dunque nella memoria le mie ultime parole. Figliuoli, abbiate il timor di Dio, obbedite vostro padre, il maestro, i vostri superiori, siate loro grati pei buoni consigli che vi danno : amatevi, amate il prossimo come voi stessi, e diverrete uomini dabbene [...]. Deh ! figliuoli miei, che fra un'ora non sarò più ; promettetemi di essere savi e studiosi –²⁹.

Ce récit, qui deviendra par la suite un *topos* appelé à se répéter à quelques modifications près jusqu'à la fin du siècle, est doublé, dans les dernières décennies, par une autre manière, moins théâtrale et plus proche

29. L. Parravicini, *Giannetto* [1834], Livourne, Antonelli, 1852, vol. 2, p. 49.

de notre sensibilité, de rapporter la mort maternelle d'une manière moins directe : l'événement est relaté après coup, au moment où une figure amicale et protectrice entreprend de consoler l'enfant pour la perte qu'il vient de subir. Cette présence bienveillante n'est plus le prêtre, mais le maître ou la maîtresse d'école, le nouveau guide laïque de l'enfant institué par l'État-nation. Tel est le choix fait par De Amicis – auteur bien connu pour sa sensibilité laïque – pour inscrire dans le récit la mort de la mère de Garrone. L'instituteur ne cherche pas à escamoter la dimension tragique de l'événement – qu'il qualifie de « *la più grande disgrazia che possa colpire un fanciullo* »³⁰ – mais dit les mots d'espoir qui permettent de surmonter l'adversité (« *Tua madre non è più qua, ma ti vede, t'ama ancora, vive ancora accanto a te, e un giorno tu la rivedrai, perché sei un'anima buona e onesta come lei* »³¹) et trouve le meilleur moyen pour susciter chez l'enfant une attitude mûre et virile. Le lendemain, il dicte à toute la classe une lettre par laquelle Giuseppe Mazzini avait redonné courage à un ami qui venait de perdre sa mère :

*Sii forte e buono ; resisti al dolore disperato e volgare ; abbi la tranquillità dei grandi patimenti nelle grandi anime : è ciò che essa vuole*³².

Ainsi les forts préceptes de l'apôtre de l'Italie parviennent-ils jusqu'au cœur meurtri de Garrone et lui redonnent du courage.

L'enfant qui meurt

La fréquence de la représentation de la mort de la mère peut être interprétée comme un reflet d'une époque historique où les mères mouraient souvent en couches. Cette même dimension référentielle pourrait jouer pour le *topos* de la mort de l'enfant, sans aucun doute le plus fréquent dans cette production paralittéraire. Marino Raicich avait déjà remarqué que dans les livres de lecture du XIX^e siècle il arrivait très rarement que des enfants naissent, et beaucoup plus souvent qu'ils meurent³³. Cela ne saurait nous surprendre : à une époque où la mortalité infantile était encore très élevée, le décès d'un enfant était un phénomène courant, et tout écolier pouvait y avoir été confronté dans sa famille ou dans sa classe. Le scénario des situations représentées dans les récits se répète à l'identique : la mort frappe à l'improviste ; une maladie soudaine et brutale enlève l'enfant à sa famille alors qu'il était bien portant :

30. E. De Amicis, *Cuore*, p. 260.

31. *Ibid.*, p. 263.

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*

*Lesbino era bellino, era sano, era robusto ; e una prima malattia lo tolse di vita in pochi giorni, all'età di otto anni*³⁴ ;
*un caro bambino, pochi giorni prima sanissimo e pieno di vita, era già freddo cadavere*³⁵ ;
*il giorno dopo, allo spuntare dell'alba, la povera Maria spirava tra le braccia della sua mamma*³⁶ .

Lorsque le nom de la maladie est mentionné, il s'agit la plupart du temps de la diphtérie³⁷.

Les maladies enfantines fauchaient en grand nombre les jeunes vies, mais toute maladie un tant soit peu sérieuse pouvait alors s'avérer mortelle : ce rappel des faiblesses de la médecine pourrait apporter une justification simple à la « morbidité » généralisée dans les textes, et notamment dans *Cuore*, attristant ses petits lecteurs par l'annonce inopinée de l'état critique dans lequel se trouve le Muratorino, pour l'informer aussitôt après qu'Enrico relève d'une maladie qui a failli l'amener à la tombe, sans qu'on sache au juste de quoi ils pouvaient souffrir. Le sadisme pédagogique dont on a accusé De Amicis pourrait-il s'expliquer par cette mortalité historique encore endémique ? Les livres de lecture pour l'école primaire accumulent les scènes de décès de l'enfant, et ne manquent pas de donner la description du cadavre et du lit mortuaire :

*La nostra povera Giulietta è morta ! Era là nel suo lettuccio, bianca bianca, immobile, cogli occhi chiusi... Ho pregato la mamma di lasciar-mela baciare ancora una volta... Come erano fredde le sue labbra !*³⁸ ;
*povera Angiolina ! ora eccola là, pallida, inerte sul suo letto di morte ! pare che dorma placidamente ; ma, pur troppo ! è un tal sonno il suo, da cui non si sveglierà mai più su questa terra*³⁹ ...

Et il n'est pas rare de trouver des vignettes illustrant une scène funèbre de ce genre, comme la veillée mortuaire qui représente le lit de mort d'Angiolina (fig. 4).

34. G. Scavia, *Libro per i fanciulli delle scuole rurali*, 9^e éd., Turin, Vaccarino, 1880, p. 6.

35. P. Conti Carotti, *Raccontini*, Milan, Trevisini, 1883, p. 85.

36. G. Tarra, *Cent'uno storielle al focolare*, Milan, Carrara, 1883, p. 96.

37. Cf. par exemple *ibid.*, p. 41 : « Gilda aveva perduto il suo fratellino Gustavo, il primo e solo compagno della sua vita. Il poverino era morto di un'orribile e violenta malattia alla gola » ; cf. également F. Veniali, *Il libro di lettura per la 3^e elementare*, Mantoue, Mondovi, 1890, p. 6 : « Ahimé ! quest'anno non troviamo più in questa casa il povero Arriguccio : una difterite acuta lo tolse all'amore stragrande de' genitori e dei fratelli. »

38. O. Gianoglio, I. Trincherio, *Educazione. Letture per le bambine della seconda classe elementare*, Turin, Paravia, 1877, p. 144.

39. B. Rinaldi, *La giovinetta italiana educata e istruita*, Turin, Scioldo, 1890, p. 61.



Fig. 4 – Panini, «La morte di Angiolina», in B. Rinaldi, *La giovinetta italiana educata e istruita*, Turin, Scioldo, 1890

Le référent permet aussi de comprendre comment le décès d'un camarade d'école peut être proposé aux élèves de l'école primaire comme sujet pour une composition d'italien :

*Iginia, fanciulla segnalata per amore allo studio e per ubbidienza ai genitori ed alla maestra, poco prima degli esami è colpita da una violentissima febbre. Riusciti inutili tutti i rimedii, sentendosi vicina a morire, raccomanda alla madre una povera giovinetta che l'aveva assistita amevolmente in quella malattia*⁴⁰.

On pense de même devant des textes qui mettent en scène la dernière conversation entre une mère et son enfant malade⁴¹, tout comme devant les lettres de condoléances présentées aux écoliers et aux écolières, modèles épistolaires à imiter pour les adresser aux amis et camarades qui viennent de perdre un frère ou une sœur. L'écriture de la mort ne s'arrête pas cependant à ces exercices d'édification, ou bien à cette rhétorique de la civilité, somme toute assez conventionnelle, à une époque où les règles de la bienséance se répandent plus largement dans la société italienne à l'aide de nombreux guides et manuels des *buone maniere* qu'on imprime au XIX^e siècle. Elle prend aussi d'autres formes, et notamment

40. G. Panepinto, *La giovinetta italiana educata e istruita*, Turin, Scioldo, 1890, p. 61.

41. Cf. par exemple le *Dialogo fra una malatina e la sua mamma*, in I. Baccini, *Lezioncine di cose usuali*, 7^e éd., Turin, Paravia, 1893, p. 96.

celle d'une poésie funéraire dont le sujet de prédilection est l'enfant qui meurt. « La sorellina morta », « La morte del fratellino », « L'addio di un angelo (parole d'una bambina morente alla sua mamma) », « Il fanciullo morente », « Il fiore della mamma », « Ad una mamma che piange » : autant de titres de compositions en vers par nous relevés au fil des pages. Les auteurs sont ceux-là mêmes qui ont publié les livres de lecture, et qui semblent avoir trouvé là un sujet leur permettant de s'essayer à leur tour dans la poésie lyrique. On est véritablement en présence d'un genre littéraire mineur (comparable aux épithalames, très répandus au XIX^e siècle) produisant des poèmes stéréotypés dont les formes et les motifs étaient conventionnels et répétitifs, et dont nous allons reproduire quelques modèles récurrents.

La scène représentée est toujours la même : le moment du trépas de l'enfant. Ce sont « la voix et la vue » poétiques qui changent. Tantôt c'est le frère ou la sœur du petit disparu qui annonce la triste nouvelle :

La sorellina morta

*È morta !... è morta
la sorellina !
Il babbo piange
la sua piccina ;
piange la mamma
la sua bambina.
Con la faccetta bianca
l'ho vista, poverina !
posare la testina
come persona stanca.
Vestita di candore
le man congiunte al petto
pareva un angioletto...
ma l'angiol del dolore⁴² !*

Tantôt c'est le poète lui-même qui est témoin de l'événement :

Il fanciullo morente

*Come tranquillo – sul fido petto
L'egro riposa – tuo pargoletto
Ah ! ch'egli ignora – quel rio dolor
O madre amante – ti spezza il cor.
Già dalle gote – dal piccol labro
sparve il cinabro ;*

42. C. Mei, *I nostri bimbi*, Milan, Vallardi, 1896, p. 110.

*soavemente – sul bianco viso
balena un riso ;
e morte bacia – soavemente
quell’innocente*⁴³.

Tantôt enfin – le cas de figure le plus fréquemment imaginé – c’est l’enfant mourant lui-même qui est mis en scène au moment où il adresse à sa mère ses dernières paroles, lui fait ses adieux et l’assure de leurs futures retrouvailles au ciel. Le but de l’auteur pouvant être de susciter chez le lecteur aussi bien une possible identification au protagoniste que la pitié envers celui qui décède :

Il fiore della mamma

« *Baciami in fronte, o madre mia diletta* »
dicea la moribonda giovinetta.
E la madre piangeva amaramente
e la baciava su la fronte ardente.
« *Povera madre mia, dammi quel fiore,*
chè lo voglio posar su questo core ».
E la madre col pianto in su le ciglia
Un fior porgeva a la morente figlia.
« *O buona mamma, quel tuo dolce viso*
un giorno rivedrò nel Paradiso.
Lo rivedrò ! Ma tu qui sempre il fiore
Della mia mamma troverai sul core ! »⁴⁴

Ce genre de poésie s’inscrit bien dans la ligne d’un certain romantisme tardif qui s’est prolongé en Italie jusqu’à la fin du XIX^e siècle, et qui reprend notamment les formes prosodiques chères à des poètes mineurs, mais très populaires, comme Giovanni Prati et Aleardo Aleardi : des compositions bercées par une musicalité facile, voire puérile, produite par les rimes embrassées et exprimant une tendresse langoureuse et macabre à la fois. La mise en scène ainsi construite – les mots et gestes où s’expriment pour la dernière fois l’amour filial et l’amour maternel – porte également la marque de l’influence de l’école catholique du Risorgimento, et de Manzoni avant tout autre. Le tableau émouvant de la mère de Cecilia, qui dans une page célèbre des *Promessi Sposi* porte dans ses bras le corps de sa petite fille morte de peste, et lui dit adieu avant de la déposer sur le chariot des *monatti*⁴⁵, est dans toutes les mémoires au siècle dernier.

43. L. Bettoni, *L’antologia dei fanciulli*, Milan, Trevisini, 1885, p. 46.

44. C. Taccani, *Lecture per gli alunni della 5^e elementare*, Turin, Paravia, 1896, p. 12.

45. Dans le chapitre XXXIV des *Promessi Sposi*.

Or la représentation romanesque et théâtrale de la mort chez Manzoni est dépourvue de répugnance et d'horreur, mais toujours accompagnée de pitié (même pour don Rodrigo) : la présence de la mort suscite la méditation, mais n'a rien d'inacceptable ni de révoltant. De même, dans les livres d'école la mort n'est jamais ni scandaleuse ni absurde : même la mort de la mère ou de l'enfant apparaissent comme naturelles. La référence à la vie éternelle est toujours présente : même si la référence au clergé et aux sacrements manque – ni la confession ni l'extrême-onction ne sont jamais mentionnées dans ces scènes d'agonie et de décès – le sentiment religieux n'est pas écarté, bien au contraire. Si la perte du membre de la famille est déplorée, elle n'est pas envisagée comme définitive car elle est toujours adoucie par l'espoir de la vie future, jamais oubliée dans les conclusions que les pédagogues adressent aux élèves :

*l'anima sua bella e innocente è volata lassù nelle braccia del Signore*⁴⁶ ;
perché piangere chi muore, se chi muore rivive in un mondo migliore ?⁴⁷ ;
*Mamma non piangere/il fato mio/io son con gli angeli/insieme a Dio*⁴⁸ ,

et ainsi de suite.

La mort sereine et apaisée est donc le dénominateur commun de tous ces *topoi* associés à la mise en scène de la mort domestique et familiale. Il s'agit d'un modèle thanatologique bien ancré dans la culture catholique, et d'une rhétorique funéraire qui, tout en s'étant éloignée des aspects confessionnels, continue de s'inspirer des modèles religieux de l'*ars moriendi*, et notamment de ceux offerts par l'œuvre d'Alessandro Manzoni.

Mourir pour la patrie

À la typologie de la mort domestique que nous venons de mettre en évidence vient s'en ajouter, à partir de 1860, une deuxième : celle de la mort en guerre de tous ceux qui ont sacrifié leur vie pour défendre ou libérer l'Italie, un nouvel *ars moriendi* patriotique et national qui se répand en Europe depuis la Révolution française. C'est à partir de cette date que la patrie, qui auparavant était avec l'honneur et la fidélité au souverain l'un des éléments de l'éthique militaire en Europe, devient une valeur absolue⁴⁹ ; l'idée de patrie qu'on veut inculquer aux jeunes

46. G. Tarra, *Cent'uno...*, p. 41.

47. O. Gianoglio, I. Trincherio, *Educazione...*, p. 122.

48. G. Borgogno, *Lecture graduate...*, p. 75.

49. À propos de cette évolution, cf. P. Contamine, « Mourir pour la patrie (x^e siècle-xx^e siècle) », in *Les Lieux de mémoire*, P. Nora (dir.), Paris, Gallimard, 1984-1992, 3 vol., vol. 2, *La Nation*, 1986, t. III, p. 11-43.

génération est étroitement liée à l'exaltation de l'héroïsme guerrier, et les représentations dans lesquelles elle s'incarne sont celles des valeureux qui sont morts pour qu'elle vive. Ce patriotisme mystique et sanguinaire qui appelle aux armes et exige le sacrifice suprême est illustré par une galerie de figures exemplaires devant servir de modèles : nous avons déjà eu l'occasion de classer les héros nationaux et guerriers offerts à l'admiration des écoliers, en différenciant les figures historiques des figures rhétoriques⁵⁰. Les premières sont celles des personnages de l'histoire italienne réécrite à la lumière des idéaux de liberté et d'indépendance : une histoire mythologique⁵¹ constituée d'épisodes glorieux dans lesquels s'est illustré le courage des Italiens luttant contre leurs oppresseurs. Parmi ceux-ci, la figure *princeps* est celle de Pietro Micca, l'humble soldat qui en 1706 mourut en faisant sauter une mine lors du siège de Turin par les Français. Les livres d'école reprennent invariablement l'épisode tel qu'il a été rapporté dans la *Storia d'Italia* de Carlo Botta, car cet historien du début du XIX^e siècle – qui aimait faire prononcer aux personnages historiques des tirades moralisatrices – lui attribue un petit sermon avec lequel il aurait édifié les présents avant de s'immoler volontairement pour empêcher les ennemis d'entrer dans sa ville :

– *Io ho fermo di dare qui la mia vita alla patria, mettendo fuoco a questa mina, che sbalzi in aria e sperda costoro che son là dietro. Voi tosto salvatevi : lascio al mondo la mia povera moglie ed i miei figliuoli. Deh ! Voi raccomandateli a chi ne governa*⁵²–.

L'épisode de Pietro Micca transformé en mythe sert d'ailleurs de trait d'union entre les figures historiques et les figures rhétoriques. Les livres d'école présentent invariablement le devoir militaire devant aller jusqu'au sacrifice suprême comme l'obligation morale que tout un chacun doit apprendre à faire sienne :

50. Cf. M. Colin, « Mythes et figures de l'héroïsme militaire dans l'éducation patriotique des jeunes Italiens (1860-1900) », in *Mythes et Figures de l'héroïsme militaire dans l'Italie du Risorgimento*, J. Joly (dir.), Caen, Centre de recherches en langues modernes, 1984, p. 143-155.

51. Cf. M. Colin, « Mémoire collective et changement des mentalités : livre d'école et enseignement de l'histoire en Italie de 1860 à 1900 », in *Enseigner l'histoire. Des manuels à la mémoire*, H. Moniot (dir.), Berne, Peter Lang, 1984, p. 173-185 ; *Id.*, « L'éducation du sentiment national en Italie au siècle dernier », *Chroniques italiennes*, n° 47/48, 1996, p. 93-106 ; *Id.*, « La construction de l'identité nationale dans les écoles primaires de l'Italie libérale », in *Vert, blanc, rouge. L'identité nationale italienne*, Y. Pannafieu (éd.), Rennes, Publications du LURPI, 1999, p. 217-231.

52. G. Parato, *I doveri morali e civili insegnati ai giovanetti*, Turin, Scioldo, 1861, p. 64.

*la patria può chiederci tutto, anche la vita*⁵³ ;
*dobbiamo, se occorre, sacrificare a lei ogni cosa, anche la vita*⁵⁴ ;
*il primo nostro obbligo gli è verso la patria [...], a essa dobbiamo sacrificare tutto ; speranze, illusioni, perfino il nostro sangue, perfino i nostri figli*⁵⁵ ;
*io voglio amare la mia cara patria e, quando sarò grande, darò, se occorre, anche la vita per sua difesa*⁵⁶.

Comme l'a affirmé Philippe Contamine dans *Les Lieux de mémoire*, ce geste doit apparaître

à la fois comme un acte évident, simple et naturel, et comme un devoir impérieux et absolu, procurant la vénération des compatriotes présents et à venir⁵⁷.

Pour préparer les futurs combattants, les éducateurs en célèbrent la beauté sublime sur un fond guerrier et militaire, et ils font chorus pour l'exalter par des vers naïfs où brille leur enthousiasme :

*è bello morire da bravo soldato,/pei campi, pei monti che vita ci dier! ;
è bello, è divino per l'uomo onorato/morir per la patria ; morir da soldato/col ferro nel pugno,/col foco nel cor*⁵⁸.

L'incitation au sacrifice suprême est aussi recherchée à l'aide de figures rhétoriques, utilisées par la pédagogie mise en œuvre dans l'Italie libérale comme des instruments de formation du caractère du futur soldat : des *exempla* souvent hérités de l'Antiquité classique grecque et romaine, simples signes utilisés comme modèles d'identification pour la socialisation politique des enfants. La première d'entre elles est *le soldat qui se sacrifie* : sans accomplir de prouesses, ce soldat devient un héros parce qu'il meurt sur le champ de bataille et qu'il est heureux d'offrir sa vie pour la patrie et pour le roi. La plus belle preuve de courage qu'il puisse donner est de braver la peur et la souffrance en acceptant calmement de mourir en soldat discipliné. Les livres de lecture pour les écoles primaires livrent ainsi une série de récits stéréotypés dont les protagonistes non seulement meurent de manière exemplaire après avoir été blessés au combat,

53. P. Thouar, *Lecture graduale. Grado primo*, Florence, Paggi, 1868, p. 121.

54. M. Viani Visconti, *Piccolo catechismo di morale ad uso delle prime classi elementari*, Milan, Carrara, 1880, p. 19.

55. E. Ratti Ferri, *Bene e male. Cento raccontini*, Milan, Agnelli, 1882, p. 100.

56. C. Perricone Siracusa, *Fiori del pensiero*, Milan, Trevisini, 1896, p. 50.

57. P. Contamine, « Mourir pour la patrie... », p. 41.

58. E. Paroli, *Umberto. Per la 4^a classe*, Milan, Agnelli, 1894, p. 66.

mais à l'instar de Pietro Micca ils édifient les présents par le spectacle de leur propre mort :

*Un Giuseppe Re, che combattendo sotto Goito, ed avendone avuto il ventre squarciato da una scheggia di bomba, ormai morente, rivolse al battaglione le sempre memorabili parole: – Amici, vedete come si muore tranquilli, quando si muore pel Re e per la Patria! –*⁵⁹

Ce genre d'*exemplum* proposé sans ménagement aux têtes blondes pêche bien évidemment à nos yeux autant par manque de réalisme que par méconnaissance du psychisme enfantin ; il est d'ailleurs tiré d'ouvrages composés à usage des soldats des régiments⁶⁰, où se trouvent recueillis

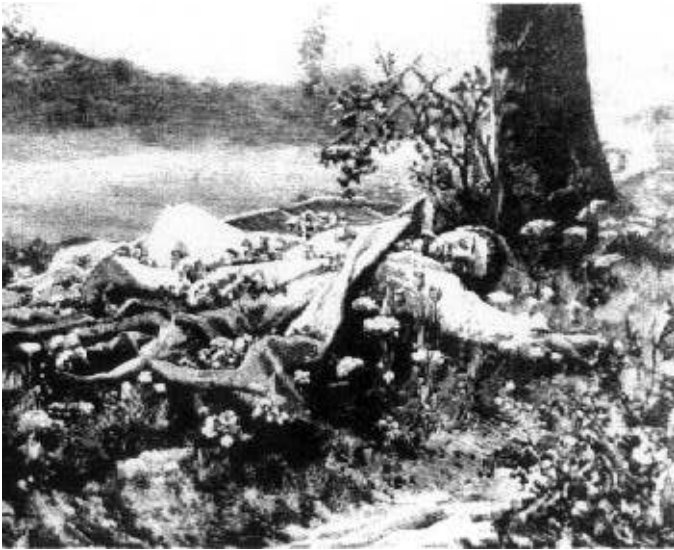


Fig. 5 – E. Nardi, « La piccola vedetta lombarda », in E. De Amicis, *Cuore*, Milan, Treves, 1892

des centaines d'exemples semblables, censés inculquer la discipline et susciter l'émulation dans les casernes du royaume d'Italie. De Amicis

59. G. Borgogno, *Lecture graduate...*, p. 94.

60. L'exemple cité se trouve dans G. De Castro, *Il libro del soldato italiano, letture per le scuole reggimentali*, Milan, Pagnoni, 1862. Cf. aussi G. Abba, *Uomini e soldati. Letture per l'esercito e per il popolo*, Bologne, Zanichelli, 1890 ; I. Bencivenni, *L'amico del soldato*, Turin, Tarizzo, 1881 ; F. Mariani, *Perché e come si fa il soldato*, Turin, Tarizzo, 1881 ; C. Revel, *Il libro del soldato italiano*, Turin, Paravia, 1876.

en revanche fait preuve d'une plus grande perspicacité lorsqu'il célèbre dans *Cuore* l'héroïsme militaire, en choisissant des enfants comme protagonistes de ses récits patriotiques, et en proposant la figure de l'*enfant héros* : le premier est un petit paysan de douze ans (« la petite sentinelle lombarde ») (fig. 5), l'autre un tambour de quatorze ans enrôlé dans l'armée du Piémont-Sardaigne (« le petit tambour sarde »). Le premier sera tué par les Autrichiens, le deuxième aura la jambe coupée pour avoir voulu exécuter au prix d'efforts inouïs les ordres de son capitaine. Tous les deux auront droit aux honneurs militaires et seront salués comme des héros.

Ces « *racconti mensili* » débouchent sur une leçon du père d'Enrico, expliquant à son fils en quoi consiste l'amour patriotique et quels sont les devoirs qu'il comporte. Une page dont la conclusion est la profession de foi que l'enfant doit savoir faire sienne s'il veut être sûr d'aimer l'Italie :



Fig. 6 – G. A. Sartorio, «L'esercito», in E. De Amicis, *Cuore*, Milan, Treves, 1892

*se verrà giorno in cui dovrò dare per te il mio sangue e la mia vita, darò il mio sangue e morirò, gridando al cielo il tuo santo nome e mandando l'ultimo mio bacio alla tua bandiera benedetta*⁶¹.

61. E. De Amicis, *Cuore*, p. 341.

D'ailleurs les représentations de l'armée données par *Cuore* sont invariablement associées au spectacle des champs de bataille, où gisent les corps inanimés des soldats tombés au combat : d'après De Amicis, seule la vision d'« *una campagna coperta di cadaveri e allagata di sangue* »⁶² peut conférer au devoir militaire sa véritable grandeur (fig. 6).

Nous arrivons ainsi à la dernière figure rhétorique : *la mère du soldat*. Ce *topos* remontant aux mères spartiates et romaines a trouvé pendant le Risorgimento une nouvelle actualité grâce aux figures historiques des mères des patriotes morts pendant les batailles du Risorgimento, dont Adelaide Cairoli représente l'exemple le plus illustre. Ces mères livresques enseignent à leurs garçons l'amour patriotique, et lorsque ceux-ci tombent au champ d'honneur, elles sont heureuses d'avoir offert un fils à l'Italie, et portent fièrement un deuil qui les glorifie. Le texte qu'on rencontre le plus souvent dans les livres de lecture est un poème de Giovanni Prati, imaginant un dialogue entre une mère et son fils appelé sous les drapeaux :

La madre e la patria

– *Teco vissi : or tra le squadre
son chiamato a militar ;
tu mi guardi, o dolce madre,
e non fai che lagrimar.
Monti e valli e piani aperti,
madre mia, varcar io so ;
se tu brami ch'io disertì,
madre mia, diserterò. –
– Che mai dici, figliuol mio !
Non mi dar questo dolor,
sia di me quel che vuol Dio,
ma non farti disertor.
Infamato al patrio lido
non recar l'incauto piè :
figlio mio, t'ho partorito
per la patria e non per me. –*

Une telle composition poétique proposée pour l'éducation des enfants italiens, et probablement apprise par cœur par les écoliers, suscita la réprobation des catholiques intransigeants se rangeant aux côtés du pape et contre le nouvel État national, qui voyaient dans ce texte une dangereuse résurgence de l'ancien paganisme de l'Antiquité, en totale opposition avec l'Évangile :

62. E. De Amicis, *Cuore*, p. 341.

*Non ha chi non senta quanto assurdo sia che una madre cristiana [...] pensi davvero d'aver partorito il figliuol suo, non per sé, le tenerezze e il felice stato della famiglia ma bensì unicamente per la patria*⁶³.

Les protestations et les revendications des cléricaux et des intransigeants ont pour elles la cohérence de l'orthodoxie catholique, qui réserve à la religion et à l'Église la sphère du sacré. Mais les pédagogues de l'Italie libérale sont les héritiers spirituels du Risorgimento romantique, qui n'a jamais dissocié Dieu et l'Italie, la foi religieuse et la foi patriotique, bien au contraire : qu'il suffise de rappeler ici la devise *Dio e Popolo* de Giuseppe Mazzini. Les libéraux de la Troisième Italie devinrent par la suite des anticléricaux parce que la formation du nouvel État national se fit en opposition avec le Vatican, mais ils furent rarement irréligieux.

Conclusion

La fréquence des représentations de la mort dans les livres pour l'enfance et les écoles du siècle dernier démontre bien qu'elle n'est pas taboue : nullement exclue, la mort est l'objet d'une exploitation rhétorique constante, qui lui confère un rôle central dans l'éducation des futurs adultes d'une part, et des futurs citoyens-soldats de l'autre. Ce n'est donc pas tant la fonction référentielle ni l'effet de *mimésis* qui justifient sa présence obsédante, que la place de cette dernière dans des champs sémantiques bien établis. Notre analyse des *topoi* mortuaires a mis en évidence la coexistence de deux modèles thanatologiques, même si les éducateurs ne semblent pas percevoir ce qui les oppose. Le premier – celui de la mort domestique – est reductible à l'ancien modèle chrétien, dont a été ôté (en conformité avec le caractère laïque de l'école publique) l'apparat sacramentel de l'Église ; le deuxième – celui de la mort militaire – se rattache à l'État-Nation et trouve sa transcendance dans l'idée de patrie. La familiarité entre l'enfance et la mort est donc la clé de voûte de deux conceptions ontologiques, et doit être acceptée comme une manifestation d'adhésion à un ordre supérieur : d'une part celui de la divinité, de l'autre celui du nouvel État national.

Ce nouveau « catéchisme du citoyen italien » répond donc à un double système de représentations, et offre un outillage mental recherchant un

63. A. Berslan, « Due cattolici intransigenti : De' Besi e Sacchetti », in *Il bambino e la sua cultura nella Padova dell'Ottocento*, Padoue, catalogo della mostra omonima, 1981, p. 232.

large consensus. Le système de référence des éducateurs, pour ce qui est des valeurs et des croyances, réunit deux doctrines différentes, sinon opposées, au niveau symbolique, alors qu'au plan des pratiques celles-ci se trouvent conciliées de fait dans la vie quotidienne.

Mariella COLIN

Université de Caen Basse-Normandie

LA MORT À LA SICILIENNE : PIRANDELLO ET LAMPEDUSA

Résumé : *Le Guépard* de G. Tomasi di Lampedusa se termine par une mise en scène très élaborée de la mort du prince Fabrizio Salina. Mais, plus en profondeur, cette mort métaphorise le crépuscule de la culture et du style de vie aristocratiques en Sicile. Rares sont les nouvelles des *Nouvelles pour une année* de Luigi Pirandello dans lesquelles la mort n'est pas directement ou indirectement le thème du récit. Mais ce sont des fins de vie de pauvres oubliés à l'image d'une Sicile sans passé et sans avenir.

Au-delà du contraste évident entre la mort du grand seigneur et celle des humbles, de nombreuses analogies esthétiques et philosophiques rapprochent les récits de ces deux écrivains siciliens du XX^e siècle. Mais on cherchera surtout à démontrer comment la différence de régime narratif – roman de facture réaliste et nouvelle de type boccaccien – influe sur la représentation de la mort. Concentration/dispersion du regard du lecteur. Intériorisation/extériorisation du point de vue du narrateur. Durée et apprentissage tragique du détachement et de la brièveté, et évanouissement dans le grotesque ou l'absurde.

Riassunto : *Il Gattopardo* di G. Tomasi di Lampedusa termina con una messa in scena elaboratissima della morte del principe Fabrizio Salina. Ma, più profondamente, questa morte è una metamorfosi del crepuscolo della cultura e dello stile di vita aristocratico in Sicilia. Rare sono le novelle delle *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello nelle quali la morte non è direttamente o indirettamente tema del racconto. Ma sono vite di poveri dimenticati ad immagine di una Sicilia senza passato e senza avvenire che finiscono.

Al di là del contrasto ovvio fra la morte del gran signore e quella degli umili, numerose analogie estetiche e filosofiche avvicinano i racconti di questi due scrittori siciliani del XX^o secolo. Ma si cercherà di dimostrare come la differenza di regime narrativo – romanzo di fattura realistica e novella di tipo boccacciano – influisca sulla rappresentazione della morte. Concentrazione/dispersione dello sguardo del lettore. Interiorizzazione/esteriorizzazione del punto di vista del narratore. Durata e tragico apprendimento del distacco e della brevità, e svanimento nel grottesco o nell'assurdo.

Trois raisons principales peuvent conduire à associer l'auteur des *Novelle per un anno* (*Nouvelles pour une année*¹) et celui du *Gattopardo* (*Le Guépard*²) dans une étude comparative de la représentation de la mort. D'une part, et très simplement, la présence de la mort est chez Pirandello comme chez Lampedusa un thème central qu'aucun lecteur ne peut ignorer. Elle représente l'horizon de la vie de très nombreux protagonistes des *Nouvelles* de Pirandello et l'horizon des récits eux-mêmes, ou pour le dire plus précisément les clausules des nouvelles. Elle ponctue de ses scansions dramatiques le roman de Lampedusa et, parmi celles-ci, la mort de Don Fabrice, Prince Salina, surnommé le Guépard, est de loin la plus spectaculaire. Ne serait-ce qu'en raison de la fréquence et de l'importance du traitement thématique de la mort, la comparaison entre ces deux auteurs siciliens se justifierait.

Mais il est une seconde raison, qui appelle une comparaison affinée. Partant de l'observation que le même thème se développe dans deux genres narratifs distincts, la forme brève de la nouvelle (*short story*) et la forme longue du roman, on pourra se poser la question des incidences du dispositif narratif sur la représentation de la mort. Ou pour le dire autrement, la mort peut-elle se permettre la brièveté du récit court, alors que, comme le dit très bien Michel Guiomar, « l'art de la mort est un art qui prenant acte de l'inévitable trouve sa matière dans le destin de l'homme »³, c'est-à-dire dans le temps long ?

Il est enfin un troisième point de comparaison que l'on prendra en considération, c'est celui de la référence sicilienne et de ses conséquences sur l'esthétique propre à chacun des deux auteurs. Pirandello décrit sur fond de vérisme une Sicile nullement idéalisée. La multitude de pauvres exclus, de déshérités et d'estropiés de la vie qui fréquentent ses nouvelles ne renient pas leurs grands ascendants, également siciliens, la famille des Malavoglia du roman éponyme de Verga (1881). Mais la méthode de Pirandello n'est pas celle de Verga. C'est celle de « la longue vue tournée à l'envers » (« *il cannocchiale rovesciato* »⁴). Quant à Lampedusa, il s'inscrit dans la tradition du roman biographique sur fond d'histoire, cher aux lecteurs du siècle précédent, mais sa longue fréquentation

-
1. L. Pirandello, *Novelle per un anno*, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, 1957. Pour permettre une lecture plus confortable pour les lecteurs non italianistes, l'édition de référence sera : *Nouvelles pour une année*, G. Piroué (éd.), trad. fr. H. Valot et G. Piroué, Paris, Gallimard, 1988, 2 vol. (cité désormais NA, suivi de la tomaisson et de la pagination).
 2. G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Milan, Feltrinelli, 1958, dans l'édition « Universale economica » n° 1028, 1991. L'édition de référence sera : *Le Guépard*, trad. fr. F. Pézard, Paris, Seuil, 1996.
 3. M. Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, J. Corti, 1988, p. 22.
 4. *La Tragédie d'un personnage*, NA, II, p. 178.

du roman anglais du début du siècle, et en particulier ses affinités avec l'œuvre de Virginia Woolf, infléchissent la narration à la troisième personne vers l'exploration des profondeurs de la conscience. C'est ainsi que la mort du Prince Salina, par sa longue focalisation interne, sa minutieuse saisie des derniers instants de réflexivité lucide de l'agonisant, peut être considérée comme un morceau d'anthologie d'un roman impressionniste, à l'instar de ceux qui furent écrits pendant les premières années du XX^e siècle. Ce sont ces trois raisons qui composeront les successives rubriques de cet exposé.

Un thème structurant

La mort : une structure en boucle

Une lecture superficielle du sommaire de n'importe quel volume des nouvelles de Pirandello pourrait laisser sur une impression de disparate. Les titres anecdotiques tels que *Le Train a sifflé*, *La Balance*, *Le Bonnet de Padoue* alternent avec les titres abstraits, non informatifs (*La Vérité*, *Rien*, *En silence*)⁵. Il n'en est rien. On sait que la composition de chacun des volumes a fait l'objet d'une très soignée distribution en vue d'une lecture continue « pour une année » : chaque nouvelle est à la place que Pirandello a originellement voulue. Or le thème de la mort affiche dans les différents volumes sa présence en début et en fin de recueil. Explicitement comme dans le volume I qui commence par « Le châle noir » et se clôt sur « Requiem aeternam dona eis domine ». Ou bien, implicitement, comme dans le volume II dont les titres du début, *L'Homme seul*, et de la fin, *Toute la vie le cœur en peine*, évoquent des existences malheureuses, hantées par la proximité de la mort ou du mort. C'est ainsi que la mort chez Pirandello, qu'elle soit désignée nommément ou virtuellement, encercle l'ensemble des nouvelles de chaque volume.

On ne penserait pas, en revanche, à définir, à première lecture du moins, la composition du roman de Lampedusa comme celle d'une structure en boucle. *Le Guépard* se construit selon le temps linéaire de la vie du Prince Salina. Il se compose de huit chapitres : le premier coïncide avec le débarquement de Garibaldi en Sicile en 1860 et le septième est entièrement consacré à la mort du Prince, à Palerme, en 1883. Mais qu'on y regarde de plus près. Les premières lignes de l'incipit sont les derniers mots du « Je vous salue Marie » que la famille Salina tout entière récite, réunie solennellement comme tous les soirs autour du rituel du Rosaire.

5. Il s'agit du sommaire du t. II des *Nouvelles pour une année*, Paris, Gallimard, 1976.

Même si c'est pour l'exorciser, ils font entrer la pensée de la mort dès l'ouverture du roman : « *Nunc et in hora mortis nostrae. Amen.* » Au chapitre 7, le lecteur retrouve les mêmes personnages à nouveau autour du patriarche, mais plus vieux de vingt-trois ans, moins Stella, l'épouse du Prince, Pirrone, l'aumônier de la famille et Bencidò, le chien fidèle de la maison. La mort a été annoncée, préparée par plusieurs alertes cardiaques, accompagnée sur les routes brûlantes de Campanie, et fait dans ce chapitre l'objet d'une longue focalisation interne. Il n'est pas question pour le narrateur d'escamoter la fin de quelqu'un qui, comme le dit avec humour le jeune Tancredi à son oncle, « a courtois la mort tout au long de sa vie ». Mais la composition en écho dont on vient de parler appelle toute l'attention du lecteur sur la manière dont la mort, sous sa forme verbale et ritualisée comme elle l'était à l'ouverture du roman ou dans sa forme plus charnelle en fin de roman, relie tous les événements de la vie du Prince. L'étude plus détaillée des microstructures complètera, dans le cas de l'une et l'autre œuvre, ces analyses.

La mort : une structure scandée

Tout au long des vingt-trois années de la narration de la vie du Prince des morts sont survenues. Elles sont rappelées à la mémoire du Prince au moment de sa propre mort. Celle de Stella, celles de ses deux fils, Jean et Paul. Celle de Pirrone. Mais bizarrement, elles ont été omises dans le fil chronologique du récit. Vraisemblablement, elles n'ont pas ébranlé en profondeur la sensibilité du Prince. En revanche, dans ce même premier chapitre commencé par le Rosaire familial, une méditation grave est accordée par le Prince, descendu pour prendre le frais dans le jardin de sa villa de Donnafugata, à l'évocation du cadavre d'un soldat anonyme, tué au cours des récents affrontements, oublié là par ses camarades, défiguré, éventré et pourrissant. Comme si elle se superposait aux autres morts, au point de les effacer, cette mort va hanter le récit et à chaque fois conduire le Prince à s'interroger sur le sens de la mort, voire à se demander si la mort a réellement un sens :

Mourir pour quelqu'un passe encore, c'est dans l'ordre des choses ; mais au moins il faut être sûr qu'on saura pour qui et pourquoi l'on est mort. Voilà ce que demandait ce visage profané. Et là on commençait à se perdre dans le brouillard⁶.

6. *Le Guépard*, p. 15 ; *Il Gattopardo*, p. 28 : «... e appunto qui cominciava la nebbia. »

Dans son anonyme laideur, cette mort aura donc frappé l'esthète aristocrate plus que toutes les autres morts de son entourage. C'est elle qui lui revient à la pensée pendant sa longue agonie, précédant la question angoissante de savoir si on meurt comme on a vécu :

On meurt sous un masque, même les jeunes gens ; même ce soldat à la figure barbouillée⁷....

Ainsi, la mort dans *Le Guépard* n'est pas seulement le (presque) final du roman et l'accomplissement d'une vie singulière. Présente dès le seuil du récit dans la récitation de la prière mariale – « Maintenant et à l'heure de *notre* mort » –, elle annonce le destin d'une famille et pas seulement d'un individu au surnom peu ordinaire, comme semblait l'annoncer le titre. Mieux encore, le rapprochement insolite, opéré par le Prince lui-même, de sa propre mort, accompagnée par l'émotion de ses proches, et de celle du modeste soldat abandonné dans un jardin, de l'aristocrate à la descendance prometteuse et du jeune homme anonyme laisse en suspens la question douloureuse de la personnalisation de la mort. La mort est-elle individuelle ? Meurt-on de sa propre mort ? À cette question le roman du roman biographique du XIX^e siècle répondait sans équivoque : la mort du héros, Père Goriot, Emma Bovary ou Nana, dramatisée à l'extrême, ne tolérait aucune comparaison possible avec aucune autre mort.

À la différence du *Guépard*, la question de l'individualisation de la mort est résolue avant même d'avoir été posée dans les *Nouvelles* de Pirandello. En consonance avec l'encadrement funèbre exposé précédemment, de nouvelle en nouvelle, les morts se succèdent sur un rythme répétitif qui dépersonnalise la mort. Mais plus profondément la vie est déjà une mort virtuelle et chaque vivant est, volontairement ou non, aspiré par la mort. Soit les morts obsèdent la vie des vivants – une culpabilité morbide amène la nouvelle épouse de Brivio à vivre entièrement au travers des yeux de sa première femme :

Anna avait l'impression qu'en épousant Brivio, elle avait déjà quelque chose de commun avec cette morte, qu'elle n'était plus digne d'une autre compagnie (*Avec d'autres yeux*)⁸.

Soit les vivants se sentent attirés par la mort comme par une irrationnelle pulsion, résumée dans cette exclamation du docteur arrivé trop

7. *Le Guépard*, p. 222.

8. *NA*, II, p. 317.

tard pour sauver le jeune poète mort solitairement dans une chambre sordide :

Le lit est une tentation, vous savez une tentation ! (*Rien*)⁹.

Jamais donc chez Pirandello de mort individuelle, pas plus d'ailleurs que de vie singulière. La composition en répétition, voire en redoublement gémellaire, rapprochant constamment les morts des vivants et réciproquement, rend manifeste le caractère flou de la frontière entre la vie et la mort. Loin de donner à sa vie et, partant à sa mort, la forme construite et significative d'un destin, de réaliser à l'instar du vœu émis par Rainer Maria Rilke

sa propre mort, la mort issue de cette vie [...], la grande mort que tout homme en soi porte¹⁰,

l'individu est livré aux hasards des contingences extérieures :

Le destin !... s'écria son fils en se tournant vers elle [sa mère] en colère. Tu répètes sans arrêt ce mot qui me tape sur les nerfs, tu sais bien ! Si tu parlais au moins d'imprévoyance, de prédisposition. Bien que oui... la prévoyance à quoi sert-elle ? On est tout le temps exposé, tout le temps, à la merci du sort (*Si...*)¹¹.

La mort d'un genre à l'autre

La forme longue de la mort

La tradition veut que la mort soit le final de la tragédie et du roman, ceci depuis Tristan et Yseult jusqu'au roman naturaliste. Non pas comme une clause de convention, comme « *the sad end* » parce qu'il faut bien finir, mais comme le paroxysme d'une action menée contre la fatalité et l'impersonnalité de la mort par un héros qui entend imprimer à la vie comme à la mort la personnalité et l'histoire d'un destin. L'énergie mise par Iseult à parvenir jusqu'à Tristan aura fait la preuve que la mort est impuissante contre l'amour. Celle mise par Antigone à inhumer rituellement son frère aura démontré que la loi des dieux est plus forte que celle de la cité. Or pour imprimer un sens à la mort qui ne soit pas celui, fortuit, d'une circonstance extérieure ou d'une simple fatalité naturelle,

9. NA, II, p. 333.

10. R.-M. Rilke, *Le Livre de la pauvreté et de la mort*, in *Œuvres poétiques*, P. de Man (éd.), Paris, Seuil, 1972, p. 115.

11. NA, I, p. 178.

il est nécessaire de lui donner du temps : de la préparer, voire de la différer, de la mettre en scène, de lui ajuster les mots qui auront valeur testamentaire, ceux que l'on a coutume d'appeler les mots de la fin.

Le Guépard appartient à cette tradition de la mort longuement préparée et longue à venir, solennelle et testamentaire. Même si elle n'a pas lieu là où le Prince l'avait souhaitée, à savoir dans sa villa de Donnafugata ou dans son palais de Palerme mais sur le balcon d'un hôtel face à la mer, elle se présente, en écho parfait à la récitation du Rosaire du premier chapitre, au milieu d'un tableau de famille. Le récit des vingt années qui l'ont précédée lui donne d'autre part la valeur d'un aboutissement (« *an achievement* » dirait la langue anglaise) : la petite histoire, celle de la société sicilienne aristocratique représentée par l'esthétisme ironique et lucide du Prince Salina, est conduite parallèlement à la grande Histoire, celle du rattachement du royaume des Deux-Siciles à l'Italie unifiée.

Le récit de la vie du Guépard est en effet encadré par deux dates explicitement citées en exergue qui proposent une consonance entre la petite et la grande Histoire. Au chapitre premier : mai 1860, référence à l'expédition garibaldienne des Mille débarquant à Marsala. Au chapitre 7 : juillet 1883, mort du Prince Salina. Du premier au sixième chapitre, les deux histoires se sont croisées sous le regard curieux et désabusé de Don Fabrice : l'engagement du neveu préféré, Tancredi, dans l'armée garibaldienne suivi de son mariage avec la belle Angélique, fille du maire, Don Calogero, a annoncé la mutation de la société sicilienne sous l'effet de la révolution bourgeoise. Et, préférant le scepticisme à l'esprit réactionnaire, le Prince a laissé croire qu'il adhérait à la naissance de la nouvelle Sicile en faisant sereinement le deuil de la société aristocratique :

Je suis sûr qu'elle continuera à prospérer sous la nouvelle dynastie continentale (que Dieu l'ait en sa sainte garde !)¹².

Il était dans le destin du Prince de mourir en sicilien. Effectivement sa longue, sinieuse, sensuelle remémoration, en cette chaude journée de juillet 1883, de tous les bonheurs mêlés aux cruautés de son existence est l'illustration de la définition qu'il donne lui-même au fonctionnaire venu de Rome, Chevalley, pour justifier son refus de participer à la vie politique romaine :

Toutes les manifestations siciliennes sont des manifestations oniriques, même les plus violentes : notre sensualité – c'est le désir de l'oubli ; les coups de feu et les coups de couteau – le désir de mort ; notre paresse – le

12. *Le Guépard*, p. 117.

désir d'une immobilité voluptueuse : une autre forme de désir de mort, comme nos sorbets à la scorsonère ou à la cannelle¹³.

Ainsi, par une évolution que seule la longue durée du roman a pu autoriser, la mort de Don Fabrice coïncide avec la fin, apparemment acceptée, d'une famille, d'une société, d'une histoire proprement sicilienne. Ou pour le dire autrement : la vieille société sicilienne dont le Prince était le symbole laisse la place, sans illusions et sans résistance, à la nouvelle société bourgeoise. La mort du Prince Salina en final – ou presque – du roman¹⁴, point d'orgue de l'ère féodale à laquelle vivait encore la Sicile, appartiendra désormais aux archives de l'histoire sicilienne.

Toutefois, on le laissait entendre à l'instant, le chapitre 7, qui se présente comme la conclusion traditionnelle du roman biographique, est suivi d'un ultime chapitre, daté en exergue de l'année 1910, c'est-à-dire d'une trentaine d'années postérieur à la mort du Prince. La villa de Donnafugata en est le décor. Elle est devenue une maison de femmes, veuves ou vieilles filles, dévotes et confinées. Le chapitre débute le jour où, sur ordre du pape, la décision a été prise de procéder à un tri des reliques de prétendus saints, locaux ou familiaux, conservées pieusement dans la chapelle. Et, tout à coup, emportée par la pulsion de ce grand nettoyage, Concetta jette les restes empaillés du fidèle chien de son père, Bendicò, par la fenêtre. Cette reprise inattendue du récit sous la forme de la réouverture du livre de la famille patricienne Salina, livre que le lecteur avait cru définitivement fermé avec la disparition du Prince, infléchit nettement l'équilibre du rapport entre les deux histoires, familiale et sicilienne. Le geste iconoclaste de Concetta marque la volonté de refuser le fétichisme des archives de famille, de tirer brutalement un trait sur l'histoire princière des Salina, et derrière elle, sur la civilisation restée féodale de la vieille Sicile. Le livre de la Sicile moderne ne s'encombrera plus du passé, il donnera un rôle aux classes montantes nées de la jeune Italie unifiée. La belle Angélique, libre de préjugés mais aussi de culture, en sera l'emblème. Avec son prolongement au-delà de la mort du Guépard, le roman de Tomasi di Lampedusa a donc voulu signifier que l'histoire parallèle des deux Siciles, patricienne et bourgeoise, féodale et révolutionnaire, n'avait plus cours. Les deux histoires se sont écartées définitivement l'une de l'autre, l'histoire de l'Italie nouvelle a définitivement annulé la mémoire de l'histoire sicilienne. Ne serait-ce pas une manière pour Lampedusa, déjà âgé, de sonner le glas du genre traditionnel du roman historique ?

13. *Le Guépard*, p. 164.

14. Le chapitre 7, consacré à la mort du Prince, est suivi d'un huitième et dernier chapitre où est évoquée la vie à Donnafugata en 1910.

La forme brève de la mort

Faisant de la brièveté sa règle essentielle (sinon unique), la nouvelle s'interdit l'évocation des lentes progressions de l'histoire individuelle et collective. Sa matière préférée est le fait divers qui par son effet de surprise se colporte de bouche en bouche¹⁵. Ouvrons n'importe quelle nouvelle de Pirandello. On entre sans préambule, *in medias res*. Prenons l'exemple très caractéristique de *La Mort à la bouche*¹⁶. Elle commence avec le dialogue de deux amis à propos d'un train manqué à cause de paquets encombrants qui avaient ralenti le pas de l'un d'eux. Soliloque apparemment anecdotique et décousu de ce dernier sur l'art de plier les paquets, sur les gens qui n'arrivent pas à rester tranquilles chez eux, sur les citoyens d'Avezzano ou de Messine qui, même s'ils avaient su que le lendemain il y aurait un tremblement de terre, n'auraient pas plié bagages, sur la mort – quelle surprise au détour d'une phrase de retrouver le titre ! – qu'il porte sous la forme d'un bouton violacé sur la bouche. Ainsi seul est énoncé le fait brut, à peine plus détaillé qu'il ne l'avait été dans le titre. Ne sont évoqués ni le passé, ni les circonstances, ni les émotions de l'interlocuteur en rapport avec cette menace de mort. Le récit est écrit entièrement au présent avec une récupération très limitée de l'histoire antérieure et circonscrit au seul champ de la conscience qui raconte. Quant au futur, il reste ouvert à toutes les interprétations, la clause n'étant pas conclusive, autre règle bien connue de la nouvelle :

Rendez-moi un petit service demain matin quand vous arriverez. Je me représente le petit pays un peu loin de la gare... Au point du jour, vous pouvez faire la route à pied. La première touffe d'herbe sur le talus. Comptez les brins pour moi. Autant il y en aura, autant de jours je vivrai. Choisissez-la moi bien épaisse, je vous en prie. Bonne nuit, cher monsieur¹⁷.

Vraisemblablement imminente, la mort demande à être construite par le lecteur.

Ainsi, au contraire du roman de Lampedusa qui donne à la mort du Prince l'espace de temps nécessaire à la récapitulation des moments les plus sensibles de l'existence, la nouvelle de Pirandello escamote le passé et, par conséquent, le récit de mémoire, fait l'ellipse de l'avenir, et par conséquent du sens à donner à la mort. Dans *Avec les yeux de l'autre*,

15. De fait, le succès des nouvelles au début du XX^e siècle est lié à l'appui des quotidiens qui leur ouvrent leurs colonnes.

16. *NA*, I, p. 405-411.

17. *La Mort à la bouche*, *NA*, I, p. 411.

la première épouse survit dans la seule imagination de la seconde. Elle est un fantasme morbide qui entraînera la seconde femme, inutile de l'expliciter, dans une mort semblable. Quant au final de la nouvelle, il détourne le lecteur de la mauvaise habitude qu'il a des conclusions. La mort, loin de dévoiler le secret d'une vie, le rend plus opaque. Le jeune collégien de *En silence* a été mis en pension brutalement par sa mère, alors qu'elle est veuve, pour une raison qu'il ignore¹⁸. Et tout en la devinant le jour où, appelé à lui rendre visite sur son lit de mort, il apprend qu'elle n'a pas résisté à une maternité qu'elle voulait garder secrète, il se sent extérieur à cette mort comme à la tranche de vie qui l'a précédée, au point de ne pas reconnaître sa mère sur son lit :

Cesarino revit sa mère étendue, longue et raide sur le lit, et comme attiré par cette vision, il s'approcha. Ah ! muettes, muettes pour toujours ces lèvres dont il aurait aimé savoir tant de choses¹⁹!

Refusant le récit du temps long, fait de mémoire et de projection vers l'avenir, la nouvelle pirandellienne refuse à ses personnages « d'enfanter la mort » (l'expression est de Rilke). Le moment même de la mort est réduit le plus souvent à quelques lignes, parfois même éclipsé. Le spectacle d'une agonie était la pièce maîtresse de l'esthétique naturaliste romanesque ; celles d'Emma Bovary ou de Nana sont de véritables morceaux d'anthologie. La forme narrative brève, privilégiée par Pirandello, l'a contraint à faire des concessions au vérisme auquel il est fidèle pour tant par plus d'un point. Dans *Le Châle noir*, nouvelle longue de vingt-cinq pages, le suicide d'Eleonora sous les yeux impuissants de son mari est ramassé en deux lignes :

Il se retint à grand-peine, hébété, hurlant, les bras en l'air. Il entendait un « plouf » terrible, tout en bas. Il tendit la tête. Un tas de vêtements noirs au milieu de ce vert coteau, en contrebas²⁰.

La nouvelle *Rien* est le récit d'un jeune homme, arrivé depuis peu à Rome, qui dans sa chambre sordide a tenté de s'asphyxier au gaz, désespéré de ne pas y trouver de travail. Et la mort elle-même est escamotée du fait que le médecin, appelé à son secours, arrive trop tard ; elle n'est qu'une trace « dont les oreillers gardent encore l'empreinte »²¹.

18. NA, II, p. 368-386.

19. NA, II, p. 374.

20. NA, I, p. 51.

21. NA, II, p. 328.

La mort d'une esthétique à l'autre

Une mort sans au-delà

Toute esthétique de la mort repose sur une philosophie de la mort ou une théologie de l'au-delà. En ce qui concerne la dernière, on ne peut avoir de doute : la catégorie métaphysique est très nettement absente de la pensée de nos deux auteurs. Aucun des deux ne se représente ou ne présente un au-delà, consolant ou effrayant, et par ricochet la vie n'est pas chez eux ce pèlerinage sur terre dans lequel le croyant met sa foi. La représentation de la mort, que ce soit pour le narrateur ou pour le personnage, ne va pas plus loin que le cimetière, souvent décrit chez Pirandello. Le petit vieux du *Jardinet là-haut* rêve de sa place au cimetière, chèrement achetée, et pour ne pas se faire exproprier s'y installe avant de mourir. *Le Guépard* commence par la récitation de la prière mariale, on se le rappelle. Le père Pirrone, familier de la famille Salina, confesse et célèbre la messe dans la chapelle. Dans leur sollicitude, les proches du Prince font appeler un prêtre en ses derniers instants qui lui propose de recevoir son ultime confession. Mais le détachement ironique du Prince vis-à-vis de ces deux rituels s'explique de la même façon : de même que le père Pirrone faisait en quelque sorte partie du paysage social, de même la présence du prêtre au chevet de la mort pouvait être considérée comme « une utilité », comme l'élément intangible de la mise en scène de la mort. Il n'était pas homme à bousculer les coutumes.

Chez l'un et l'autre de nos auteurs siciliens, la mort est donc essentiellement une catégorie naturelle, un fait biologique, inévitable. Chez Pirandello, elle est incluse dans la vie, le prolongement le plus naturel d'une vie de mortel, qui ne procure jamais que souffrance et solitude, à l'image de celle d'Eleonora dans *Le Châle noir* :

Alors, la tête appuyée au dossier du fauteuil, les yeux fermés, le regret la poignait de ne pas être morte. Que faisait-elle encore ici-bas²²?

Chez Lampedusa, plus épicurien que Pirandello, la vie n'a pas le caractère morbide d'une mort en puissance. Mais dans le même moment où Don Fabrice, dans la longue focalisation intérieure citée plus haut, pense avec nostalgie aux bonheurs sensuels de son existence, « au plaisir délicat que lui donnaient certaines soies de cravates, très fines », « à l'aspect voluptueux de quelques femmes rencontrées dans la rue »²³, il repose sa pensée sur son petit-fils, héritier du nom, le petit Fabrice :

22. NA, I, p. 47.

23. *Le Guépard*, p. 228.

Il y avait aussi ses petits-fils : Fabrice, le plus jeune des Salina, si beau si vivant si aimable... si odieux²⁴.

Ainsi, avec le désespoir en moins, la pensée de la mort est pour le Prince aussi naturelle qu'elle l'est pour les personnages des nouvelles de Pirandello. Sur l'arbre généalogique aux profondes racines des Salina, Don Fabrice ne se considère après tout que comme le simple maillon d'une chaîne.

Les ruses du rire

C'est sur le socle de ces philosophies de la mort, naturalistes toutes les deux avec les nuances de l'épicurisme chez Lampedusa, que se construisent les esthétiques respectives de nos deux auteurs siciliens. La brièveté des nouvelles, on l'a vu, entrait en consonance avec l'impuissance des personnages à construire un destin. L'évidence simple de la mort interdit l'esthétique naturaliste de la dramatisation. La « trace sur l'oreiller », citée précédemment à propos du jeune asphyxié, résume à elle seule toutes les morts pirandelliennes. S'il est une marque du réalisme vériste, elle ne trouve pas son point d'appui dans la traditionnelle description des contingences extérieures ou des symptômes organiques, mais dans celle des délabrements du psychisme dont Pirandello avait fait douloureusement l'expérience au travers de la maladie nerveuse de sa femme. Les personnages des nouvelles meurent toujours seuls, cachés derrière leurs lunettes de myopes ou emmurés dans leur silence, oubliés ou ignorés par la société. Aussi le fétichisme du cercueil est-il chez certains le transfert de leur abandon affectif (*Le Cercueil en réserve*²⁵, *Le Jardin, là-haut*²⁶) tandis que chez d'autres, plus nombreux, la pulsion suicidaire trouve son issue dans un geste fatal, solitaire et discret, qui n'autorise pas la production d'une esthétique tragique.

Ainsi, chez Pirandello, la mort, n'appartenant pas à la logique du destin du personnage, ne se construit pas en tragédie. À la rigueur, de même qu'elle est restée inaperçue de l'entourage, elle devrait laisser le lecteur indifférent. Mais c'est oublier les ruses du créateur pour obtenir l'adhésion de son lecteur, dont Pirandello a si magnifiquement parlé dans *La Tragédie d'un personnage*²⁷. De cette réflexion jubilatoire sur la toute-puissance du créateur on retiendra l'idée importante pour la littérature du XX^e siècle que le pathétique étant défunt, la compassion doit chercher

24. *Le Guépard*, p. 224.

25. *NA*, II, p. 37-48.

26. *NA*, II, p. 433-441.

27. *NA*, II, p.175-184.

d'autres outils esthétiques. Qui veut faire pleurer sur la condition de mortel et sur la mort doit « renverser la lunette », provoquer les larmes par les contrepoints du rire et de la fantaisie ; ce qui revient tantôt à voir la vie du côté de la mort, « *Avec d'autres yeux* », comme cette jeune femme qui vit tous les moments de sa vie dans l'imagination du regard de la première épouse ; tantôt à voir la mort du côté de la vie

car les morts ont ceci de bon qu'ils peuvent se passer de leurs aises, de l'air et du soleil, de n'importe quoi étant donné qu'ils sont délivrés à jamais du souci de bouger, de respirer et bien qu'ils aient froid, n'éprouvent plus le besoin de se réchauffer²⁸.

Assurément, Pirandello est un des auteurs qui a su le mieux illustrer le paradoxe que l'arme moderne du pathétique est le masque du rire²⁹ :

Il faudrait un critique de bonne volonté pour leur montrer quelle compassion il y a sous le rire. Mais où sont aujourd'hui les critiques de bonne volonté³⁰?

Au « critique de bonne volonté », il revient donc non seulement de savoir déchiffrer l'envers du masque, mais d'accepter qu'aucune autre pensée consolante que celle fournie par la vitalité imaginative ne permet d'exorciser la tragédie de la mort. La fin de la nouvelle *Rien* donne la clef de l'énigme. Le jeune homme était poète et, s'il voulut mourir, c'était moins parce qu'il désespérait de ne pas travailler que parce qu'il souffrait de la médiocrité de son entourage petit-bourgeois. L'asphyxie par le gaz est en fait la forme somatique de l'étouffement du plaisir de rêver.

C'était un poète pour de vrai, ce pauvre garçon. Mais en ce cas, tant mieux pour lui qu'il soit mort³¹,

dit le médecin arrivé trop tard, en guise d'épithaphe.

Les mots de la fin

Cherchant, comme il se doit, à définir les auteurs par les catégories esthétiques de leur temps, la critique a eu tendance à situer les œuvres narratives de Pirandello et de Lampedusa du côté des traditions qui les avaient précédées. Vériste, Pirandello l'est assurément par le choix de

28. NA, II, p.175.

29. Un exemple récent particulièrement frappant, qui a soulevé d'intéressantes controverses, est celui du film *La Vie est belle*, dans lequel le réalisateur et acteur principal, Roberto Benigni, s'est autorisé de faire de l'humour sur la vie des camps.

30. NA, II, p. 177.

31. NA, II, p. 337.

l'origine sociale de ses personnages : qu'ils appartiennent à la petite bourgeoisie des villes ou à la paysannerie défavorisée des campagnes, ce sont tous des défavorisés du nouveau système unitaire qui les a éloignés, encore plus qu'auparavant, des centres de décision. Vériste, Pirandello l'est aussi par son attention portée aux symptômes psychiques consécutifs de cette situation historique : suicides d'hommes jeunes, portés au rêve plutôt qu'à l'action, hystéries de jeunes femmes délaissées par l'amour, ou autres névroses graves. De son côté, le roman de Lampedusa se situe, pour une part du moins, dans le droit fil de la fiction biographique sur fonds d'histoire, illustrée magistralement au XIX^e siècle. La mort du *Guépard* paraît prendre acte de la fin d'une société, et de la relève de celle-ci dans une Sicile rajeunie. Mais outre que cette mort n'est pas, comme on l'a vu, le dernier chapitre, elle ne se déroule pas exactement comme le personnage l'avait imaginée ni comme le lecteur l'avait prévue, fort de ses lectures de romans historiques. Non seulement le Prince meurt à l'hôtel et non pas dans sa villa seigneuriale, ce qui à l'époque pouvait paraître aussi désolant que de mourir aujourd'hui à l'hôpital. Mais surtout, au lieu de donner à sa mort l'image d'un tableau familial noble et un peu larmoyant, à l'instar de ceux de Greuze, il se satisfait de l'univers des sensations, présentes et passées, et pour tout dire se retire de l'histoire. Ce repli est souligné nettement par la date inscrite en exergue du chapitre 7 : 1883, c'est une année sans événement, au contraire de 1860, début du roman et date du débarquement de Garibaldi à Marsala. Il ressort surtout de l'utilisation, très élaborée par Lampedusa dans ce chapitre, de la focalisation interne empruntée vraisemblablement à la lecture des romans de Virginia Woolf³².

Quant à Pirandello, son vérisme certain s'arrête précisément au moment de procéder au récit de la mort. Celle-ci est le plus souvent éclipsée et fréquemment réduite à une trace. Mais elle est l'occasion de rendre manifeste le pouvoir prodigieux du créateur sur ses créatures. Alors que dans les *Nouvelles* la question lancinante posée par les vivants revient à se demander comment se débarrasser des morts, la question posée par le narrateur, remarquablement résolue, est la suivante : comment faire disparaître son personnage sans lui laisser la moindre chance d'émouvoir ?

Henriette LEVILLAIN

Université de Caen Basse-Normandie

32. Cf. « Tre Donne scrittrici : Virginia Woolf, Rosamond Lehmann, Elizabeth Bowen », in G. Tomasi di Lampedusa, *Letteratura inglese*, Milan, Mondadori, 1991, p. 395-402.

L'ŒUVRE COMME UN TOMBEAU : L'ESPACE ET LE TEMPS DE LA MORT DANS LES ÉCRITS DE GIORGIO BASSANI

Résumé : Si la présence thématique de la mort est importante et rejoint les grandes questions de l'histoire, de la judéité et de la mémoire, l'espace qu'elle occupe dépasse cette problématique. Ainsi l'expérience du deuil structure géométriquement le texte bassanien. Cette étude mettra donc en lumière cette « architecture sépulcrale » dans le *Roman de Ferrare* et dans *In Rima e Senza*. On espère également montrer – au travers de cette analyse du temps et de l'espace de la mort – les fondements éthiques qui sont à l'origine de l'écriture bassanienne.

Riassunto : *Le tematiche della morte, della Storia, dell'ebraismo e della memoria sono intimamente legate nell'opera di Giorgio Bassani, ma lo spazio riservato all'esperienza ultima dell'essere umano occupa un posto primordiale sia nella prosa che nella poesia bassaniana. In effetti, l'annientamento produce uno spazio proprio, tipico della struttura del testo : una vera e propria geometria. Questo studio si propone di mostrare – attraverso l'analisi della visione dello spazio e del tempo della morte – quali sono le basi del pensiero etico che genera l'atto di scrivere nell'opera bassaniana.*

Introduction

La dernière phrase du *Jardin des Finzi-Contini* est une épitaphe où c'est l'émotion et non l'analyse historique qui domine et donne la clef de ce roman où la famille que s'est choisie le narrateur disparaît, réduite en cendres par l'histoire :

*Sia suggellato qui quel poco che il cuore ha saputo ricordare*¹.

1. G. Bassani, *Opere*, Milan, Mondadori, 1998, p. 578.

C'est cet épilogue qui nous servira d'amorce pour entreprendre l'étude d'une thématique à l'évidence envahissante dans toute l'œuvre en prose de Giorgio Bassani ; le *Roman de Ferrare* est en effet très précisément centré sur la restitution d'un monde disparu : celui de la communauté juive de Ferrare, décrite à partir de sa constitution et suivie jusqu'à sa presque totale destruction. Si la présence de la mort est donc fondamentale et rejoint les grandes questions de la judéité, de l'histoire et de la mémoire, l'espace qu'elle occupe dépasse cette problématique. Elle finit ainsi par structurer la forme du texte bassanien, qu'il s'agisse de prose ou de poésie. L'œuvre devient, à travers ce que l'on peut définir comme une authentique architecture, un véritable monument funéraire. De plus, à travers la lecture de ces livres de deuil et de compassion, l'analyse des temps de la mort nous permet d'appréhender ce qui constitue l'essence des écrits poétiques bassaniens, c'est-à-dire une vision éthique de la littérature, où le réalisme se plie au travail de la mémoire².

Lecture du deuil

Qu'est-ce que la mort dans les différents ouvrages de Bassani ? Comment se définit-elle ? Qui touche-t-elle parmi ces individus de papier, comment et quand survient-elle dans le texte ? Dans pratiquement toutes les œuvres narratives la mort frappe : hommes, femmes, adultes, enfants sont touchés. Suicides, maladies, privations, guerre ou génocide, il y a peu d'exemples de morts sereines dans le *Roman de Ferrare*. Je n'en ai relevé que deux, celle du grand-père paternel du narrateur dans le *Jardin des Finzi-Contini* – un marchand de grains dont le commerce a prospéré – et celle du médecin Elia Corcos, « primario » à Bologne dans la *Passeggiata prima di cena*, tous deux heureux parangons de ces juifs devenus citoyens à part entière et par décret dans la nouvelle Italie unifiée. Ces morts naturelles touchent des vieillards auxquels les circonstances historiques ont permis de passer d'un état de précarité à la réussite personnelle et sociale. Quelques décennies plus tard, leurs coreligionnaires, même très âgés, à l'instar de la mère d'Olga Finzi-Contini, la grand-mère de la Micòl du *Jardin*, disparaîtraient en déportation. À l'autre bout de la chaîne de la vie, la mort touche aussi les enfants. Dans la *Passeggiata prima di cena* encore, le fils de six ans meurt de maladie et le récit de cette disparition brutale et de cet enterrement si triste est repris

2. Maria Corti a une définition du réalisme bassanien dont je me suis inspirée en partie, celle de « la struttura memoriale del reale ». Cf. M. Corti, « Reale e realismi », in *Literatura italiana del Novecento : bilancio di un secolo*, A. Asor-Rosa (dir.), Turin, Einaudi, 2000, p. 417.

plusieurs fois dans le texte de Bassani : dans « Gli ultimi anni di Clelia Trotti » (l'une des premières nouvelles de *Dentro le Mura*³) et dans « Altre notizie di Bruno Lattes » (l'un des derniers récits de l'auteur dans *L'odore del fieno*) ; dans le *Jardin* également on parle de la mort du frère aîné de Micòl et d'Alberto Finzi-Contini arraché à ses parents alors qu'il n'avait que six ans⁴. C'est également une longue maladie qui emportera le deuxième fils Finzi-Contini :

*Alberto morì di linfogranuloma maligno, prima degli altri, nel '42, dopo un'agonia lunghissima a cui, nonostante il solco profondo scavato nella cittadinanza dalle leggi razziali, si interessò da lontano tutta Ferrara. Soffocava*⁵.

Cette mort, bien que physiologiquement déterminée par la maladie, est présentée, comme on le voit dans notre brève citation, en relation avec les événements historiques. Comme la plupart des personnages du *Roman de Ferrare*, Alberto subit l'enfermement, l'ostracisme, une mort sociale en somme, avant de connaître la froideur du tombeau. Cette opposition à l'ensemble d'une communauté et cette réclusion est l'une des constantes, sinon la constante essentielle qui réunit dans une douleur commune les différents personnages de l'œuvre de Giorgio Bassani.

Des êtres sans avenir [...] minés par l'opinion publique et la peur du scandale. Tous, sans exception, s'opposent à leur milieu ; [...] sont définitivement isolés, exclus et souffrent : Lida Mantovani [...] de son échec sentimental ; [...] Pino Barilari, cloué par la maladie, cache par son silence son échec sentimental et le crime dont il a été témoin ; Clelia est condamnée à la résidence surveillée, victime de ses idées [...], Geo Josz le rescapé est un incompris, incapable de se réadapter. Certains se rencontrent mais ne se connaissent pas véritablement. Tous sont en somme déjà morts avant leur maladie, leur suicide ou leur fuite⁶.

Et ce que dit Bernard Urbani des *Histoires de Ferrare* s'applique parfaitement aux êtres qui peuplent les autres écrits de l'auteur : *Les Lunettes d'or*, le bref roman qui succède immédiatement aux *Histoires*,

3. *Dentro le mura* est le titre sous lequel ont été republiées en 1956 *Les Histoires de Ferrare*, le premier recueil de nouvelles de Giorgio Bassani.

4. Cette triple mort a une origine autobiographique. Le cousin de Giorgio Bassani avait été emporté très rapidement (c'était bien avant le secours des antibiotiques) par une maladie infectieuse et son enterrement avait affecté toute sa famille et son petit compagnon de jeux en avait été bouleversé.

5. G. Bassani, *Opere*, p. 577.

6. B. Urbani, *Les Écrivains italiens lecteurs de Proust ; le cas Bassani*, Thèse, Université de Provence, 1998 (dactyl.), vol. 3, chap. VIII, p. 516.

nous présente la longue descente aux enfers d'Athos Fadigati, qui, par amour (un amour non partagé) pour le jeune voyou Eraldo Delilieri, perd d'abord sa réputation, puis sa foi en l'être humain et enfin se suicide en se jetant d'un pont. Son exclusion est racontée de façon exactement symétrique à celle du jeune narrateur – qui fait partie de la bande où s'illustre le beau Delilieri – banni et marginalisé non parce qu'il est homosexuel, lui, mais parce qu'il est de confession israélite⁷. Dans *Le Jardin des Finzi-Contini*, Alberto agonise dans la solitude, sa sœur Micòl s'enferme dans une chambre décrite comme un sanctuaire, leur père ne sort de sa bibliothèque que pour se promener avec son épouse et sa vieille mère dans le parc ceint de hauts murs autour de la *magna domus* présentée comme un mausolée. Des membres de cette famille imaginaire, aucun ne survivra à l'holocauste. Cette présence de la mort constitue également le pivot de *L'Airone*, récit situé dans les années d'après-guerre, qui raconte la dernière journée d'Edgardo Limentani, un homme qui se reconnaît en un animal empaillé – ce héron aux plumes grises et ternes qui donne son nom à l'ouvrage – aperçu dans la vitrine d'un magasin d'armes pendant l'après-midi qui précède son suicide. Lui non plus ne peut vivre dans cette Italie « d'après » qui refuse de garder en mémoire la génération des sacrifiés, des exclus politiques ou raciaux, des morts de la guerre et de la dictature.

[...] *ecco perché, sia detto per inciso, lo sguardo narrativo, specialmente nell'Airone è fosforico : i camerieri, le case di famiglia, la vecchia madre, la moglie, la figlia, il cugino ; tutto sembra di gesso, come se fosse già morto*⁸.

L'Odore del Fieno – le dernier recueil de nouvelles publié par Giorgio Bassani – résonne des mêmes accents endeuillés : Egle Levi-Minzi, dont la silhouette rappelle à tous le passé de la communauté disparue, le mystérieux Monsieur Buda, Bruno Lattes revenu d'Amérique à la recherche de souvenirs définitivement estompés, Marco Giori, Mario Spisani... tous sont étrangers à leur propre terre. Tous les personnages sont des exclus. Une mort réelle, physique, l'exclusion ou l'enfermement total dans ce qui est une tombe avant la tombe... scelle leur destin. À la fin du récit le plus ouvertement autobiographique, intitulé *Dietro la porta*, le narrateur constate :

7. Ce parallélisme a été parfaitement décrit par Dominique Fernandez dans sa préface à l'édition française de G. Bassani, *Les Lunettes d'or*, trad.fr. M. Arnaud, 2^e éd., Paris, Gallimard (Folio), 1990.

8. E. Affinati, « Giorgio Bassani : uno scrittore astratto », *Nuovi Argomenti*, III s., n° 49, 1994, p. 62.

*Duro a capire, inchiodato per nascita a un destino di separazione e di livore, la porta dietro la quale ancora una volta mi nascondevo inutile che pensassi di spalancarla. Non ci sarei riuscito, niente da fare. Né adesso, né mai*⁹.

Il n'y a pas d'exception à ce schéma de vie : ni la fuite à l'étranger de Bruno Lattes, ni le séjour grenoblois du frère du narrateur du *Jardin* ne permettent d'échapper à cette fatalité de l'exclusion. Dans toutes les morts du *Roman de Ferrare* les motifs individuels, sociaux et historiques se rejoignent. L'ostracisme sexuel et l'ostracisme politique frappent de conserve dans *Una notte del '43* ; dans *Gli occhiali d'oro* et dans tous les récits bassaniens ils se mêlent au rejet racial. À ce titre la représentation de la mort du Dottor Fadigati à la fin des *Occhiali d'oro* est particulièrement révélatrice ; on se souvient en effet qu'elle est « gommée », censurée indique le texte, par les institutions fascistes, lesquelles refusaient à l'époque, en pleine campagne d'Éthiopie, que l'on démoralise les Italiens par de mauvaises nouvelles dans les journaux, d'où le bref entrefilet de la presse locale qui masque bien plus qu'il ne révèle la disparition du médecin désespéré¹⁰ :

*NOTO PROFESSIONISTA FERRARESE
ANNEGATO NELLE ACQUE DEL PO
PRESSO PONTELAGOSCURO*¹¹

C'est cette même intrication de motifs intimes et historiques qui constitue l'intrigue du récit intitulé *Une nuit de 43*. Dans cette nouvelle, Pino Barilari est un pharmacien vieillissant et paralytique qui, lors du procès institué par les libérateurs, refuse d'accuser les instigateurs d'un massacre car en révélant qu'il en a été le témoin, il devrait admettre, du même coup, que sa femme a abandonné le domicile conjugal pour passer la nuit avec un autre et qu'elle n'est rentrée qu'au petit matin, juste après la tuerie perpétrée par les fascistes, et qu'il l'a donc vue, elle aussi, auprès des hommes tombés.

Dans l'œuvre, toutes ces morts – intime, sociale ou mort réelle – se confondent en une seule litanie qui devient le noyau intime de l'écriture.

9. G. Bassani, *Opere*, p. 699.

10. *Ibid.*, p. 314 : « [...] il mezzo colonnino sotto il titolo, [...] non parlava affatto di suicidio, s'intende, ma, secondo lo stile dei tempi, soltanto di disgrazia (a nessuno era lecito sopprimersi in quegli anni: nemmeno ai vecchi disonorati e senza più ragione alcuna di restare al mondo...) ».

11. *Ibid.* Cette présentation en forme d'épithaphe a été voulue par l'auteur dans la dernière édition de son œuvre qu'il a supervisée de près.

*Bassani è un necrofilo (e non sto qui pensando all'importanza dei cimiteri nella sua opera – si tratta di una questione ben più che tematica): per lui il mondo è il contenitore vuoto nel quale gli uomini, assolutamente ciechi, replicano senza tregua, all'infinito, le loro grigie avventure, i loro destini fatali*¹².

L'écriture du deuil

De fait, inscrire le destin de ces juifs d'une petite communauté en un temps et un espace clos et déterminé est un moyen pour Giorgio Bassani, qui en ce sens comme en tant d'autres était un disciple convaincu de Croce, de rejoindre l'universalité de la condition humaine à travers l'analyse du particulier. Son attitude envers les Juifs s'inscrit dans une attitude commune envers tous les vaincus, tous les humbles :

*Come ha Baldacci, il contrasto da cui Bassani prende forza si può esemplificare così scritto Luigi: essere uguali in quanto borghesi, essere diversi in quanto ebrei. Ma questo contrasto poggia comunque le sue basi su una mancata adesione alla realtà*¹³.

Au fond, *Le Roman de Ferrare* est un écrit sur l'aliénation de l'autre. C'est aussi un éloge de l'individu, de l'homme isolé face au mal. Je rejoins là la pensée qui a présidé à l'élaboration de l'ouvrage *Mémoire du mal, tentation du bien*¹⁴ de Tzvetan Todorov, où ce dernier considère que le véritable humanisme, en littérature comme dans la vie, consiste à s'attacher à l'enfant, au faible, au vaincu et pour rajouter un substantif plus bassanien encore, au mort. Giorgio Bassani lui-même commente sa propre vision de la mort de ses personnages :

*Geo Jozs è morto, è andato là donde non si torna, ha visto un mondo che soltanto un morto può aver visto. Miracolosamente torna, però, torna di qua. E i poeti, loro, che cosa fanno se non morire, e tornare di qua per parlare? Che cosa fa Dante Alighieri se non morire per dire tutta la verità sul tempo suo? È stato di là: nell'Inferno, nel Purgatorio, nel Paradiso, per poi tornare di qua*¹⁵.

Ou encore, à propos d'Edgardo Limentani dans *L'Airone* :

Si uccide, lui, che dentro non ha più niente, niente di niente, proprio perche il suicidio è l'unico modo, per lui, di tornare alla vita, di essere

12. E. Affinati, « Giorgio Bassani : uno scrittore astratto », p. 73.

13. *Ibid.*, p. 62.

14. T. Todorov, *Mémoire du mal, tentation du bien*, Paris, Robert Laffont, 2000.

15. G. Bassani, *Opere*, p. 1344.

vivo. È per questo che ne parlo. Di che cosa vuoi che parliamo, noi poeti, se non di personaggi di questo tipo, che somigliano a noi ? E per quale motivo scrivono i poeti, se non per tornare al mondo¹⁶ ?

Des définitions philosophiques – telles « l'ipséité se tire de sa propre finitude », « avoir à être c'est avoir à mourir », ou encore « dans la mort s'affirme ce qu'il y a de plus mien¹⁷ » – peuvent éclairer la démarche de Bassani qui fonde le sens de son écriture sur le motif central de la mort.

L'œuvre comme un tombeau

En effet, dans *Le Roman de Ferrare*, cette œuvre dans laquelle structure temporelle et structure mémorielle se superposent totalement, la relation au temps est toujours posée à partir de l'évènement ultime :

Le temps n'est pas la limitation de l'être mais sa relation avec l'infini. La mort n'est pas anéantissement mais question nécessaire pour que cette relation avec l'infini ou le temps se produise¹⁸.

Cette position de principe détermine la perspective temporelle de l'œuvre, toujours rétrospective ; tant la « corniche » du *Roman de Ferrare* que celle du *Jardin des Finzi Contini* se situent dans un moment complexe qui est à la fois le présent de l'écriture et un passé pluriel : le « presque-présent » et le passé révolu qui rappellent une époque encore plus lointaine¹⁹. Par exemple, le prologue du *Jardin* s'ouvre dans la nécropole étrusque de Cerveteri en 1956 et une phrase d'enfant établit le lien entre les morts de l'Antiquité et ceux du XX^e siècle²⁰. À l'intérieur de l'œuvre elle-même, tout se déroule à l'intérieur de dates butoir qui sont celles de la programmation de la disparition des communautés israélites

16. *Ibid.*, p. 1347.

17. Emmanuel Levinas, sur les traces de Heidegger et de la pensée des idéalistes allemands qui inspiraient tant Benedetto Croce, caractérise cette ipséité de la mort dans son ouvrage dont j'ai tiré ces quelques définitions : E. Levinas, *La Mort et le Temps*, Paris, Éditions de l'Herne, 1991, p. 38, 48 et 68.

18. On lit encore dans les premières pages du texte, *ibid.*, p. 21 : « la mort est un point dont le temps tire toute sa patience » où Emmanuel Levinas pose le temps de la mort comme le point d'origine de toute réflexion et sur le temps et sur l'être humain qui se définit justement au travers de sa propre finitude.

19. En ce qui concerne la corniche de *Dentro le mura*, qu'il me soit permis de renvoyer le lecteur à un récent article sur la question : É. Kertesz-Vial, « Varietur... ne varietur : à propos de Lida Mantovani et de *Storie dei poveri amanti* de Giorgio Bassani », *Chroniques italiennes*, n°63/64, 2000, p. 403-418.

20. G. Bassani, *Opere*, p. 320 : « Papà, domandò ancora Giannina, perché le tombe antiche fanno meno malinconia di quelle più nuove ? »

d'Italie, avec une insistance toute particulière sur l'année de la promulgation des lois raciales, puis sur celle de la déportation des juifs d'Italie, à l'automne 1943. Ces dates terribles reviennent de façon obsessionnelle dans tout le *Roman de Ferrare* et l'opération de réécriture accomplie par Giorgio Bassani vise à restituer avec exactitude cet ancrage temporel de la mort. Le travail sur la langue accompagne ce sondage d'un passé révolu. Le langage parlé – *il parlato* – est celui d'une communauté effacée, avec la présence de marques de bicyclettes ou de mobilier aujourd'hui disparues ou d'un lexique qui porte l'empreinte du passé²¹. Les pages de la fresque bassanienne évoquent aussi constamment les lieux de la mort. Elles sont hantées par les cimetières, celui de la communauté juive et le grand cimetière de Ferrare, celui du Lido de Venise, les berges de fleuves où l'on se suicide, les pans de mur où l'on exécute, et aussi le front russe d'où les soldats ne reviennent pas. Ainsi que, évidemment, les lieux de la déportation. Mais c'est dans la forme même du texte, dans l'espace de l'écriture, que la mort vient s'imprimer, s'imposer en modelant l'œuvre, en la sculptant. Une citation de Giorgio Bassani lui-même sur ce jeu qui informe – au sens propre – l'écriture est très éclairante en ce sens :

[...] *una narrazione, perche riesca davvero significativa, poetica, deve [...] saper essere al tempo stesso gioco, puro gioco astratta geometria di volumi e di spazi [...]. Mentre scrivo, non avevo mai cessato di pensare a una coppia di sfere di uguale dimensione, sospese a mezz'aria ad altezza uguale, e ruotanti lentamente intorno ai rispettivi assi*²².

Une géométrie de la mort

La poésie bassanienne nous permet de comprendre comment se construit chez Giorgio Bassani cette écriture géométrique du deuil. Le recueil *In rima e senza* se présente, comme l'indique son titre, en un volume bipartite. Les premières poésies sont écrites en vers, organisées en formes fixes, les secondes sont en vers libres. La mort dans ces poèmes est obsédante et partout présente. Il suffit de citer quelques titres de poésies tant de la première que de la deuxième période pour nous en donner une idée : « Cena di Pasqua », « Commiato », « Congedo », « Davvero cari non saprei dirvelo... », « Dorme qui alfine », « Epitaffio », « Gli ex-fascistoni di Ferrara », « In memoria », « Les adieux », « Mi avessi serbato da bambino »,

21. Cf. É. Kertesz-Vial, « *Le Jardin des Finzi-Contini* : du langage au roman familial », *Transalpina*, n° 4, 2000, p. 109-124 ; l'étude de ce langage y est menée avec précision.

22. G. Bassani, *Opere*, p. 940.

« Rolls-Royce », « Storia di famiglia », « Epitaffio per un tipografo », « Danse macabre », « Gli spettri », « Muore un'epoca »²³. Au-delà de ces titres, dans les vers qui composent ces poèmes mortuaires, la figure du poète se définit comme celui qui a échappé à la mort, celui qui a fait partie du cortège des âmes condamnées à errer dans l'Hadès mais qui, revenu du côté de la vie, ne peut se poser qu'en « survivant » :

Mi avessi da bambino/serbato alla tua legge !/Stato sarei del gregge/delle ombre a capo chino/ombra anch'io, già pervasa/di buia infinità./ Tu sol, là, nella casa/della Ghiara vegliavi/dal tuo trono... oh se agli avi/sommessi, cieco infante./dedicato m'avessi/col tuo sguardo distante²⁴...

L'unique et véritable innovation du second cycle poétique bassanien est l'introduction d'une forme nouvelle, celle d'une espèce particulière de calligramme. Ce qui n'existait que de manière diffuse et thématique, à travers les titres que nous venons d'évoquer, par exemple, devient une réalité tangible à travers la transcription graphique si particulière adoptée d'une façon systématique par le poète à partir de 1973, celle de l'épithaphe. Anne Boulé, dans son étude de l'épigraphe florentine²⁵, souligne combien les œuvres littéraires constituant des pseudo-épigraphes sont rares et combien elles constituent un phénomène à part dans la littérature :

La page de papier se [substitue] matériellement à la plaque de marbre et se [suffit] à elle-même [...] l'inscription, coupée de ce qui la caractérise – son support, l'espace urbain – est totalement absorbée par le livre²⁶.

Epitaffio constitue donc un « cas » littéraire, un ouvrage à part, car il renvoie tout entier à l'inscription commémorative dont il porte le nom, et il la représente constamment aux yeux du lecteur à travers cet espace caractéristique, que l'on peut joliment appeler « une page de pierre »²⁷. Rappelons également quelques mots de Michel Foucault à propos du calligramme :

23. *Ibid.*, p. 1370, 1401, 1479, 1381, 1406, 1417, 1448, 1445, 1373, 1473, 1513, 1453, 1390, 1477, 1430, 1440, 1514.

24. *Ibid.*, p. 1390. Dans cet extrait (fragment 13) de la longue poésie qui a donné son titre à l'un des premiers recueils de Bassani : *Te Lucis Ante*, le poète évoque une estampe accrochée au-dessus de son lit, lorsqu'il était enfant, et qui représentait Moïse et les tables de la loi (il a d'ailleurs écrit que le petit Giorgio le confondait avec Dieu le Père).

25. A. Boulé, *L'Épigraphe florentine : les plaques commémoratives du XIX^e et du XX^e siècles*, mémoire de DEA, Université de Paris III, 1987 (dactyl.).

26. *Ibid.*, p. 23.

27. *Ibid.*, p. 22.

En conjurant l'invincible absence dont les mots ne parviennent pas à triompher, en leur imposant par les ruses d'une écriture jouant dans l'espace la forme visible de leur référence : savamment disposés, les signes appellent [...] la chose même dont ils parlent. Et, en retour la forme visible est creusée par l'écriture [...] et [fixée] dans l'univers des discours²⁸.

En somme, pour adapter ce mot du philosophe français à la poésie bassanienne, cette forme graphique particulière inscrit la mort dans le texte ; c'est à ce titre qu'elle restera une constante des vers ultérieurs à *Epitaffio*, qui conserveront cette même disposition autour d'une symétrie centrale, alors que leur aspect proprement commémoratif sera estompé. Par exemple, lorsque le sujet traité sera très éloigné des thèmes mortuaires, quand Bassani lancera des épigrammes contre ses « amis de plume » à la fin des années soixante-dix, dans le recueil *In gran segreto*²⁹, le lecteur par la forme même de l'épigraphie sera aussitôt et fatalement attiré « dans l'au-delà, dans l'espace de la mort, dans le règne de l'immuable et de l'éternel »³⁰. D'autre part, la prépondérance de cette forme architecturale dans l'œuvre, ainsi que le système des poèmes en prose font que cette poésie échappe à la contrainte de la logique³¹ et qu'elle affirme la primauté de l'émotion brute et des sentiments sur la rhétorique ; en outre et par-dessus tout, cette disposition de l'écriture dans l'espace de la page scande de manière obsessionnelle le rappel de la mort. Les calligrammes de la deuxième manière poétique bassanienne deviennent ainsi les tombeaux des formes fixes qui les précédaient ; mais ce passage à la forme de l'épitaphe révèle également autre chose : il ouvre sur le monde intérieur de Bassani qui arbore donc ses stigmates dans sa structure mortuaire même, alors que sa langue, elle, garde un caractère souvent « limpide et uniforme »³². Le lecteur, lui, ressent combien cette forme d'écriture est liée à l'expérience du deuil :

Le survivant s'exprime à partir de la ligne de partage qui se trouve entre le présent et le passé. Le mot allemand qui signifie témoigner *zeugen*,

28. M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1973.

29. G. Bassani, *Opere*, p. 1470-1507.

30. A. Dolfi, *Le forme del sentimento*, Padoue, Liviana, 1981, p. 60.

31. Nous avons détourné à notre profit les conclusions de l'étude de S. Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.

32. P.-P. Pasolini, *Passione e Ideologia*, Milan, Garzanti, 1973, p. 419. À la suite de P.-P. Pasolini, on peut considérer que cette « limpidité » de la langue dessert la poésie de Bassani et fausse à première vue le jugement du lecteur qui reste ainsi à la surface du texte et juge Giorgio Bassani trop « classique » et ne décèle donc plus la charge profonde qui structure, ou plutôt qui « déstructure » en ce cas, sa langue et sa pensée.

signifie également « générer »... à travers la pratique de la répétition, qui comprend [...] parle à travers la négation au bord du silence. Le phénomène de la répétition a pour particularité de procéder à la fois vers l'avant et vers l'arrière. Il va rechercher dans ce qui précède et simultanément en répétant ce qui s'est produit dans le passé ou dans le passé même du poème il se projette en avant : chaque nouvelle instance de la répétition va de l'avant tout en s'arrimant à l'arrière, en recherchant à travers le souvenir le pouvoir de se régénérer. La répétition, en un seul geste, expose en un même temps la complète adéquation et la totale inadéquation des mots³³...

Ainsi, dans l'œuvre poétique de Bassani, c'est l'absence, l'espace vide, la forme que l'auteur choisit devant ce que Blanchot appelle l'innommable. La remémoration du poète face à l'extrême n'est pas une commémoration au sens strict. Son esprit profondément laïc, humaniste et « civil », l'entraîne à ne pas rester enfermé dans la compassion qu'il éprouve envers ses coreligionnaires et à dépasser cette dernière. Ainsi viennent coexister dans une même écriture le mal absolu et la réalité la plus quotidienne. Récit narratif et description historique, forme et fond, réalisent ce cotoiement. Au cœur du texte se déploient et la mort des uns et la vie qui continue des autres, tous enfermés dans un même espace où le vide concrétise leur disparition à tous, à la fois celle des disparus et celle des survivants, qui continuent à égrener leurs gestes intimes et ordinaires, pourtant dérisoires. Le *Roman de Ferrare* porte donc le poids des disparus, comme l'exprime E. Affinati, à travers

[...] *una scrittura macerata, ricostruendo interni domestici, aule di scuola, corridoi, passeggiate, ambienti urbani, volti di personaggi; meglio ancora evocando tutto ciò, grazie alla tecnica dello scorcio, nelle lunghe, minuziose, pignole, quasi maniacali riscritture delle Storie ferraresi*³⁴.

Conclusion

Giorgio Bassani est mort le 13 avril 2000, au matin, dans un hôpital romain. Si lui et sa proche famille avaient été physiquement épargnés par le second conflit mondial, la presque totalité de la communauté juive de Ferrare à laquelle il appartenait avait, elle, on le sait, succombé en

33. J. Felstiner, « Translating Paul Celan », in *Remembering for the Future*, M. Michaelis (éd.), Oxford-New York, Pergamon Press, 1989, t. III, p. 1456-1457.

34. E. Affinati, « Giorgio Bassani : uno scrittore astratto », p. 63.

déportation. De cette disparition, l'écrivain et poète allait exhiber la cicatrice dans sa vie et dans son œuvre. *Le Roman de Ferrare* peut être interprété comme un monument à la mémoire, une mémoire circonscrite à une communauté restreinte, celle des juifs de Ferrare, et à un temps bien déterminé qui avait vu se construire et puis s'éteindre les membres qui la composaient. Cette tragédie particulière a pris dans son écriture à la fois une portée universelle et une résonance intime. Ainsi, dans une des poésies du recueil *Epitaffio*, l'auteur évoquait sa propre mort qui le ramenait pour une dernière promenade dans sa ville de Ferrare, pendant les années vingt :

*Subito dopo aver chiuso gli occhi per sempre/eccomi ancora una volta
chissà come a riattraversare Ferrara in macchina*³⁵...

Cela me semble la preuve que c'est en « survivant » de ce passé-là que Giorgio Bassani s'imaginait. Au-delà de cette vocation commémorative ou remémorative de l'écriture³⁶, les récits de l'auteur sont les héritiers d'une double tradition culturelle. La première est celle du peuple d'Israël : en effet, dire le nom dans la tradition judaïque c'est préserver, c'est conserver dans la mémoire ; c'est en somme échapper à la mort. La seconde est littéraire : *Le Roman de Ferrare* se situe dans le prolongement de la tradition du grand roman historique italien et de ses pères fondateurs, d'abord Manzoni et surtout Verga qui a inspiré Bassani à travers son cycle des vaincus. Mais l'écrivain de Ferrare est surtout proche par l'espace et le temps du travail de l'un de ses concitoyens de la plaine padane : Riccardo Bacchelli, qui écrivait en exergue de l'un de ses romans consacrés aux habitants de la plaine du Pô :

*Arrivarono popoli dalle Alpi e dagli Appennini, dal continente e dal mare:
Veneti ed Umbri, poco più che nomi dell'antico tempo trascorso ; i magnifici Etruschi, i Greci ingegnosi, i Celti furiosi : tutti lasciandovi testimonianze di sepolcri*³⁷...

Avec les habitants objets d'ostracisme de la Ferrare d'avant-guerre, Giorgio Bassani ajoute un pan de mur de plus à cette architecture de la

35. Je cite ici les premiers vers de « Rolls-Royce » ; ces quelques mots accompagnaient le faire-part de décès. Cf. G. Bassani, *Opere*, p. 1430.

36. L'influence de Marcel Proust sur Giorgio Bassani a été fondamentale, comme le montre la thèse consacrée par Bernard Urbani à ce sujet : *Les Écrivains italiens lecteurs de Proust ; le cas Bassani*.

37. Un cycle tout entier, intitulé *Il Mulino del Po*, est consacré aux humbles habitants de la plaine padane. Les lignes citées constituent l'exergue du *Diavolo a Pontelungo* : R. Bacchelli, *Il Diavolo a Pontelungo* [1927], Milan, Mondadori, 1997, p. 11.

mémoire, à ces monuments dressés par les textes des écrivains qui ont fondé leur écriture sur le principe du « réalisme mémoriel » et sur la restitution « chorale » de l'histoire à travers la vie des plus humbles, des plus souffrants d'entre eux : les victimes.

Élisabeth KERTESZ-VIAL

Université Paris – Val-de-Marne, Paris XII

**IL SENTIMENTO DELLA MORTE NEL
PARTIGIANO JOHNNY¹
E NELLA NARRATIVA DELLA RESISTENZA ITALIANA**

Riassunto : In questo articolo vengono innanzitutto posti a confronto alcuni passi ricavati dagli *Appunti partigiani* e dal *Partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio, allo scopo di evidenziare il diverso trattamento dei materiali autobiografici. La posizione ideologica ed etica del narratore nelle due opere cambia radicalmente, e ciò si accompagna ad una notevole differenziazione dei registri linguistici e stilistici. Il sentimento della morte, così come rappresentato da Fenoglio, non trova un equivalente nei romanzi resistenziali di autori quali Spinella, Pavese, Bertoli o Chiodi, che pure manifestano alcune importanti tendenze della narrativa a sfondo memorialistico. La tragicità dell'esperienza ri-vissuta comporta in Fenoglio una disgregazione dei valori epici, solo al cui interno la morte poteva trovare una giustificazione eroica.

Résumé : Dans cet article sont avant tout comparés plusieurs passages extraits des *Appunti partigiani* et du *Partigiano Johnny* de Beppe Fenoglio, dans le but de mettre en évidence la différence de traitement des matériaux autobiographiques. La position idéologique et éthique du narrateur dans ces deux œuvres change radicalement, et elle s'accompagne d'une différenciation notable des registres linguistiques et stylistiques. Le sentiment

1. Per le citazioni dal *Partigiano Johnny* (= *PJ*), pubblicato per la prima volta postumo nel 1968, ma elaborato fino al 1958, si segue l'edizione a cura di Dante Isella (in B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1992), del quale sostanzialmente si accetta la ricostruzione della complessa vicenda compositiva ; per il testo del cosiddetto *Ur-PJ* e per gli apparati critici e i documenti si ricorre all'edizione diretta da Maria Corti (B. Fenoglio, *Opere*, Torino, Einaudi, 1978). Gli *Appunti partigiani* sono citati dall'edizione a cura di Lorenzo Mondo (Torino, Einaudi, 1994), mentre per le altre opere di Fenoglio si fa riferimento ancora all'edizione Isella. Per i riferimenti storici, fondamentale è C. Pavone, *Una guerra civile : saggio storico sulla moralità nella Resistenza italiana*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1991. Nell'esposizione si farà spesso implicito riferimento al precedente studio di chi scrive *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Roma, Carocci, 2000, specie p. 61-88.

de la mort, tel qu'il est représenté par Fenoglio, ne trouve pas d'équivalent dans les romans sur la Résistance des auteurs comme Spinella, Pavese, Bertoli ou Chiodi, qui manifestent pourtant plusieurs tendances importantes dans une production littéraire où les auteurs font aussi fonction de mémorialistes. Le caractère tragique de l'expérience re-vécue comporte chez Fenoglio une désagrégation des valeurs épiques, à l'intérieur de laquelle seulement la mort pouvait trouver une justification héroïque.

Gli Appunti partigiani di Fenoglio, recentemente ritrovati (1994), costituiscono un importante antecedente del *PJ*. Scritti senza dubbio nel 1946, essi conservano una prima elaborazione narrativa dei ricordi bellici, cioè del materiale raccolto nei famosi quaderni neri, usati durante la lotta da Fenoglio per le sue memorie, ma purtroppo perduti. Questi *Appunti* si presentano in gran parte come un racconto al presente e in prima persona, e sono infarciti di episodi di cronaca, perché risentono ancora scopertamente delle emozioni e dei sentimenti della guerra.

Chi scrive è il partigiano Beppe (nome di battaglia di Fenoglio), che lascia la madre e la famiglia (capitolo I) per aggregarsi alle forze della Resistenza sulle colline di Alba. Lungo gli otto capitoli (ma dell'ultimo ci è arrivato solo l'inizio) vengono proposte molte vicende della lotta, con un certo gusto per le minuzie, segno di un ridotto processo di selezione². Si coglie in parecchi punti uno stile volutamente retorico, motivato dalla volontà di solennizzare il racconto, come nella chiusa del capitolo V: « [A salvare i partigiani] fu, con la sua terra, la sua pietra e il suo bosco, la Langa, la nostra grande madre Langa »³. Non bisogna dimenticare che gli *Appunti* costituiscono la rielaborazione di un diario, dedicato « A tutti i partigiani d'Italia, morti e vivi ». Il narratore-autore non si nasconde mai, cosicché l'organizzazione dei ricordi secondo un intento letterario, che pure qui già si avverte, non sempre costituisce una mediazione sufficiente⁴.

2. È facile riconoscere parecchi avvenimenti che ricompariranno nei racconti e nel *PJ*, e che in questi *Appunti* sono descritti con più particolari, ma spesso anche in modo meno incisivo. È il caso, ad esempio, dell'episodio relativo a Blister, un partigiano che ha compiuto una grassazione e che viene processato e giustiziato (capitolo VI): molti dei dettagli superflui verranno eliminati in un racconto breve quanto teso, appunto *Vecchio Blister*.

3. B. Fenoglio, *Appunti partigiani*, p. 49.

4. Si colgono comunque alcuni dei tratti più notevoli dello stile fenogliano: notazioni rapide (« Con la sinistra mi cerco in tasca uno zolfino e con la destra un ciottolo in terra. È bruciata bene, la carta. Fatto tutto camminando », p. 7) si alternano a metafore di grande efficacia visiva (« Una bomba scoppia a monte di noi e fa un tatuaggio sulla scorza d'un albero », p. 48, su cui si veda *infra*); spesso incalzanti sono i dialoghi; nel fluire rapido e paratattico del discorso si colgono poi increspature dialettali (come « intampato » = « affossato », 68). Siamo però ben lontani dal linguaggio del *PJ* perché manca la componente assolutizzante.

Domina la profusione di sé : il fatto stesso che questi *Appunti* siano stesi in forma di cronaca (quasi) diretta li rende particolarmente immediati.

La grande differenza che interviene tra questa fase e quella del *PJ* sta nell'aumento della consapevolezza riguardo all'esperienza vissuta. Vediamo un passo degli *Appunti* relativo ad uno scontro a fuoco :

Fu mezz'ora dopo questo fatto di Rirì [un partigiano che si nasconde in una tomba] che provammo lo spavento degli spaventi. Camminavamo ai piedi della collina, avendo a destra, a cento passi, il torrentaccio Belbo. E Cervellino mi dà del gomito, guardo insù e in cresta spuntano elmetti come funghi e poi tedeschi s'affacciano a persona intera. Noi e loro stiamo un attimo a fissarci, come conoscenze da un marciapiede all'altro, a vedere chi saluta per primo. Poi no [i] voliamo quei cento passi e intanto i tedeschi sparano i maledetti sputafuochi e noi non incassiamo neanche un colpo in tre, che era come non bagnarsi nella pioggia. E ci tuffiamo di pancia in quelle due spanne d'acqua e strisciamo all'altra sponda e ci acquattiamo sotto l'erbaccie. E aspettiamo che i tedeschi scendano a farci fuori all'umido. Ma quelli tirano via, e Cervellino dice che l'abbiamo scampata per un pelo di pulce. E mentre ci inginocchiamo nell'acqua e ci aggrappiamo all'erbaccie della sponda per uscire a secco, sull'altro versante sfilano altri tedeschi e gettano a valle bombe a mano, una ogni cinque metri. Di bomba in bomba arrivano su noi. Piccàrd bisbiglia che se non moriamo adesso di piombo moriamo poi tiscì. Basta, ci siamo coricati sulla pancia e sentivamo emergere il sedere. Una bomba scoppia a monte di noi e fa un tatuaggio sulla scorza d'un albero. La seconda a valle. I tedeschi proseguono e gettano bombe che non ci riguardano più⁵.

Non è solo il tono, in buona misura umoristico-comico, ad essere diverso dal passo corrispondente di *PJ* : è il senso stesso della pagina che ha un segno opposto, vitalistico, rispetto a quello negativo e mortuario del romanzo :

La prossima [bomba] era la buona, la storica, ... ma esplose troppo a valle, morse basso il tronco d'un pioppo, Johnny stared al dilaniamento. *La morte sarebbe dunque venuta dal secondo passaggio sulla ripa opposta, ma non accadde [...]* Johnny gli [al partigiano Fred] vedeva, oltre il vestito lordo, il corpo violentato dallo spasimo e dal terrore, infinitamente più miserabile e lurido del vestito. *Ed egli era come Fred, identico*⁶.

Negli *Appunti*, il protagonista sente di essere il sopravvissuto, nel senso dato al termine da Canetti in *Massa e potere*, colui che, dopo la

5. *Ibid.*, p. 48.

6. B. Fenoglio, *Il partigiano Johnny*, p. 523 (corsivo nostro).

lotta, resta vincitore e detentore di ogni potere, del potere sulla morte. Il suo racconto è quello di chi può raccontare con gioia. Ma, dopo gli anni penosi del dopoguerra, dopo cioè che la battaglia della Resistenza si è rivelata inutile, è l'esperienza della "morte vissuta" quella che davvero segna la narrazione delle vicende del partigiano Johnny⁷.

Dall'esempio proposto si possono ricavare alcuni spunti per un'interpretazione del passaggio dal memoriale al romanzo. Se infatti l'autobiografia è antecedente indispensabile di questa epica, non si tratta di quella tipica del diario o della cronaca⁸, ma dell'*Erlebnis*, l'«esperienza vissuta» riletta con diversa consapevolezza. Infatti, gli appunti-memoriale espongono in primo luogo la percezione dei fatti, che nel ricordo possono assumere una colorazione propria, ma sono comunque legati ad una volontà di ricostruire un *insieme* di vicende che si concludono positivamente con la scrittura. Nel romanzo Fenoglio arriva a quella che Dilthey chiamerebbe la «comprensione»⁹, in cui l'esperienza viene rivissuta e dilatata sino ad assumere un valore universale, che supera la condizione contingente dell'episodio per acquistare quella del senso dell'esistere.

In quest'ottica non è casuale che nel *PJ* venga inserito un dibattito sulla condizione umana del partigiano, in cui il politico Cocito e il filosofo Chiodi propongono osservazioni che portano a evidenziare che «la vita del partigiano è tutta e solo fatta di casi estremi»¹⁰. Sebbene in apparenza prevalgano le considerazioni politiche, in realtà la discussione è improntata da un implicito esistenzialismo: e non a caso, dato che Chiodi sarà pochi anni dopo traduttore di *Essere e tempo* (nel 1953, ossia prima della stesura del *PJ*). Parlare di un influsso di Heidegger su Fenoglio è senza dubbio azzardato, tuttavia le pagine del suo romanzo

7. Una redazione intermedia di questo stesso episodio si legge nel racconto *Nella valle di San Benedetto*, anteriore al 1951. Permane la narrazione in prima persona, e molti particolari sono ancora aderenti agli *Appunti*, fin dall'inizio: «Fu Bob che mi toccò col gomito perché mi voltassi a guardare con lui. Dalla cresta della collina a sinistra spuntavano elmetti come funghi» (p. 1188); viceversa altri elementi, che non compaiono negli *Appunti*, saranno mantenuti nel romanzo (ad esempio, quello dell'urlo fatto da un partigiano con la testa sott'acqua). Nel complesso, Fenoglio dilata i tempi dell'azione e aggiunge alcune riflessioni, fra le quali una che prelude, benché molto parzialmente, al senso della riscrittura del *PJ*: «Vedremo il nostro sangue partirsi da noi sul filo della corrente» (*ibid.*). Già in questo racconto (su cui torneremo tra breve) l'oralità festosa sta svanendo, per ora non surrogata da un tono epico.

8. Cf. E. Saccone, *Fenoglio. I testi, l'opera*, Torino, Einaudi, 1988, p. 70 e 89-94.

9. Cf. per questi aspetti M. A. Pranteda, *Individualità e autobiografia in Dilthey*, Milano, Guerini e Associati, 1991, specie p. 149 sq.

10. B. Fenoglio, *Il partigiano Johnny*, p. 446-448 (a p. 447).

mostrano una profonda consapevolezza della morte che sovrasta l'*eserci*, e dell'impossibilità di ri-narrare il senso dell'esperienza bellica senza confrontarsi costantemente con l'inevitabilità del confronto con la morte¹¹.

Ecco allora che un episodio tra i tanti degli *Appunti* diventa nel *PJ* un evento emblematico dell'intera condizione del protagonista. La « comprensione » dell'*Erlebnis* avviene all'insegna di una rilettura completa di quanto era avvenuto : e, per comprendere il senso, occorre che gli episodi non siano privati della conclusione, ossia che la vita dell'eroe non continui banalmente dopo la lotta (come è avvenuto al partigiano Beppe Fenoglio), ma trovi un suo compimento. La trama del romanzo, direbbe Brooks, seguendo Benjamin e Kermode, deve condurre ad un significato che il flusso della vita non poteva garantire. L'eroe-sopravvissuto si rappresenta, nel testo, in veste di combattente al quale non è più data la pienezza del tempo della lotta, ma la percezione della morte come sostanza della lotta stessa. In questo senso, la vicenda di Johnny si può confrontare con quella raccontata da molti combattenti¹² : la differenza rispetto ai resoconti, o anche alle opere letterariamente elaborate ma non innovative, sta nella capacità di universalizzare attraverso lo stile (il « grande stile » fenogliano) la comprensione dell'esperienza, ossia di trovare un accordo tra la singolarità autobiografica e il suo valore collettivo, che deve essere certificato attraverso il confronto con le opere letterarie della tradizione, e in specie con i classici dell'epica.

È allora lecito affermare che il realismo del *PJ* non viene raggiunto attraverso un'accentuazione della mimesi esplicita del parlato, o attraverso procedimenti narrativi volti ad ottenere un effetto di realtà. Fenoglio pone invece l'accento sul risultato che l'azione epica dell'eroe produce nell'epoca della guerra tecnologica, nella quale il partigiano appare come una pedina mossa in uno scacchiere enorme¹³. « Realistico » è quindi rappresentare l'intera vicenda attraverso una chiave interpretativa che

11. Su questi temi si veda l'introduzione di P. Chioldi a M. Heidegger, *Essere e tempo* [1927], trad. it. Milano, Longanesi, 1970 (199712), p. X-XIII. Ma si vedano anche le riflessioni di A. Kojève (*La dialettica e l'idea della morte in Hegel* [1947], trad. it. Torino, Einaudi, 1991 [n. ed.], specie p. 188-204) sulla funzione della morte nel sistema hegeliano, anche in rapporto alla condizione di guerra.

12. Si veda a questo proposito l'introduzione di A. Cortellessa al volume da lui curato *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, Milano, B. Mondadori, 1998, p. 52-60.

13. Si pensi alla solitudine di Johnny, dopo che gli Alleati avevano ordinato lo scioglimento delle bande partigiane nell'inverno 1944-1945, senza tener conto della loro drammatica condizione di fuoriusciti : su questi aspetti si vedano i lavori di R. Bigazzi (*Fenoglio : personaggi e narratori*, Roma, Salerno, 1983) e C. Pavone (*Una guerra civile...*).

proponga il senso profondo degli avvenimenti, non la loro successione e il loro apparente buon esito: la grandiosità del pur giustissimo combattimento per il proprio popolo e la propria terra si sfalda di fronte all'apparente inutilità che, a posteriori, si riconosce nell'azione dell'eroe. L'epica allusa e re-interpretata da Fenoglio dovrebbe garantire l'oggettivazione del passato, ma finisce con l'essere contraddetta dalla soggettivazione degli eventi data dall'eroe che ripensa alla sua esperienza, e ne scopre il significato ultimo.

L'idea del realismo ora esposta si può configurare come l'interpretazione compiuta di un *Erlebnis* (o di una vicenda che ci viene presentata come *Erlebnis*), ottenuta grazie alla rielaborazione nella trama o nella struttura del romanzo di grandi forme narrative come l'epica, portatrici di un senso dato dalla tradizione: e grazie al paragone con i grandi romanzi di guerra è possibile confermarla ed estrapolarla, anche per l'analisi dell'intera narrativa contemporanea¹⁴. Ma, per tornare al *PJ*, è possibile trovare punti d'appoggio per la nostra interpretazione, notando che il valore dominante della lettura della vicenda di Johnny viene modificato nel corso delle rielaborazioni in maniera sensibile. Nella versione inglese dell'*Ur-PJ*, infatti, ci si avvicina alla fine della guerra (sino all'aprile del 1945) fra combattimenti anche aspri, ma che si concludono ancora con un tono eroicomico, come ad esempio quello di Montemagno¹⁵: il modello epico della difesa della città assediata è evidente, ma, a parte l'episodio della morte di un « tranfuga rosso » (segnato da un gusto per l'orroroso), nulla rinvia alla percezione della morte da parte del protagonista. E anche nelle pagine del capitolo X, con cui termina il materiale a noi pervenuto, si nota una piacevole svagatezza narrativa, che non sembra affatto preludere ad una conclusione, tanto meno ad una infausta: la « fine » temuta da Johnny è solo quella della guerra, ormai imminente anche se imprevedibile, e la paura di morire in quell'ultima fase è legata all'impossibilità di veder riconosciuto il proprio eroismo. Ma l'episodio conclusivo pare quasi opposto a quello degli *Appunti* e del *PJ* da cui siamo partiti, dato che sono i partigiani a bersagliare di colpi

14. Cf. in questo senso A. Casadei, *Romanzi di Finisterre...*, p. 13-41 e 233-257. Assume ora una posizione diversa sul concetto di epica e sul suo (non) rapporto con l'*Erlebnis* Antonio Scurati in « Sul realismo nella narrazione della guerra: una comparazione tra antichi e moderni », in corso di stampa sulla rivista *Il ponte*. Va fatto però notare che il rapporto tra questi due concetti è appunto di non integrabilità anche secondo chi scrive, perché la ri-comprensione della morte vissuta non consente, al combattente Johnny-Fenoglio, di separare la grandiosità epica delle battaglie dalla sua personale esperienza di inutilità della lotta. Ma su questo si tornerà in un prossimo articolo.

15. Cf. B. Fenoglio, *Ur-Partigiano Johnny*, p. 317-321.

alcuni soldati tedeschi nascosti in una conca, dalla quale sono poi costretti a lanciare un fazzoletto bianco in segno di resa. I segni della lotta si sarebbero fatti sentire ancora per molto tempo (« And Johnny knew that nothing was over, till it was longly over »), ma appunto la speranza-certezza è quella di arrivare a vivere il *dopo*¹⁶.

Nelle redazioni del *PJ*, invece, la morte appare come un tratto continuamente evocato, sebbene alcuni problemi interpretativi circa la sua incompiutezza vadano ora discussi, specialmente riguardo al finale.

*

La chiusa del *PJ* ha creato molti dubbi fra i commentatori¹⁷. Il testo è il seguente :

Johnny si alzò col fucile di Tarzan ed il semiautomatico...
Due mesi dopo la guerra era finita¹⁸.

Vari critici¹⁹ hanno supposto che i puntini siano un segnale di incompletezza, e che il testo sarebbe stato integrato con vicende narrate nell'*Ur-PJ*, successive alla battaglia di Valdivilla del 24 febbraio 1945, cui si riferisce il testo citato : così avveniva nella prima stesura conservataci del *PJ*.

A ciò si oppone il fatto che nello schema inviato a Livio Garzanti il 12 settembre 1958 si dica esplicitamente che « Johnny cade nello scontro di Valdivilla (tardo febbraio 1945) »²⁰. È vero però che spesso Fenoglio sembra modificare sensibilmente i progetti delle sue opere, e dunque non si può considerare questa più che una prova indiziaria. Tuttavia, se esaminiamo i finali di altre opere fenogliane, ci accorgiamo che la morte del protagonista appare in alcuni casi evidente, e comunque necessaria nella logica del racconto.

Nessuno pone ad esempio in discussione la morte di Johnny alla fine di *Primavera di bellezza*, secondo l'edizione del 1959, seguita e autorizzata dall'autore :

16. *Ibid.*, p. 363-365 (per la citazione a testo cf. p. 305).

17. Cf. le Note di Dante Isella in B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*, p. 1397 sq.; 1492-1495, in cui viene affermato che il protagonista muore, ma sono anche riassunte le posizioni di Maria Corti, Bianca De Maria e M. Antonietta Grignani, che sostengono l'incompiutezza dell'opera. Si veda poi, oltre a R. Bigazzi, *Fenoglio...*, E. Saccone, *Fenoglio...*, p. 196-200, e F. Petroni, « Misura breve, misura lunga nella narrativa di Fenoglio », *Moderna*, 1, 1999, p. 141-142 (su *Una questione privata*).

18. B. Fenoglio, *Il partigiano Johnny*, p. 863.

19. Cf. nota 17.

20. Cf. E. Saccone, *Fenoglio...*, p. 152-153, nota 13, e p. 198.

Johnny percepì un clic infinitesimale. Girò gli occhi dal tedesco al valone. Vide spiovere la bomba a mano del sergente Modica e le sorrisse²¹.

Da un punto di vista tecnico, questo finale è molto simile a quello del *PJ* sopra citato: in primo piano viene posto il protagonista, il quale si trova al centro di uno scontro a fuoco ormai disperato, e tutto fa pensare che la morte sia inevitabile, anche se non viene esplicitamente narrata. Si noti poi che questo procedimento è presente anche in altri romanzi di guerra: ad esempio, ne *I giovani leoni* di Irwin Shaw, uscito in traduzione italiana da Bompiani nel 1958, si legge: « Guardò l'americano alzare il fucile e premere il grilletto », cui segue un breve commento.

Se leggiamo invece i capitoli conclusivi dell'*Imboscata* (o *Frammenti di romanzo*), notiamo che l'uccisione del nuovo protagonista, Milton, è assolutamente certa:

Milton riemerse, Reggiani lo vide e lo rafficcò nella schiena affiorante. Milton ricolò giù e il soldato esaurì il caricatore nel punto in cui l'aveva visto riaffondare [...]. Milton era riaffiorato per un attimo, poi si era risommerso nel pieno della corrente principale²².

Il commento che segue al capitolo XX è piuttosto lungo, ed è svolto in forma di dialogo tra un barcaiolo e un contadino, che, mentre parlano delle ultime vicende della guerra, all'improvviso vedono passare il corpo di Milton, tentano di raggiungerlo senza riuscirci, e alla fine si chiedono:

– E chi sarà stato? Uno di questi che si fanno la guerra? – Può darsi [...]. Per quanto mi sia sembrato in borghese [...]. Ad ogni modo, è uno che non vedrà come andrà a finire²³.

Il cadavere di Milton non viene nemmeno riconosciuto con certezza come quello di un combattente, e in ogni caso viene amaramente sottolineata l'inutilità del suo sacrificio. Lo strazio del corpo dello sconfitto è *topos* epico, derivante dal finale dell'*Iliade*, ma in questo caso viene aggravato dalla perdita completa della gloria che la morte in battaglia doveva riservare agli eroi.

Risulta allora più che probabile che i finali di *PJ* e di *Una questione privata* (anch'esso considerato problematico, come si vedrà) alludano alla morte dei protagonisti, come peraltro si può confermare considerando i segnali interni al testo che ne scandiscono la logica narrativa²⁴.

21. B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*, p. 421.

22. *Ibid.*, p. 1003.

23. *Ibid.*, p. 1008.

24. Si terrà implicitamente conto del quadro d'insieme offerto da G. Falaschi, *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976. Per altri riferimenti

La sensazione propria di chi sperimenta la morte compare più volte nell'esperienza di Johnny. Ciò viene mirabilmente indicato già dopo il primo scontro a fuoco che lo vede coinvolto :

[Johnny] posò il moschetto e si sedette su un tratto libero del muretto, altissimo. La stanchezza l'aggredì, subdola e dolce, e poi una rigidità. Poi nella sua spina dorsale si spiralò, lunga e lenta, l'onda della paura della battaglia ripensata. Anche agli altri doveva succedere lo stesso, perché tutti erano un po' chini, e assorti, come a seguire quella stessa onda nella loro spina dorsale. Una battaglia è una cosa terribile, dopo ti fa dire, come a certe puerpere primipare : mai più, mai più. Un'esperienza terribile, bastante, da non potersi ripetere, e ti dà insieme l'umiliante persuasione di aver già fatto troppo, tutta la tua parte con una battaglia. Eppure Johnny sapeva che sarebbe rimasto, a fare tutte le battaglie destinate, imposte dai partigiani o dai fascisti, e *sentiva* che si sarebbero ancora combattute battaglie, di quella medesima ancora guerra, quando egli e il Biondo e Tito e tutti gli uomini sull'aia (ed ora apparivano numerosi, un'armata) sarebbero stati sottoterra, messi da una battaglia al coperto da ogni battaglia.

Gli uomini erano così immoti ed assorti, così statuari pur con quella percorrenza dentro, che i figli dei contadini entrarono tra loro, taciti e haunted, come in un museo²⁵.

Poco oltre, egli rischia di essere ucciso in un'imboscata, nella quale muore il partigiano Tito : immediato il confronto : « Johnny si sentiva una subdola, lunga corrente nella spina dorsale, *tal quale dopo la battaglia*, ma infinitamente più subdola e lunga. Tremenda era l'aperta battaglia, ma infinitamente di più l'imboscata »²⁶. Ancora più avanti, dopo altri scontri a fuoco e dopo la morte del compagno Biondo, pare che quel sentimento tenda a smorzarsi : « Stava facendo l'abitudine al doporischio-mortale, non avvertiva più, come sempre prima, quell'onda corsa elettrica, lunghissima, nella sua spina dorsale »²⁷. A questo punto, la morte non è un evento eccezionale, ma un destino inevitabilmente segnato :

E poteva pensare al Biondo in termini di perfetta, quieta naturalezza. – Era la sua fine. Prima o poi –. E allora la constatazione si riversò su di lui,

bibliografici, oltre a A. Casadei, *Romanzi di Finisterre...*, cf. G. Rizzo *et al.*, *Fenoglio a Lecce. Atti dell'incontro di studio su B. Fenoglio* (Lecce, 25-26 nov. 1983), Firenze, Olschki, 1984, e G. Ioli *et al.*, *B. Fenoglio oggi. Atti del convegno di S. Salvatore Monferrato 1989*, Milano, Mursia, 1991.

25. B. Fenoglio, *Il partigiano Johnny*, p. 516-517.

26. *Ibid.*, p. 524 (corsivo nostro).

27. *Ibid.*, p. 552.

gli si adattò come un anello d'acciaio. – Anche per me, sarà la mia fine. Altrimenti, che debbo pensare di me? È solo una questione di date²⁸.

In pochi giorni di esperienza partigiana la vita di Johnny è cambiata radicalmente, è diventata una vita da eroe epico, che combatte sotto il segno della morte, perché il destino del partigiano è la morte:

Johnny lo [un altro partigiano] seguì con gli occhi fin che poté, leggendogli sulla magra schiena [...] come sarebbe *morto* in una particolare vicenda partigiana che non sarebbe più stata comune al partigiano Johnny;

[...]

[Johnny] aveva fatto un'imboscata ed aveva sicuramente ucciso: era un passo in avanti ed un rimerito verso e della sua propria morte²⁹.

Portiamoci ora nella parte finale del testo. Dopo che l'azione centrale del *PJ* (la conquista, la difesa e la perdita di Alba) si è interamente compiuta, Johnny e due compagni, Ettore e Pierre, si ritrovano isolati e braccati dai fascisti. I segnali della morte imminente si fanno progressivamente più forti³⁰, fino al momento in cui essa sembra arrivare davvero:

Johnny correva e si chiedeva quando, quando sarebbe arrivata la prima pallottola. Arrivò, ed altre ancora, infinite altre [...]. Johnny correva, correva, le lontane creste balenanti ai suoi occhi sgranati e quasi ciechi, correva ed il fuoco diminuiva al suo udito, anche il clamore, spari e grida annegavano in una gora fra lui e loro.

Correva, correva, o meglio volava, corpo fatica e movimento vanificati. Poi, ancora correndo, fra luoghi nuovi, inconoscibili ai suoi occhi appannati, il cervello riprese attività, ma non endogena, puramente ricettiva. I pensieri vi entravano da fuori, colpivano la sua fronte come ciottoli da una fionda. – Pierre ed Ettore sono morti. Ettore aveva il mal di ventre, non poteva correre come doveva. Li hanno uccisi. Io sono vivo. Ma sono vivo? Sono solo, solo, solo e tutto è finito.

Era conscio del silenzio e della solitudine e della sicurezza, ma ancora correva, non finiva di correre, il suo cervello si era riannerito e la sua

28. B. Fenoglio, *Il partigiano Johnny*, p. 552.

29. *Ibid.*, p. 556 e 594.

30. Si veda: «Non preoccuparti. Sento che non potrei chiudere occhio nemmeno per un attimo –. E subito tremò, perché aveva ripetute tal quali le parole del sergente, e presso un campo minato come allora, e per la prima volta in vita sua la superstizione l'afferrò e lo sconvolse» (*ibid.*, p. 727); «Sentiva tutto il suo corpo felicemente vivo e perfettamente funzionante, come non mai, eppure una pallottola, prima di molto, l'avrebbe bloccato e poi corrotto. Cuore e polmoni, testa e mani. Guardò il sole, con la consapevolezza che stavolta non l'avrebbe visto tramontare» (*ibid.*, p. 741).

sensibilità fisica ritornò, ma solo per provare angoscia e sfinimento. Il cuore gli pulsava in posti sempre diversi e tutti assurdi, le ginocchia cedettero, vide nero e crollò³¹.

È significativo che questo passo sia stato rielaborato nel terribile e stupendo finale di *Una questione privata*, in cui però si può ipotizzare che il protagonista Milton perda davvero la vita (il « crollò » chiude l'intera opera, almeno nello stato in cui ci è pervenuta)³². Si tratta cioè di una prova generale della morte, questa volta sentita come non mai sul proprio corpo, mentre la fisicità tutta di Johnny giunge ai limiti estremi della sua sopportazione, all'annerimento e allo sfinimento, tanto che poco oltre egli commenterà: « Enough, enough, today I've had enough »³³.

E che la morte fosse vicinissima lo conferma non solo la falsa convinzione che « Pierre ed Ettore [fossero] morti, uccisi, oggi », ma anche la quasi immediata scoperta del cadavere di un partigiano :

La valletta si incassava, la vegetazione anneriva, in essa era più tardi di ore che sulle alte colline, e così il viottolo già sfumava, e così sfumavano le esterrefatte facciate dei radi cascinali. Così solo all'ultimo passo si accorse del fardello che ostruiva la strada.

Johnny si sedette a fianco di esso, sull'erba rigida, inaffiata di sangue. La sua faccia era glabra e serena, i suoi capelli bene ravviati ad onta dello scossone della raffica e del tonfo a terra. Il sangue spiccato dai molti buchi nel petto aveva appena spruzzato l'orlo della sua sciarpa di seta azzurra, portata al collo alla cowboy, e che era l'unico capo di una certa quale e shocking lussurità, in quella generale povertà di partigiano apprestantesi all'inverno. Johnny ritrasse gli occhi dalla sua intatta faccia, poi glieli riposò su all'improvviso, quasi a sorprenderlo, nella pazza idea che il ragazzo socchiudesse gli occhi e poi ripiombasse le palpebre alla sua nuova attenzione. Giaceva in sconfinata solitudine, accentuata dalla univocità del rivo vicino. L'avevano spogliato delle scarpe, Johnny esaminò le sue doppie calze di grossa lana buche-rellata. E pensò che Ettore e Pierre giacevano esattamente così, qualche milione di colline addietro.

31. *Ibid.*, p. 779.

32. Ecco il testo di *Una questione privata*: « Come entrò sotto gli alberi, questi parvero serrare e far muro e a un metro da quel muro crollò » (B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*, p. 1127). Qualche dubbio potrebbe permanere, ma resta il fatto che, se si mette questo finale in serie con i precedenti, la conclusione dell'opera non sembra possa essere diversa. Si noti oltretutto l'aggiunta, rispetto al *PJ*, dell'immagine del muro costituito dagli alberi, che pare metaforicamente alludere ad un limite ormai invalicabile.

33. B. Fenoglio, *Il partigiano Johnny*, p. 780-781, anche per le due citazioni successive.

L'oggettività quasi cinematografica della descrizione colpisce duramente, specie nell'ultima parte: la morte è uguale ovunque, si può equiparare l'ignoto partigiano giustiziato agli amici Ettore e Pierre, creduti morti e ormai lontanissimi («milioni di colline addietro»). Dopodiché Johnny è spinto di nuovo a pensare alla sua stessa fine («E pensò che forse un partigiano sarebbe stato come lui ritto sull'ultima collina, guardando la città e pensando lo stesso di lui e della sua notizia, la sera del giorno della sua morte»)³⁴, ma anche alla necessità di continuare la battaglia sino all'ultimo («Ecco l'importante: che ne restasse sempre uno»). L'essere consapevole del proprio destino coincide insomma con una profonda scelta etica: «Mi sono impegnato a dir di no fino in fondo, e questa [il ritirarsi] sarebbe una maniera di dir sì»³⁵.

Quando la fine giungerà, non dovrà nemmeno essere descritta. Bastano ormai dei puntini di sospensione per indicare tutto ciò che il lettore deve sapere. Ma il commento, apparentemente neutro («Due mesi dopo la guerra era finita»), più di ogni altro possibile certifica l'inutilità di quella stessa morte. Non che le motivazioni della lotta non fossero giuste; ma nessuna giusta causa, a posteriori, sembra più sufficiente per accettare il destino dell'eroe.

Vanno notati anche altri elementi che consolidano l'analisi appena svolta circa le tracce del destino di morte nel romanzo fenogliano. Propria di Johnny sembra la condizione di solitudine profonda e di imminenza di un destino fatale. Essa è sintetizzata in una delle numerose immagini-simbolo del *PJ*, quella delle "tenebre che avvolgono". È un'immagine che ricorre spesso, ma la sua frequenza aumenta a mano a mano che ci si avvicina alla fine: «Poi, prima di lui, [Elda] fuggì via, la sua figurina un'inezia per le capacità divoranti della notte»; «Mezz'ora dopo, al colmo del buio, Nord partì per settimane e forse mesi, tanta era la tenebra che dopo un metro non sapevi più dire se avesse preso per nord o per sud»; «Era buio pesto, onnistringente [si noti il calco epico]»; «E Johnny entrò nel ghiaccio e nella tenebra, nella mainstream del vento»; «Dietro la porta la gelida notte attendeva come una belva all'agguato [...]. Tutto, anche la morsa del freddo, la furia del vento e la voragine della notte, tutto concorse ad affondarlo in un sonoro orgoglio» (segue l'affermazione: «Io sono il passero che non cascherà mai. Io sono quell'unico passero!»), che permette di accostare Johnny ad un eroe in lotta contro il suo destino epico-tragico)³⁶.

34. B. Fenoglio, *Il partigiano Johnny*, p. 782, anche per la citazione successiva.

35. *Ibid.*, p. 844.

36. *Ibid.*, rispettivamente (per tutte le citazioni precedenti), p. 725, 790, 829, 833, 844-845.

Questo eroe si muove in un tempo che non è solo quello della natura (vista nei suoi aspetti più grandiosi)³⁷, bensì anche quello della possibile morte in battaglia, un tempo senza tempo, il *tempo della guerra*: « [Johnny] grattò via il fango dall'orologio e lesse 11,10 ed ancora una volta si astrasse completamente nella brevità e nell'interminabilità del tempo di guerra. Poteva benissimo aver cominciato a sparare un attimo fa e appena intaccato un caricatore, o, indifferentemente, star sparando dal principio del mondo »³⁸. È il tempo in cui è in gioco la sopravvivenza, e quindi non conta più il normale fluire, la durata, la coscienza.

La lotta partigiana è dunque costituita da una continua alternanza di vita e morte, e conduce verso una profonda solitudine. Giustamente Galaverni³⁹ sottolinea, impiegando il saggio di Carl Schmitt *Teoria del partigiano*, la differenza fondamentale tra la guerra tecnologica e quella partigiana, in cui si hanno ancora singoli combattenti, fuori degli schemi di ogni esercito (« irregolari ») e difensori della propria terra (« tellurici » secondo Schmitt). Sono combattenti costretti a lottare in condizioni terribili: la Seconda Guerra Mondiale è diventata, in Italia, guerra civile e fratricida, condotta negli stessi luoghi della vita borghese, spesso *contro* amici o fratelli⁴⁰.

*

Nessun altro autore che ha scritto sulla Resistenza italiana è riuscito a esprimere il senso della morte imminente come Fenoglio. Anche in diari e resoconti di grande intensità la rappresentazione della morte risulta

37. Cf. G. Beccaria, « Il tempo grande: B. Fenoglio », in *Le forme della lontananza*, Milano, Garzanti, 1989, p. 120-130; *Id.*, *La guerra e gli asfodeli. Romanzo e vocazione epica di B. Fenoglio*, Milano, Serra & Riva, 1984.

38. B. Fenoglio, *Il partigiano Johnny*, p. 701.

39. Cf. R. Galaverni, « Una vita come resistenza. Le occasioni uniche di B. Fenoglio », *Intersezioni*, XIII, 1993, p. 130.

40. A volte persino le azioni contro i nemici paiono senza onore. Ad esempio, l'ultima uccisione compiuta da Johnny è quella di una spia fascista (p. 846 *sq.*): per quanto si tratti di una giusta punizione, resta pur sempre il ribrezzo per aver dovuto sparare ad un prigioniero. Possiamo qui osservare che la guerra di Johnny è molto diversa da quella di trincea, tipica del primo conflitto mondiale, sia che si prenda a riscontro la testimonianza di E. M. Remarque (*Niente di nuovo sul fronte occidentale*), sia quella di E. Jünger (*Nelle tempeste d'acciaio*). In specie, rispetto all'eroismo di Jünger, all'insegna della volontà di potenza, proteso alla vittoria e capace sempre di trovare nuove energie per la lotta, quello di Fenoglio appare come un eroismo non solo all'insegna della sofferenza, come poteva accadere nell'epica antica secondo Platone, ma anche della consapevolezza riguardo l'inutilità di ogni azione bellica. Per altri spunti su questo tema, si veda A. Battistini *et al.*, *Letteratura e Resistenza*, Bologna, Clueb, 1997.

un elemento fra i tanti da ricordare, e non quello ormai essenziale nella vita del partigiano. Scrive ad esempio Mario Spinella nel suo *Memoria della Resistenza* :

Attendiamo, a lungo, se qualcuno si muove. Ma si odono solo gli scoppi del carico di benzina, l'avidio contorcersi delle fiamme. Quando scendiamo, più tardi, sulla strada, tutto è compiuto: una macchia nera e riarso, qualche striscia di sangue, i volti contratti dal terrore.

*L'esperienza mi ha reso, purtroppo, familiare alla morte, e sono io che frugo per trovare un portafogli, una lettera, un segno di riconoscimento*⁴¹.

La familiarità con la morte impedisce l'orrore, e anzi spinge a gesti consueti: niente di straordinario, dal momento che la *memoria* ha ormai eliminato ogni tratto enfatico. Quando si vuole dare risalto ad una morte, la si avvolge nel silenzio: « a un filare di alberi, nitidi nell'oculare, i corpi di nove partigiani, in fila, pendevano impiccati. Intorno a loro era il silenzio, ed il vuoto, della lontananza »⁴².

Anche Pietro Chiodi, insegnante di filosofia (e grande esperto di quella esistenzialista) nel liceo frequentato da Fenoglio, descrive nel suo diario dal titolo *Banditi* numerose morti, che però entrano in un catalogo drammatico più che in una sfera di eccezionalità. La funzione della morte ingiusta di persone innocenti può essere invece quella di spingere all'azione senza più dubbi:

Un terribile pensiero mi prende. Perché mi sono impegnato in questa lotta? Perché sono qui quando tanti più sani e forti di me vivono tranquilli sfruttando la situazione in ogni modo? Ripenso alla mia vita di studio, al mio lavoro su Heidegger interrotto. Perché ho abbandonato tutto questo? Mi ricordo con precisione: una strada piena di sangue e un carro con quattro cadaveri vicino al Mussotto. Il cantoniere che dice: – È meglio morire che sopportare questo –. Sì è allora che ho deciso di gettarmi allo sbaraglio⁴³.

In questa prospettiva etica, l'altro romanzo sulla Resistenza che tratta frontalmente il tema della morte è *La casa in collina* di Cesare Pavese, in cui tuttavia il protagonista Corrado è un professore che ha volutamente evitato di entrare nella lotta, e ha riflettuto da lontano, dalla sua casa in collina, su quanto avveniva a Torino e in Italia dopo l'armistizio. Nel finale dell'opera, però, quando è costretto ad attraversare il fronte di

41. M. Spinella, *Memoria della resistenza*, Torino, Einaudi, 1995, p. 170-171 (corsivo nostro).

42. *Ibid.*, p. 155-156.

43. P. Chiodi, *Banditi* [1961], Torino, Einaudi, 1975, p. 41.

combattimento per tornare al suo paese natale, egli vede direttamente cosa significa morire in guerra, tanto che nel penultimo capitolo (xxii) si ritrova in mezzo ai cadaveri di un gruppo di fascisti, e ne rimane profondamente colpito. Il suo desiderio è ancora quello di ritornare alla casa paterna per trovare una nuova pace, per fuggire alla furia della guerra, e alla fine pare riuscirci. Ma nell'ultimo capitolo (xxiii) Corrado capisce di non essere comunque più immune dalle uccisioni perpetrate intorno a lui :

È qui che la guerra mi ha preso, e mi prende ogni giorno. [...] Ho visto i morti sconosciuti, i morti repubblicini. Sono questi che mi hanno svegliato. Se un ignoto, un nemico, diventa morendo una cosa simile, se ci si arresta e si ha paura a scavalcarlo, vuol dire che anche vinto il nemico è qualcuno, che dopo averne sparso il sangue bisogna placarlo, dare una voce a questo sangue, giustificare chi l'ha sparso. Guardare certe morti è umiliante. Non sono più faccenda altrui; non ci si sente capitati sul posto per caso. Si ha l'impressione che lo stesso destino che ha messo a terra quei corpi, tenga noialtri inchiodati a vederli, a riempircene gli occhi. Non è paura, non è la solita viltà. Ci si sente umiliati perché si capisce – si tocca con gli occhi – che al posto del morto potremmo essere noi: non ci sarebbe differenza, e se viviamo lo dobbiamo al cadavere imbrattato. Per questo ogni guerra è una guerra civile: ogni caduto somiglia a chi resta, e gliene chiede ragione⁴⁴.

Il brano proposto, al pari dell'intero finale del romanzo, costituisce uno dei punti più alti della riflessione sul senso della guerra e delle morti, che segnano anche chi voleva risultare estraneo alla lotta (non-colpevole piuttosto che innocente). Sono già state sottolineate le consonanze tra questa visione della lotta e quella di uno scrittore di tradizione ebraica quale Elias Canetti: il passato reclama giustificazione e riscatto, specie della morte ingiusta. Ma è evidente che pure nel caso di Pavese la rappresentazione della morte non costituisce, come nel *PJ*, il fondamento stesso della narrazione, il nocciolo duro che si scopre sotto ogni avvenimento bellico, persino quelli vittoriosi.

Per Fenoglio, la condizione del partigiano è quella « limite » di chi scommette ogni istante sul suo destino. Questo nucleo profondo si sostanzia nell'uso di uno stile assoluto, il grande stile di una nuova epica di cui ha parlato Beccaria. Ma è necessario precisare che non intendiamo qui l'epica come espressione di un mondo conciliato, bensì come forma propria della ricerca oggettivata della (modernamente: di una) verità.

44. C. Pavese, *La casa in collina* [1949], Torino, Einaudi, 1989, p. 215-216.

La tensione verso la scoperta di una sostanza dietro gli eventi bellici si esprime attraverso uno stile che qui per comodità si definisce grande (sebbene si possano generare equivoci, data la notevole estensione del concetto nietzschiano): si tratta in ogni caso di uno stile che aspira ad essere assoluto, perché « mira a una rivelazione delle cose »⁴⁵.

Non è insomma solo l'elemento autobiografico a motivare la grandezza del *PJ*, ma la sua diversa lettura nella prospettiva della comprensione dell'*Erlebnis*. È appunto il sentimento della necessità della morte che, come sosterrebbe Benjamin, spinge il narratore a ricercare il senso dell'esistenza del suo protagonista, ossia del se stesso trasposto. L'esperienza della morte è l'evento e insieme la verità riconosciuta nell'epica del *PJ*. La continua alternanza fra la vita e la morte è rappresentata come un'esperienza fisica e psicologica estenuante, perché la condizione della guerra è quella già ricordata e segnalata subito a Johnny da Cocito: « La vita del partigiano è tutta e solo fatta di casi estremi ».

Fenoglio riesce a trovare un senso per la vicenda di Johnny soltanto nel suo non-senso, e il finale, così rapido e insieme così tragico, conferma la duplicità della vicenda stessa, epica ma inutile. Dunque, il finale del *PJ* parla di una morte necessaria, della morte di un eroe che, nonostante la giustizia della sua lotta, non può trovare altro che la propria fine.

Alberto CASADEI

Università di Pisa

45. Cf. G. Guglielmi, « I materiali di B. Fenoglio », in *La prosa italiana del Novecento (II)*, Torino, Einaudi, 1998, p. 143. Elementi epici non mancano in altri romanzi sulla Resistenza, ad esempio in *La Quarantasettesima* di Ubaldo Bertoli; tuttavia, la loro presenza è di solito limitata ad alcuni passi esemplati sui *topoi* dell'epica classica (come il funerale dell'eroe: sugli aspetti agiografici cf. A. Perry, « Fallen Partisans: Hagiographic Imprints in Italian Resistance Biography », *Annali di Italianistica*, 16, 1998, p. 237-259). Sui moduli epici in Fenoglio cf. anche M. Allegri, « I Russi nelle Langhe: modelli culturali e modelli narrativi di Fenoglio », in T. Matarrese, P. Gettevi, M. Allegri, *L'elaborazione periferica*, Padova, Liviana, 1981, specie p. 149-153.

LE « KURSAAL DES MORTS » DANS *ALCESTI DI SAMUELE* D'ALBERTO SAVINIO

Résumé : La mort hante l'œuvre d'Alberto Savinio, depuis *Les Chants de la mi-mort*, son premier texte, jusqu'à *Vita dell'uomo*, sa dernière œuvre publiée : elle constitue l'un des thèmes majeurs qui sous-tend sa poétique. Dans *Alcesti di Samuele*, revisitation de la pièce fameuse d'Euripide, la réflexion sur la mort s'accompagne d'une méditation sur l'histoire, d'où la présence de l'auteur Savinio en tant que personnage à part entière dans la pièce et son regard empli de compassion et d'ironie. Attentif à la portée étymologique de ces deux derniers termes, Savinio en vient à démonter les ressorts de la rhétorique qui gouverne les passions, sacrifice y compris, et en conclut à la Fin des Modèles dont il se fait le théoricien dès 1947 dans un texte homonyme.

Riassunto : *La morte assilla l'opera di Alberto Savinio, da Les Chants de la mi-mort, il suo primo testo a Vita dell'uomo, la sua ultima opera pubblicata, e costituisce uno dei temi più importanti alla base della sua poetica. In Alcesti di Samuele, versione rivisitata della famosa tragedia di Euripide, la riflessione sulla morte si accompagna ad una meditazione sulla Storia; donde la presenza dell'autore Savinio in quanto personaggio a parte intera e col suo sguardo pieno di compassione ed ironia. Attento alla portata etimologica di questi ultimi due termini, Savinio arriva a smontare i meccanismi della retorica che governa le passioni, sacrificio compreso, e conclude alla Fine dei Modelli di cui si fa teorico fin dal 1947 in un testo omonimo.*

Aller frapper aux portes des Tombeaux et demander aux morts s'ils veulent revenir un jour : ils secouent la tête d'un mouvement de refus. [...] et l'aimable et l'enjoué Voltaire lui-même ne peut s'empêcher de dire : « On aime la vie, mais le néant ne laisse pas d'avoir du bon...¹ »

Avant d'entrer dans le sombre royaume, il convient de situer *Alcesti di Samuele*² dans le contexte de l'œuvre savinienne et de l'époque qui

-
1. A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. fr. A. Burdeau, Paris, PUF, 1966, p. 1206.
 2. A. Savinio, *Alcesti di Samuele e atti unici*, Milan, Adelphi, 1991.

l'a vue naître. À l'évidence, la pièce n'est pas sans évoquer l'*Alceste* d'Euripide dont elle reprend le thème, à savoir le sacrifice d'Alceste qui accepte de mourir à la place d'Admète son époux. C'est la première œuvre qui nous soit restée du tragique grec né à Salamine en 485 avant J.-C. C'est une pièce de sa maturité, il a 47 ans quand il la compose de même qu'*Alceste di Samuele* est, toute proportion gardée, une pièce de la maturité de Savinio, né à Athènes en 1891. Sa conception remonte à 1947 en même temps que paraît un de ses textes fondamentaux sous le titre *Fine dei modelli*³ sur lequel nous allons revenir. La pièce sera représentée le 1^{er} juin 1950 au Piccolo Teatro di Milano dans une mise en scène de Giorgio Strehler et fut, comme il se doit avec Savinio, un insuccès fracassant⁴. Comme il le disait à propos des élections de 1948 et d'un illustre petit parti qu'on reconnaîtra sous le nom de « Pisello » : « *Ci sono altre forme di successo...* »⁵. Méconnue, la pièce de Savinio représente la quintessence de sa pensée, son « utopie », après qu'il eut longuement médité, en sa qualité de directeur de collection auprès des éditions Colombo, au cours de ces mêmes années quarante, sur celles proposées par Thomas More et Tommaso Campanella⁶. La souffrance est inscrite dans cette tragédie dont Savinio nous confie à plusieurs reprises l'origine dans le préambule de la pièce comme dans le corpus de la représentation elle-même. En 1942, critique musical dans un quotidien romain, il assiste à une répétition au cours de laquelle il rencontre un homme à l'aspect tragique :

*Uno col cappello in testa e la sciarpa al collo. Si capiva che non era italiano. Il tragico della sua faccia mi affascinò*⁷.

-
3. A. Savinio, « Fine dei modelli », *La Fiera Letteraria*, 14 avril, 1^{er} mai et 8 mai 1947. Puis in *Opere, scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, Milan, Garzanti, 1989, p. 474-509.
 4. Maria Savinio raconte ainsi la première de *La morte di Niobe*, tragédie mimique représentée le 14 mai 1925 à Rome au Teatro d'Arte que dirige Pirandello : « *Fu una serata tempestosa : gran parte del pubblico applaudiva freneticamente, arrampicandosi sulle poltrone, ma i contrasti non mancarono. Ne nacque una gazarra. Savinio, che dirigeva l'orchestra, tentò invano di calmare le acque. A un certo punto rinunciò, e sconsolato, disse al pubblico : " Ma non ho fatto niente di male ! " » Cf. M. Savinio, *Con Savinio*, Palerme, Sellerio, 1987, p. 54.*
 5. A. Savinio, « Viaggio con un ministro in Calabria », *L'Illustrazione Italiana*, 28 mars 1948. Puis in *Opere...*, p. 669.
 6. Cf. A. Savinio, préface à T. Campanella, *La città del Sole*, Rome, Colombo, 1944 et préface à T. Moro, *L'Utopia*, Rome, Colombo, 1945. À présent in *Opere...*, respectivement, p. 25-33 et p. 104-118.
 7. A. Savinio, *Alcesti...*, p. 11.

Ayant interrogé une de ses connaissances présente sur les lieux quant à la cause de cette tristesse profonde, celle-ci lui répond que l'épouse juive de l'homme sombre s'est suicidée afin d'éviter tout ennui et compromission à son époux et de ne pas le contraindre à se démettre de ses fonctions de directeur d'éditions musicales. L'auteur Savinio est frappé de la ressemblance avec le destin d'Alceste :

A me nella penombra di quella sala di teatro balenò l'analogia tra la morte volontaria di quella moglie ebrea e la moglie di Admeta⁸.

Pour Savinio, le théâtre est le lieu des solutions comme l'est au reste toute utopie. Déjà dans l'essai rédigé par Savinio autour des motivations à l'origine de *Capitano Ulisse*, sa première pièce achevée en 1925, on peut lire :

Il senso di queste pagine va inteso come un'opera di beneficenza. Questa la chiave che apre la mia « Storia di Ulisse ». La filantropia è praticata in maniera bestiale. Corpetti di lana e minestre calde non risolvono il problema dell'infelicità. Tra l'umanità che soffre, i tipi più interessanti non busseranno mai a un patronato di dame che hanno superato la crisi della menopausa. C'è un destino della morte come c'è un destino della vita. A soccorrere lo stomaco e i geloni provvedono comitati e quel po' di soldarelli che gocciano dalle tasche troppo piene. Ma a soccorrere l'uomo che non trova riposo, a dare una mano a colui che non riesce a morire chi pensa ? Questo il bene che ho fatto all'uomo dalle molte vite. Questa la ragione di « Capitano Ulisse »⁹.

Dans cette longue conversation qu'est la tragédie savinienne sont exposées les idées de Savinio en la matière. L'auteur est présent en tant que personnage dans la pièce, fait partie intégrante de la distribution par sympathie : « *Sin patire. Patire assieme. Partecipazione al patire altrui* »¹⁰, déclare-t-il dans la pièce à Paul Goerz, le mari infortuné, pour justifier sa présence. En filigrane de la pièce peuvent se lire certains thèmes développés par Schopenhauer dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*, notamment les réflexions sur la souffrance du monde et le suicide et quelques conseils pour améliorer l'humaine condition. Le suicide de Teresa Goerz, moderne Alceste, est, à l'évidence, le thème central de la pièce auquel est associé en parallèle le suicide de l'éditeur Angelo Fortunato Formigini que le personnage-auteur introduit en ces termes :

8. *Ibid.*

9. A. Savinio, « La verità sull'ultimo viaggio, giustificazione dell'autore », in *Capitano Ulisse*, Milan, Adelphi, 1989.

10. A. Savinio, *Alcesti...*, p. 49.

Io avevo un amico. Si chiamava Formiggini. Era ebreo e nativo di Modena. Stampava libri e abitava a Roma dietro il Campidoglio, una casa affacciata alla rupe Tarpea. [...] L'attività maggiore di Formiggini come editore consisteva in una collana di classici del ridere, nella quale egli aveva incluso anche la mia versione delle Dames galantes di Brantôme, questo libro tanto ricercato e tanto sciocco. Quando l'asservimento al nazismo costrinse i fascisti ad applicare anche in Italia le leggi razziali, il mio amico Formiggini partì una mattina per la sua Modena nativa, salì in cima alla Ghirlandina, lanciò di lassù una specie di ululato, nel quale era rimasto tutto lo slancio vitale che ancora aveva in corpo, e si buttò a nuoto nell'eternità. Da allora il mio amico Formiggini nuota il cielo a gran bracciate, la barba aperta sul petto come una bavarola. Diversamente da come si può credere, l'atto di Formiggini non era un atto disperato ma un atto esemplare: un monito. Pensava Formiggini che la sua morte avrebbe acceso un poco di luce nell'occhio buio della belva, avrebbe alleggerito un poco la pena dei suoi fratelli. Ma quel grido chi l'udì? Quando la macchia di sangue ai piedi della Ghirlandina fu portata via con acqua e segatura, il nome del mio amico Formiggini nessuno osò più pronunciarlo¹¹...

Un récent ouvrage évoque le suicide tragique de l'éditeur « honnête homme » que fut Formiggini¹², suscitant le commentaire suivant, extrait d'un compte rendu de presse :

[...] spogliato della casa editrice, spogliato della Biblioteca Circolante, spogliato dalle leggi razziali della possibilità di fare e vendere libri, avrebbe usato quel che gli restava – se stesso, il proprio corpo – come un clamoroso proclama, un urlo che tutti avrebbero sentito contro quella barbarie. Non fu così. Il regime chiuse nel silenzio quel suicidio¹³.

On a reproché à *Alceste* di *Samuele* sa logorrhée, et les innombrables digressions de notre *conversatore*¹⁴, mais ne faisait-on pas le même reproche à Euripide ? Marie Delcourt, dans son avant-propos aux œuvres du tragique grec, écrit :

Les critiques du XIX^e siècle ont insisté sur le rationalisme d'Euripide, lequel se plaît, il est vrai, aux discours, aux plaidoyers antithétiques, laissant trop souvent le commentaire inhiber l'émotion¹⁵.

11. A. Savinio, *Alceste*..., p. 54.

12. N. Manicardi, *Formiggini*, Modène, Guaraldi, 2001.

13. S. Zoli, « Formiggini, l'orgoglio di un ebreo italiano », in *Corriere della Sera*, Dimanche 25 février 2001.

14. Cf. précisément mon article « Alberto Savinio traducteur : des *Dames Galantes* de Brantôme à l'autotraduction », in *Écrivains-traducteurs, la traduction à l'œuvre, Cahiers de la MRSB*, n° 16, octobre 1998.

15. Euripide, *Tragédies complètes I*, Paris, Gallimard, 1962, p. XI.

Savinio érige cette pratique en véritable profession de foi théâtrale, théâtre tout de paroles :

*L'azione comincia quando comincia la parola. Si cambi la definizione : il teatro è parole. Meglio : l'azione sta nelle parole. Meglio ancora : tutto sta nella parola*¹⁶.

Dans *L'Intensité dramatique de Leopardi*, il pousse le raisonnement jusque dans ses plus extrêmes conséquences, la parole oblitère le drame, le rend caduc. Or le théâtre, œuvre de bienfaisance, est le lieu des solutions, celles qui président aussi – il n'est pas de vérité unique chez notre auteur – à la résolution des conflits et de la rhétorique qui les soulève :

*La grandezza del disastro nel quale siamo piombati, è esattamente proporzionata all'altezza della montagna retorica in cima alla quale il nostro paese era stato innalzato*¹⁷.

Traverser le drame et tenter de dépasser le problème du mal, telle sera la traversée entreprise par Savinio dans *Alceste di Samuele* :

Tous ont leur théâtre : les bourgeois, les véristes, les futiles, les immoraux ; et surtout ceux qui aiment à voir reproduites sur la scène leurs propres misères, exaltées, magnifiées, héroïsées, leurs indignités, leurs saletés privées ; qui constituent la forme la plus commode et sûre du masochisme. N'était-il pas juste que nous trouvions nous aussi notre théâtre ? Et nous l'avons trouvé dans la région la moins fréquentée par la gent théâtrale et par le théâtralisme : dans les *Dialogues* de Giacomo Leopardi. Théâtre secret, silencieux, pudique et noble. [...] Dans les *Dialogues*, plus que dans les péripéties, plus que dans les situations, le théâtre est dans les mots. Chaque mot *se donne en spectacle*, et ce spectacle lexical, nous le saisissons mieux avec nos yeux que par l'ouïe¹⁸.

Or la parole retrouve toute sa noblesse lorsqu'on sait combien elle fut empêchée dans les États totalitaires et autres dictatures. Avant de brûler les peuples, on commence par brûler les livres.

Teresa Goerz, moderne Alceste, laisse avant de mourir une longue lettre à son mari, le docteur Paul Goerz, qu'elle conclut ainsi :

Peccato se tutto finisce, e peccato lasciarti. [...] Mi piaceva questo parlare piano, questo parlare solitario. Anch'io sono riuscita a portare a

16. A. Savinio, *Alceste...*, p. 11.

17. A. Savinio, *Sorte dell'Europa*, Milan, Adelphi, 1977, p. 52.

18. A. Savinio, *L'Intensité dramatique de Leopardi*, trad. fr. Ph. Di Meo, Paris, Allia, 1996, p. 32.

*termine un discorso. Finalmente per la prima volta. Così come volevo. E tu – tu e il mondo intero – mi stavate intorno a sentire. Che successo*¹⁹!

Cette pièce fleuve participe de la même aspiration, la reconnaissance des peuples, des femmes, des auteurs à disposer d'eux-mêmes... Théâtre, comme lieu de l'Utopie, dans la mesure aussi où la centrale créatrice qu'est Savinio peut trouver un terrain à sa mesure : dramaturge, metteur en scène, musicien, décorateur, ses tableaux incluent la scénographie théâtrale : la voile du navire se transforme en rideau et inversement, ses romans aussi sont des pièces comme *Angelica o la notte di maggio* ou bien exposent la scène comme élément central tel le théâtre Lanarà dans *Tragedia dell'infanzia*. D'ailleurs ce livre s'achevait sur une véritable *nekuia*, une descente aux enfers mêlée d'une transgression, révélée par la métamorphose d'un Apollon en Apollia, d'où le jeune Nivasio Dolcemare se réveillait initié, c'est-à-dire artiste. *Alceste di Samuele* et *Emma B., vedova Giocasta*, monologue de Savinio, publié dans *Sipario* en juin 1949²⁰, ont ceci de commun que le spectateur assiste à la naissance de l'artiste, chez deux femmes préalablement soumises et passives, à la suite d'une transgression qui les révèle à elles-mêmes. Dans *Emma B., vedova Giocasta*, c'est le seuil en passe d'être franchi de l'inceste qui la révèle artiste (elle cache son fils qu'elle n'a pas revu depuis quinze ans dans les toilettes pour le soustraire à une perquisition de la police fasciste) :

*Ero andata a sedermi sulla tazza. Ero lucida. Ispirata. In istato di grazia. Vedevo attraverso i muri. Ero un'artista. Infiammata dall'arte*²¹.

Dans *Alceste di Samuele*, la révélation est avérée par une autre transgression, le suicide :

*Ecco che anch'io ho trovato una cosa da fare. Una cosa mia. E che cosa! Cara mi costa. Ma davanti a tanta cosa, come badare a spese? Ora anch'io mi posso dire artista*²².

La descente aux Enfers est une autre forme de transgression. Dans *Alceste di Samuele*, feu Franklin Delano Roosevelt est élevé au rang d'Hercule. Pourquoi ? La raison fournie par Savinio est limpide :

19. A. Savinio, *Alceste...*, p. 62.

20. A. Savinio, *Emma B., vedova Giocasta*, in *Alceste di Samuele e atti unici*, Milan, Adelphi, 1991. Auparavant in *Sipario*, IV, 38, juin 1949.

21. *Ibid.*, p. 284.

22. *Ibid.*, p. 60-61.

*La medesima ragione che muove Ercole ad abbattere l'Idra, muove l'Ercole del nostro tempo ad abbattere quest'ultima versione dell'Idra di Lerna che è il totalitarismo*²³.

Et il est largement question de totalitarisme dans cette pièce ; conçue pendant la guerre, elle est écrite dans cet après-guerre qui a révélé ou confirmé l'étendue de l'horreur. Au directeur du «Kursaal des Morts» qui lui demande qui sont Hitler et Mussolini, Roosevelt répond ainsi :

*Domanda magnifica! Magnifica e sprecata! « Chi sono ? ». Peccato! Questo « chi sono ? » avrebbero dovuto dirlo gli uomini lassù. Ripeterlo in coro. A milioni di voci. Milioni di volte. Enormi disastri sarebbero stati risparmiati. So di uno, un italiano, uno scrittore, credo si chiamasse Savinio, che diceva : « Molti cercano la soluzione del fascismo e io questa soluzione l'ho trovata : smettere di pronunciare il nome di Mussolini. In un mese, del fascismo non rimarrà traccia ». Ma nessuno lo ascoltò. Nessuno ebbe la forza di non pronunciare più il nome di Mussolini. Nessuno riuscì a non pronunciare più il nome di Mussolini. E « Mussolini Mussolini Mussolini », Mussolini continuò a gonfiarsi, a ingigantire. Del resto quel Savinio è un ingenuo. Potevano gli Italiani rinunciare a pronunciare il nome di Mussolini ? Come chiedere agli Italiani di non parlare di se stesso. Il dittatore è un concentrato di popolo. Nel dittatore si riassume un popolo intero, si esprime, si manifesta, gode, vive. Gli anonimi si riuniscono in lui e acquistano una personalità ; i deboli si riuniscono in lui e acquistano un qualcosa. La colpa del fascismo e del nazismo si imputa a Mussolini e a Hitler. Errore. La colpa è dei popoli che hanno espresso dai propri visceri questi due personaggi così profondamente, così pericolosamente, così tragicamente espressivi. Il dittatore è un mezzo, uno strumento, un intermediario, un irresponsabile, un passivo. Il dittatore è una vittima. E lo direi un innocente, se non fosse così difficile farsi capire. Finché le cose vanno bene, il popolo non solo acclama il dittatore, ma ne fa il suo proprio domicilio e lo abita, lo nutre di sé, lo riempie di sé, lo tiene su. Appena il vento gira, il popolo abbandona di corsa il dittatore-domicilio, come la casa che va a fuoco, lo rinnega, gli grida dietro « carogna! assassino! », e il dittatore, ridotto alla sola pelle vuota, finisce nel merdaio*²⁴.

Feu Roosevelt (à l'instar d'Hercule qui n'en est pas à sa première *nekuia*) est donc préposé par l'auteur à cette entreprise qui lui permettra de ramener la défunte Alcesti-Teresa dans le « royaume » des vivants ou du moins sur la scène du théâtre :

23. *Ibid.*, p. 96.

24. *Ibid.*, p. 125-126.

*nel luogo che corregge tutto quello che è sbagliato, completa quello è incompleto*²⁵,

l'encourage l'auteur qui poursuit opiniâtement le travail de libération accompli par les Américains. Euripide libérait les hommes des caprices des dieux qui avaient nom Destin et déjà des excès de la rhétorique ; Savinio, aidé du nouvel Hercule, libère les hommes de toutes les rhétoriques et propose la *Fin des modèles*, reprenant, écrivions-nous plus haut, un thème qu'il avait déjà développé dans un écrit homonyme publié au printemps 1947 :

*Un giorno l'uomo scoprì che i modelli nei quali fino allora aveva creduto, ai quali fino allora aveva mirato, sui quali fino allora aveva modellato la propria vita, non vivevano di vita propria, ma esistevano in quanto egli stesso li aveva creati nella sua mente, e aveva continuato a tenerli in vita mediante la sua propria fede*²⁶.

Propos qui font écho à ce qu'il écrivait naguère dans la préface à *La Città del sole* mentionnée plus haut :

*L'idea di utopia è essenzialmente moderna. [...] Moderno è l'uomo che pensa con il cervello proprio, non per ispirazione e autorizzazione di un'autorità religiosa o politica*²⁷.

Ce faisant, Savinio libère les hommes du poids de la tragédie :

*La nascita della tragedia è avvolta tuttora di oscurità. La 'necessità' creatrice della Tragedia precede e si distingue nettamente dalla 'necessità' creatrice dell'arte*²⁸. *Dirò meglio: l'arte esclude la Tragedia. Ogni artista veramente tale si pone davanti al 'tragico' come Ercole davanti all'Idra. Il figlio di Alcmena e comunque i domatori e i mattatori di mostri sono i primi artisti della Grecia. Propongo il sacrificio del tragos come ripetizione simbolica della 'fatica' vittoriosa, dell'uccisione del 'mostro', della vittoria dell'uomo sul 'tragico naturale'*²⁹.

25. A. Savinio, *Emma B...*, p. 78.

26. A. Savinio, « Fine dei modelli », in *Opere...*, p. 491.

27. A. Savinio, « Tommaso Campanella », à présent in *Opere...*, p. 25.

28. Cf. A. Savinio, *Nuova enciclopedia*, Milan, Adelphi, 1977, p. 369 : « *La tragedia come arte comincia con Euripide. Con un'opera che non è più rappresentazione diretta del tragico universale (Eschilo), né del tragico umano (Sofocle) ma espressione mnemonica, intellettuale, ironica e per tutto dire « artistica » della tragedia della vita. In altre parole la tragedia di Euripide è la natura (il male) catturata e messa in gabbia, così che anche i ragazzini la possono stare a guardare senza pericolo.* »

29. *Ibid.*, p. 368.

Roosevelt se rend donc au sombre royaume, et pénètre dans le fameux « Kursaal des Morts ». Petite parenthèse, j'ai évoqué ailleurs l'hellénisme de Savinio et son affinité avec des auteurs comme Lucien de Samosate pour ne citer que le plus illustre. Le grand helléniste Erwin Rohde indique que, durant la période hellénistique,

la représentation fantastique de l'invisible royaume des ombres qui, dans les limites des croyances homériques, était une entreprise hasardeuse et n'avait été tentée qu'avec prudence dans la nekya de l'Odyssée, devient, sans que personne ne songeât plus à s'en étonner, un des thèmes habituels de la fantaisie poétique depuis que s'était affermie la croyance à la survivance des âmes séparées du corps³⁰.

Un autre helléniste fameux, Louis Gernet, rappelle :

Chez les Grecs de la tradition hellénistique, chez Iamboulos, chez Théopompe par exemple, les cités idéales, les utopies sont situées aux extrémités du monde, des pays où l'on ne peut accéder que par miracle, car ils sont proprement inaccessibles, c'est en réalité la notion de l'autre monde³¹.

Le « Kursaal des Morts » où aborde Roosevelt est plongé dans le noir total mais c'est, somme toute, un lieu assez amène, comme le soulignait Louis Gernet, où Alceste l'a donc précédé en se laissant emporter par le cours de l'Isar. Hadès bordé par des fleuves : Odysseus, nous rappelle Homère, pénètre avec deux de ses compagnons jusqu'à l'entrée de l'Érèbe où le Périphlégéthon et le Cocyte, fleuves dérivés du Styx, se jettent dans l'Achéron.

Roosevelt, un habitué des lieux mais un peu oublieux, rencontre le directeur du « Kursaal des Morts », celui-ci, homme d'une exquise courtoisie, explique à notre Hercule la signification du mot « Kursaal » :

È un circolo molto chiuso. Si chiama Kursaal dei Morti. Curiamo i morti. Li aiutiamo a morire. Una clinica per morti. Non è difficile come cura. Anzi praticamente cura non c'è. Li ospitiamo finché abbiano finito di morire³².

Pierluigi Pellini m'a fait justement observer que le « Kursaal des Morts » n'était pas sans évoquer une nouvelle de Maupassant intitulée *L'Endormeuse*. On sait que Savinio a non seulement écrit en avril 1944

30. E. Rohde, *Psyché*, trad. fr. A. Reymond, Paris, Payot, 1953.

31. L. Gernet, « Pays des Dieux. Pays des Morts », in *Anthologie de la Grèce antique*, Paris, Flammarion, p. 189.

32. A. Savinio, *Alceste...*, p. 128.

un petit chef-d'œuvre sur l'auteur normand sous le titre *Maupassant et « l'Autre »*³³, mais qu'il a également traduit avec le concours d'Anna-Maria Sacchetti un choix de nouvelles de Maupassant qu'il avait sélectionnées pour le compte du libraire-éditeur Documento. *L'addormentatrice* est l'une des nouvelles traduites et elle représente la mort. Nous évoquons les fleuves qui bordent les enfers, *L'Endormeuse* commence ainsi :

La Seine s'étalait devant ma maison, sans une ride et vernie par le soleil du matin. C'était une belle, large, lente, longue coulée d'argent, empourprée par places ; et de l'autre côté du fleuve, de grands arbres alignés étendaient sur toute la berge une immense muraille de verdure³⁴.

De même, Teresa-Alceste choisit-elle pour lieu et moyen de son suicide l'Isar :

*Per dire la verità avrei preferito un altro fiume. Non che l'Isar non sia un bel fiume. È giovane, fresco, pulito*³⁵...

Les ressemblances ne s'arrêtent pas là, le prétexte au conte de Maupassant est une statistique que le narrateur a relevé dans un quotidien :

On me remit les journaux que le facteur venait d'apporter et je m'en allai sur la rive, à pas tranquilles, pour les lire.

Dans le premier que j'ouvris, j'aperçus ces mots : « Statistique des suicides » et j'appris que, cette année, plus de huit mille cinq cents êtres humains se sont tués³⁶.

Troublé, le narrateur se laisse envahir par la rêverie :

Je me mis à rêvasser, laissant ma pensée vagabonder sur ce sujet en des songeries bizarres et mystérieuses.

Je me crus, à un moment, dans une belle ville. C'était Paris ; mais à quelle époque ? J'allais par les rues, regardant les maisons, les théâtres, les établissements publics ; et voilà que, sur une place, j'aperçus un grand bâtiment fort élégant, coquet et joli. Je fus surpris ; car on lisait sur la façade, en lettres d'or, « œuvre de la mort volontaire »³⁷.

33. A. Savinio, *Maupassant et « l'Autre »*, Milan, Adelphi, 1975.

34. G. de Maupassant, *L'Endormeuse*, in *Apparition et autres contes d'angoisse*, Paris, Garnier-Flammarion, p. 154.

35. A. Savinio, *Alcesti...*, p. 55.

36. G. de Maupassant, *L'Endormeuse*, p. 154.

37. *Ibid.*, p. 157.

L'aimable préposé à la mort volontaire est « un jeune homme, gras et ventru » qui interrompt ses écritures à peine aperçoit-il notre narrateur auquel il s'empresse de fournir tous les renseignements nécessaires sur cette étrange institution. Aussi charmant et amène que notre aimable directeur du « Kursaal ». Or tandis que ce dernier s'empresse d'informer feu le président Roosevelt, on entend la plainte d'Alceste arrivée, comme l'on sait, depuis peu : *Voce del lamento* : « *so-no Al-ce-sti...* »³⁸.

Le directeur s'étonne devant Roosevelt : « *Prima volta che una mia ospite dice il nome* », et plus loin « *I nomi quaggiù sono aboliti* »³⁹. Schopenhauer, qui s'y entendait, écrivait : « La mort, c'est un sommeil où l'individualité s'oublie... »⁴⁰. Ce que le personnage-auteur confirme par un bel aphorisme : « *Nascere è un atto individuale, morire è un atto universale* »⁴¹ ou encore : « *Morire insomma è perdere la vita individuale, rientrare nella materia* »⁴². Le « Kursaal des Morts » est au fond la représentation des pensées de Schopenhauer sur la mort et le vouloir vivre. Schopenhauer, dont Savinio expliquait qu'il était le premier éducateur⁴³ et qui est, on le sait, un des inspirateurs de Maupassant⁴⁴. De même lorsque le directeur pose, en connaissance de cause, la question suivante à Roosevelt :

*Lei, quando era in vita, si faceva raccontare dai suoi amici i loro ricordi prenatali*⁴⁵ ?,

il ne fait que reprendre le raisonnement bien connu du philosophe de Francfort :

Si l'aspect effrayant sous lequel nous apparaît la mort était dû à l'idée du non-être, nous devrions ressentir ce même effroi à la pensée du temps où nous n'étions pas encore. Car, on ne saurait le contester, le non-être d'après la mort ne peut différer de celui d'avant la naissance ; il ne mérite donc pas plus d'exciter nos plaintes⁴⁶.

38. A. Savinio, *Alceste...*, p. 122.

39. *Ibid.*

40. A. Schopenhauer, *Le Monde...*, p. 499.

41. A. Savinio, *Alceste...*, p. 189.

42. *Ibid.*, p. 109.

43. Cf. M.-J. Tramuta, « Schopenhauer et Savinio : l'éducateur d'un dilettante », Actes du Colloque *Littérature et Philosophie au XX^e siècle*, organisé par l'Université de Strasbourg et la SIES, 30 septembre-2 octobre 1999, à paraître.

44. Cf. la belle étude *Schopenhauer et la Création littéraire en Europe*, A. Henry (dir.), Paris, Klincksieck, 1989.

45. A. Savinio, *Alceste...*, p. 135.

46. A. Schopenhauer, *Le Monde...*, p. 1207.

L'Alceste d'Euripide guidée par Hercule revenait à la vie à la manière d'un simulacre privé de parole et comme de sens. Teresa-Alceste revient et commente son suicide sur le vif, pourrait-on dire :

Quando fui di là e vidi il rovescio del mio atto, conobbi che il mio coraggio, la mia determinazione a morire, erano le cose più « di vita » che un vivente può pensare... Che umiliazione ! Chi di costoro può capire ? Io morire, sì ; ma non per morire, sì per affermare me stessa, per mezzo della morte nella vita. Per fare brillare me stessa nella vita. Per far squillare me stessa nella vita... Miseria⁴⁷!

Elle fait écho une nouvelle fois à Schopenhauer et à ses propos sur le suicide :

Bien loin d'être une négation de la volonté, le suicide est une marque d'affirmation intense de la volonté. [...] Celui qui se donne la mort voudrait vivre ; il n'est mécontent que des conditions dans lesquelles la vie lui est échue⁴⁸.

Teresa revient mais elle n'a de cesse de repartir d'où elle vient. Comme la Nora d'Ibsen, elle aspire à quitter au plus vite la Maison de Poupées, de s'éloigner du Salon où règnent les deux portraits du Père et de la Mère qui n'ont cessé, tout au long de la pièce, de commenter les événements. Teresa, cette fois, emmènera Paul avec elle : « *Sposa tua e madre, apro a te l'universo* »⁴⁹.

La fin des modèles, c'est avant tout la fin du père. Un des mots de la fin de cette pièce qui ne finit pas est offert par Ghita, la fille de Paul et de Teresa Goerz :

La famiglia, col padre in testa, era una sopravvivenza feudale e capitalista, incompatibile con la forma che una volta si chiamava cristiana, e che noi chiamiamo atomica. Oggi, mediante la fecondazione artificiale che abolisce il padre⁵⁰...

Fin des modèles, fin du modèle, comme dans les Mystères d'Éleusis, l'initiée a franchi le seuil des Enfers et s'est autofécondée. Elle naît à l'Universel sous le regard sans doute complaisant de Dionysos.

La tragédie hérite de Dionysos tout ce qui peut être *intégré à l'homme*. Une *autre* forme de pensée qui ne s'est pas retirée, lorsque la « raison » est née⁵¹.

47. A. Savinio, *Alcesti...*, p. 168.

48. A. Schopenhauer, *Le Monde...*, p. 499.

49. A. Savinio, *Alcesti...*, p. 189.

50. *Ibid.*, p. 192.

51. M. Daraki, *Dionysos*, Paris, Arthaud, 1985.

Le lieu de la solution, le théâtre, est aussi le lieu de l'énigme et c'est par pudeur que le rideau se baisse.

Marie-José TRAMUTA

Université de Caen Basse-Normandie

MORS – MORSELLI

Riassunto: Il tema della morte nella narrativa di Guido Morselli non è legato alle vicende biografiche dell'autore (suicida nel 1973) ma funziona come allegoria della letteratura, o meglio della crisi e propriamente dell'Apocalisse che investe l'atto stesso dello scrivere nella contemporaneità. Il tema funebre allora, nei romanzi morselliani, non si esprime soltanto direttamente e letteralmente ma attraverso tutta una serie di figure e di tecniche: la corporeità sentita come decadenza fisica e approssimazione alla fine; la babele dei linguaggi all'insegna dell'impossibilità di comunicare un senso qualsiasi, fino al confine del silenzio assoluto; la progressiva astrazione delle tecniche narrative, fino a trasformare il romanzo in un meccanismo perfettamente svuotato e « spazializzato » come un gioco da tavolo; la liquidazione conclusiva del Tempo, frammentato e incrinato dall'interno, fino ad appiattire ogni personaggio e ogni evento in una collezione di dettagli frammentati e compresenti. È una vera Apocalisse, appunto, che però non conserva alcuna speranza di resurrezione o di nuovo inizio: l'Utopia di una nuova letteratura per Morselli, a differenza di scrittori come Calvino o Perec, non è più proponibile.

Résumé: *Le thème de la mort dans la production narrative de Guido Morselli n'est pas lié aux vicissitudes biographiques de l'auteur (qui s'est donné la mort en 1973) mais fonctionne comme une allégorie de la littérature, ou mieux de la crise de l'Apocalypse qui atteint l'acte même de l'écriture dans sa contemporanéité. C'est ainsi que le thème funèbre, dans les romans de Morselli, ne s'exprime pas seulement de manière directe et littérale, mais aussi au travers de toute une série de figures et de techniques: la corporeité, ressentie comme déchéance physique et rapprochement de la fin; le babélisme des langages, à l'enseigne de l'impossibilité de communiquer un sens quelconque, jusqu'aux limites du silence absolu; l'abstraction progressive des techniques narratives, qui finissent par transformer le roman en un mécanisme parfaitement vide et « spatialisé » comme un jeu de société; la liquidation conclusiva du Temps, fragmenté et fêlé de l'intérieur, jusqu'à l'aplatissement de chaque personnage et de chaque événement dans une collection de détails fragmentés et omniprésents. C'est une véritable Apocalypse, justement, qui cependant ne garde aucun espoir de résurrection ni*

d'un nouveau commencement : à la différence d'auteurs comme Calvino ou Perec, pour Morselli l'Utopie d'une nouvelle littérature ne peut pas être proposée.

Il gioco di parole sul *nomen omen* di Guido Morselli è facile, come è facile divagare sull'ombra postuma che il finale suicidio dello scrittore (nel 1973) proietta sull'insieme della sua opera narrativa. Nei romanzi morselliani, tuttavia, la morte non ha soltanto lo statuto di privata ossessione tematica che rinvia ad un biografico « vizio assurdo », ma è anche munita di un forte valore allegorico. Essa diventa, sempre più chiaramente da un'opera all'altra fino al culmine di *Dissipatio H.G.*, una figura della letteratura: l'annuncio di una trasformazione del romanzo, nei termini di una radicale crisi del soggetto, di una solipsistica incrinatura della comunicazione, di un'apocalittica fine del Tempo, di un'astratta depurazione del raccontare fino alla perfetta indifferenza al problema della Verità e del Senso. È questa idea di letteratura che sembra emergere dall'intrico dei fantasmi funebri morselliani: un perfetto *roman philosophique* svuotato però di ogni filosofia, un elegante gioco da tavolo o « gioco dell'oca » post-moderno, dove il mondo e l'uomo si appiattiscono in una *silhouette* ritagliata sul buio.

Il corpo funebre

La crisi dell'Io, nei romanzi morselliani, può partire dagli innumerevoli dettagli fisici « bassi » che punteggiano con clinica precisione le sue pagine: la scena di masturbazione nell'inedito *Uomini e amori* (che torna con varianti femminili in *Un dramma borghese* e in *Divertimento 1889*)¹; l'aerofagia e la « fame nervosa » continuamente esibita dal protagonista del *Comunista*; il « rumorino idraulico » che fa « salire le vampe al cervello » del re e l'« indisposizione » della protagonista che ne raffredda i progetti erotici in *Divertimento 1889*; l'« urinare », « masticare » e « defecare » dell'eroe di *Dissipatio H.G.*, dove alla scomparsa di tutti i corpi umani corrisponde la sgradevole insistenza dell'unico rimasto in terra, fin nel suo « russare » morbosamente registrato ogni notte con un dispositivo meccanico. Quest'ultimo dettaglio era già presente, con virtuosistico compiacimento musicale, in *Un dramma borghese*, che dal punto di vista basso-corporeo forma un vero deposito tematico per

1. *Divertimento 1889*, Milano, Adelphi, 1975, p. 141 e 175.

l'intera opera morselliana; non solo in dipendenza dalla vicenda erotica centrale (con minuzia tecnica di sessuologo), ma come lungo catalogo di odori, secrezioni organiche, frammenti anatomici brutalmente esibiti (il « cenciolino rossiccio, sfilacciato, pietoso » dell'appendice che la figlia conserva in « una boccetta di vetro »²).

Questa fisicità ossessiva rinvia, appunto, al fantasma della morte: della malattia e della vecchiaia, del decadimento e della finale decomposizione corporea. Tutti i protagonisti morselliani sono malati: Gildo in *Incontro col comunista*, il padre e la figlia di *Un dramma borghese*, Ferranini nel *Comunista*, fino all'eroe di *Dissipatio H.G.* Anche il prete narratore di *Roma senza Papa* finisce in ospedale (sia pure per una banale contusione), mentre Von Allmen compare nell'ultima pagina di *Contro-passato prossimo* disteso sul divano dello psicoanalista (sia pure con ironico distacco). Un'ambientazione ospedaliera è costante in queste opere e la critica ha già notato la posizione forte delle figure dei medici nelle pagine morselliane: dal Vanetti di *Un dramma borghese*, impotente ma paterno, al Newcomer del *Comunista*; dall'illustre Karl Abraham che ambiguamente psicoanalizza il protagonista di *Contro-passato prossimo*, al modesto Brighenti di *Divertimento 1889*; fino al mitico Karpinsky che emerge misteriosamente in *Dissipatio H.G.* Essi indicano ogni volta l'unica possibilità di salvezza per gli eroi degradati, anche fisicamente degradati, di questi romanzi: occasioni di comunicazione, figure protettive che scandiscono la vicenda umana dell'inesorabile decadenza corporea (pensiamo alla claustrofobia di Umberto I in *Divertimento 1889*, ai segni del « climaterio maschile » che oscurano la sua serena vacanza, alla vecchia « stampa » che raffigura « le età dell'uomo » ovvero « la piramide o parabola del maschio »³).

Non a caso allora, nell'ultimo romanzo morselliano, dopo un feroce attacco alla magia della « diagnosi precoce » e all'« industria clinico-culturale » della « psicologia », il medico che appare e scompare come ricordo o fantasma prende il folgorante profilo di Cristo: profeta, vittima sacrificale, ricomparso miracolosamente da una cabina telefonica, « ritto nel suo camice bianco, macchiato di sangue sul petto dove l'hanno colpito. A braccia aperte. Ma la testa china »⁴. Già il Vanetti di *Un dramma borghese* aveva qualche commercio con la divinità, se è vero che in gioventù gli era apparso in « visione serafica » il « Dominus ineffabilis » nel degradato scenario del « café de la Ville ». Ma in *Dissipatio H.G.* il

2. *Un dramma borghese*, Milano, Adelphi, 1978, p. 160.

3. *Divertimento 1889*, p. 52 e 127.

4. *Dissipatio H.G.*, Milano, Adelphi, 1977, p. 154.

narratore cita addirittura il beckettiano Godot, trasforma «Crisopoli» (Zurigo) in «Cristopoli» ricercando il salvatore nelle innumerevoli chiese vuote della città, ricorda a se stesso di «non condannare i Mercanti» come non aveva condannato «i Ladroni e le Prostitute»⁵. Il progetto di suicidio con cui si apre il romanzo, del resto, non si realizza grazie a una bottiglia di «cognac spagnolo»; lo stesso «cattivo cognac spagnolo» salva l'eroe del *Comunista* da una fatale crisi cardiaca; e ancora il vino, descritto con raffinato estetismo enologico, è una delle «buone, vitali cose» nel mondo soffocante di *Un dramma borghese* e *Roma senza Papa*. In quest'ultimo libro, esplicitamente, l'enologia si coniuga alla liturgia cristiana, al «vino da messa», come tenue e metaforico passaporto per un'improbabile redenzione. Che *in vino veritas*, peraltro, lo sperimenta anche il protagonista di *Contro-passato prossimo*: grazie a una bottiglia di Inferno valtellinese, infatti, egli scopre il segreto che permetterà l'invasione austriaca dell'Italia.

Un Io forte?

È significativo che questa funebre crisi del soggetto morselliano si accompagni, nei romanzi, ad un ostinato tentativo di rafforzamento dell'Io, affidato ad un polemico progetto di «psicologia del conscio» che il *Diario* dello scrittore ben documenta. L'Io, infatti, può ritrovare la sua pienezza soltanto nel rapporto con il Tu (non dimentichiamo che Morselli aveva letto Martin Buber ed è a Buber che fa pensare un libro come *Fede e critica*): la «benevolenza» e la «solidarietà sociale», teorizzate a più riprese dallo scrittore, indicano proprio una «cristiana» (ma anche leopardiana) possibilità di salvezza nel mondo dell'altro, in un'autentica uscita da sé. Abolire il determinismo freudiano significa allora accettare il caso e l'assenza di scopi come unico motore della vita («non c'è un singolo scopo, nemmeno uno, in niente, né fuori né dentro di noi»), ma anche essere in grado, proprio per questo, «di solidarizzare con gli uomini e di capirli» (come si legge nel *Comunista*)⁶.

L'insistenza morselliana su un Io forte, tradotta nella continua esaltazione dell'individuo come centro di responsabilità cosciente, non basta però a esorcizzare la crisi e dà origine a una complessa dialettica. Da un lato incontriamo ciò che l'autore stesso definisce «solipsismo» in *Dissipatio H.G.*: l'assorbimento del mondo esterno nel soggetto, quella «compenetrazione di tutte le cose nella vita del nostro essere sentimen-

5. *Dissipatio H.G.*, p. 153.

6. *Il comunista*, Milano, Adelphi, 1976, p. 309-310.

tale » che già ispirava il saggio d'esordio intitolato *Proust o del sentimento*⁷. Su questa via sta anche la passione di Morselli per la monadologia leibniziana, simile a certe posizioni del giovane Gadda. Dall'altro lato il motivo dell'Io conduce all'esigenza di un superamento, espressa con chiarezza nei dialoghi di *Realismo e fantasia*; dove il soggetto onnicomprensivo, come si è detto, viene posto di fronte alla necessità di uscire da se stesso. Dalle pagine di *Uomini e amori* che definiscono la donna come « il vero non-io dei filosofi », fino a quelle bellissime di *Dissipatio H.G.* in cui il superstite approda ai luoghi e alla memoria della prima donna amata (emblematicamente chiamata Tuti); lo scrittore presenta spesso l'alternativa fra un Io-pietra sempre identico e concentrato su di sé (« l'inetitudine degli uomini e delle donne a smentire la loro indole, a eccedere i loro limiti », in altri termini la « continuità » sentimentale)⁸; e la capacità di « uscire dal proprio carattere », moltiplicando le facce e i ruoli come un attore, mostrandosi disponibile al mondo. In questo gioco fra « occlusione » e « spiraglio », la libertà dell'Io, quello che in *Divertimento 1889* è definito con Hegel « il ventaglio dei possibili », coincide buberianamente con l'apertura al Tu. Come implica il felice profilo di Umberto I in vacanza :

In quel suo secolo che aveva scoperto l'*io*, se gli avessero detto : la libertà, non significa altro che essere *io* e potere stare nella propria pelle, lui si sarebbe stupito. Magari indignato⁹.

Lo scatto verso il Tu, peraltro, è puntualmente frustrato nei romanzi e nella teoria di Morselli, che riconducono sempre il soggetto alla sua degradazione originaria. Come una « mosca » che si dibatte « nell'acqua del bicchiere », come un « ragno » piombato « nel bicchiere dell'acqua », come una « mosca nel ghiaccio »¹⁰, l'eroe morselliano è respinto nella sua monade, annullato nella sua stessa consistenza dal « male ». Quest'ultimo, analizzato ampiamente in *Fede e critica*, non è mai considerato come « *remotio boni* » ma « riveste sempre l'aspetto di un *urto* contro un'estranea forza operante a nostro danno ». Come si legge ancora in *Fede e critica* :

Presente il male, l'individuo non avverte più il bisogno di espandersi [...] si ritrae in sé [...] si sente impoverito, reso più debole [...]. Nella

7. Cf. *Diario*, a cura di V. Fortichiari, Milano, Adelphi, 1988, p. 12.

8. *Ibid.*, p. 169 e 261.

9. *Divertimento 1889*, p. 185.

10. Cf. rispettivamente : *Un dramma borghese*, p. 130 ; *Il comunista*, p. 344 ; *Dissipatio H.G.*, p. 112.

sofferenza il rapporto naturale fra noi e l'universo si ristabilisce ; siamo noi l'oggetto di un'azione che ci soverchia e da cui non è dato scampo il male ci restituisce alla nostra misura. [...] questo *anti-io*, questa realtà negatrice, il male, invade il nostro mondo sino a riempirlo, e a coincidere con esso¹¹.

La formulazione più chiara di questo scacco o finale dissoluzione del soggetto si legge nel *Comunista*, dove le eretiche tesi di Ferranini sul problema del lavoro (antica condanna dell'uomo in nome della biologica resistenza del mondo naturale) si ispirano parzialmente ad un saggio di Hannah Arendt del 1958 :

Il pericolo che ci incombe è il pericolo di essere soffocati dentro il nostro io, dalla realtà che ci circonda, o ci assedia. Il rischio di non potere venire fuori dal nostro nocciolo di sostanza viva e cosciente, chiuso da ogni parte dalla ostilità (inerte o attiva) delle cose che gravano su di esso opponendosi al suo esplicarsi [...] dover resistere ogni giorno alla malattia e all'invecchiamento, al disfaccimento organico, e cioè sempre alla volontà ostile della natura¹².

È questo inesorabile processo, che Morselli chiama non a caso « mortificazione » del soggetto, a costituire l'ultima tappa nell'itinerario dei suoi personaggi.

Morte come silenzio

Morte in Morselli è anche la progressiva distruzione del linguaggio in quanto strumento di comunicazione, il suo inesorabile sprofondamento nell'insensatezza della chiacchiera o nell'enigmaticità vuota del silenzio. Anche per questa via il soggetto viene disgregato senza scampo, smarrisce ogni spessore di espressività.

Tracce destinate a scomparire, e come tali malinconicamente registrate nei romanzi morselliani, sono i termini e le pronunce dialettali (pensiamo al romanesco-siciliano-veneto di *Roma senza papa* o al felice mosaico dialettale di *Divertimento 1889*). Nel *Comunista*, di fronte a questa espressività regionale, spicca invece la funebre perfetta dizione dell'ortodosso « Suslov italiano », il compagno Pisani :

una dizione non solo lucida nella sua fredda esattezza ma del tutto senza accento, senza la più piccola reminiscenza provinciale o regionale [...].

11. *Fede e critica*, Milano, Adelphi, 1977, p. 157-158 e *supra*, p. 32.

12. *Il comunista*, p. 261-262.

Una caratteristica che dava alle sue parole un che di neutro, d'inconsistente¹³.

Allo stesso modo, in *Roma senza Papa*, il dialetto cede il posto ad una ricca proliferazione di latino ecclesiastico e inglese. Le due lingue della comunicazione universale trionfano anche in *Dissipatio H.G.*, dove la tecnologia anglo-sassone si coniuga alle suggestioni apocalittiche della patristica (magari apocrifa), come evidenzia il titolo dell'opera. Latino e inglese non indicano però una trasparenza universale del linguaggio, ma ironicamente la confusione babelica delle lingue (in *Roma senza Papa*) o addirittura la fine di ogni comunicazione (in *Dissipatio H.G.*).

A questo approdo mirano tutte le macchie straniere della pagina morselliana (francese, tedesco), fingendo un allargamento della comunicatività che finisce invece per restringersi in un silenzio naturale, estraneo a qualunque significato: quello ancora vagamente ironico di *Roma senza Papa*, «l'assoluto silenzio sintesi di ogni esperienza dialogante»; quella «riluttanza a parlare» del papa auto-esiliatosi nella campagna di Zagorolo; lo stesso «silenzio non sacro né religioso, eolio e bucolico» con cui *Roma senza Papa* si conclude enigmaticamente¹⁴; il «silenzio della montagna così penetrante», che «assorda più che le salve d'artiglieria», in *Divertimento 1889*¹⁵; fino all'apocalittico silenzio «da assenza umana» che trionfa in *Dissipatio H.G.* Uguale al silenzio allora, come annullamento della parola e del senso, è il rumore; il «frastuono vasto e infaticabile» che tanto amano gli italiani e ossessiona i protagonisti di Morselli:

Il vecchio Daudet attribuiva ai provenzali il motto: facciamo baccano, «fens de brút». Ma il motto dovrebbe essere reclamato dallo Stato italiano e inserito nel suo stemma¹⁶.

La morte astratta

Questa perdita di spessore, questo svuotamento, vanno ben oltre la dimensione linguistica. È la realtà stessa che muore, globalmente, in Morselli, riducendosi ai minimi termini e trasformandosi in una gelida funebre astrazione. Come Kafka, infatti, Morselli ha un «habitus da semplificatore» ovvero è un «riduttivo». Come a Kafka, egli dichiara nel *Diario*, gli interessa:

13. *Ibid.*, p. 126.

14. *Roma senza Papa. Cronache romane di fine secolo ventesimo*, p. 180 et *supra* p. 121.

15. *Divertimento 1889*, p. 66.

16. *Roma senza Papa...*, p. 180.

« attaccare » la cosa, mostrarne l'inconsistenza, sbriciolarla o piuttosto svuotarla sotto i nostri occhi [...] Togliere alla logica del nostro vivere ogni suo contenuto, e lasciare solo una superficie, o un involucro, formato dalla trama apparentemente congrua di una serie di casi, o situazioni. La realtà del vivere è distrutta, dall'interno, ne rimane la sottile pellicola si macina a vuoto, si taglia, e si pesa, l'aria¹⁷.

A questo tipo di svuotamento o « semplificazione » va incontro in primo luogo la psicologia, come dimostrano i protagonisti dei romanzi. « Quanto alla precisione contabile », dichiara il narratore di *Dissipatio H.G.*, « devo dire che la mia vita psichica è povera. Anche nel senso della semplicità, della elementarità. *Si presta alla ragioneria* »¹⁸. Tutti potenzialmente « uomini senza qualità », gli eroi di Morselli sono legati a qualità molto precise mediante un processo di associazione meccanica: diventano personaggi-a-tesi, espressi puntualmente da nomi parlanti poiché « *nomina omnia* », come ama ripetere l'autore. Pensiamo a Newcomer, Brokenleg, Faithful, Fairtales, Schiapin, Costantini, Rusticucci, Vanetti, fino a quel Von Allmen che ricorda l'« Everyman » del mistero medievale.

Non per caso, allora, il protagonista di *Dissipatio H.G.* cita liberamente una frase del « grande Barthes » (« la materia è ben più preziosa della vita »), proveniente salvo errore da *L'empire de signes*. La citazione esatta si riferisce al gioco stilizzato del teatro di marionette giapponese:

*une certaine pensée du corps humain, que la matière inanimée mène ici avec infiniment plus de rigueur et de frémissement que le corps animé (doué d'une « âme »)*¹⁹.

Lo stesso valore e la stessa fonte, non più dichiarata, ha un'altra pagina di *Dissipatio H.G.* dove il narratore si traveste da donna, per indicare in sé l'ultimo rappresentante dell'umanità maschile e insieme femminile (*Uonna* è l'abbozzo dell'ultimo libro progettato da Morselli): come un « grande attore giapponese », appunto, « il quale interpretava unicamente ruoli di donna, in vesti da donna ». In lui la donna, come scrive Barthes, veniva « *signifiée, mais non représentée* », passava da Natura a Idea, purificando il corpo « *de toute expressivité* »²⁰.

17. *Diario*, p. 311-312.

18. *Dissipatio H.G.*, p. 19.

19. R. Barthes, *L'Empire des signes*, Genève, Skira, et Paris, Flammarion, 1970, p. 76. Cf. *Dissipatio H.G.*, p. 122.

20. R. Barthes, *L'Empire des signes*, p. 123. Cf. *Dissipatio H.G.*, p. 140-141.

Il processo di astrazione coinvolge numerosi altri elementi dei romanzi morselliani. Descrizioni ed eventi, per esempio, vengono privati di ogni spessore riducendosi a semplici *silhouettes*, come leggiamo nel *Diario* :

gli oggetti si riducono a una sola dimensione, o meglio a un'unica categoria sensibile, la forma. Contro il cielo di una inverosimile chiarezza madreperlacea, gli alberi della mia terrazza non erano più che puro rabesco, frastaglio *senza spessore*. Un mondo metafisico dove le cose hanno solo un contorno, abolito il volume, abolito il colore, soppressa la prospettiva²¹.

Il privilegio della categoria spaziale, in questa sorta di narrativa « minimalizzata », emerge anche dal gusto per le traduzioni grafiche o iconiche della parola, del pensiero, della realtà : « i tanti H, l'iniziale della [sua] "ex" », che il superstite di *Dissipatio H.G.* traccia « col dito, per il solito automatismo sciocco »²² ; « l'iniziale "M" » della moglie che re Umberto disegna « sul sasso » in *Divertimento 1889*²³, le parole udite da Ferranini nel *Comunista*, durante la sua crisi cardiaca, che « gli si tracciavano in uno sfondo oscuro con uno strano rilievo ; gli pareva di leggerle, non, di udirle »²⁴. Lo stesso « ritratto monetato » di Umberto I sulle banconote, che permette al giornalista di riconoscere il re in *Divertimento 1889*, finisce per proiettare sul mondo concreto il suo stigma « irrilevante e formale » : anche il sovrano in carne ed ossa, infatti, diventa « una figura estranea alla realtà, incapace di nuocere come di giovare, neutra e incolore come il timbro sulle carte bollate »²⁵. Proprio questa tendenza all'astrazione spaziale, non la ricerca di « correlati obiettivi col mondo dell'esperienza », ispira segretamente il lamento di Morselli sulla « intraducibilità grafica » dei romanzi moderni (nel *Diario*)²⁶. Culmine della sua passione per i grafismi, in chiave di apocalittica geometria, sono comunque le figure tracciate in *Dissipatio H.G.* :

Una spirale all'ingiù [...]. Finora [...] hai disceso nella tua vita pareti in pendio adesso risulta che le pareti in ultimo si fanno verticali. La tua vita termina ad imbuto [...] ero cavo e asciutto come una pomice e mi compiacevo dell'immagine dell'imbuto dove precipitava per me la parabola esistenziale²⁷.

21. *Diario*, p. 104.

22. *Dissipatio H.G.*, p. 44.

23. *Divertimento 1889*, p. 88.

24. *Il comunista*, p. 324.

25. *Divertimento 1889*, p. 122-123.

26. *Diario*, p. 246.

27. *Dissipatio H.G.*, p. 23.

La vicenda biografica si trasferisce addirittura al disegno geometrico vero e proprio, disossata fino alle nette linee di una mappa esistenziale :

Vedo una piramide. Se la considero bene, è una piramide, temporale, capovolta. Anzi sono due piramidi. L'una, ritta, dal primo uomo o omi- nide capostipite si allarga, negli eoni, sino ai formicolanti miliardi di esseri della stessa specie [...]. Appesa a quella, la piramide capovolta (e, questa, senza estensione temporale ma solo ideale), che dai formi- colanti miliardi si restringe d'improvviso in un individuo solo²⁸.

Per questa situazione e per questo personaggio vale ancora la dia- gnosi di Barthes sulle tecniche nipponiche di risposta o esorcizzazione della morte, sempre nell'*Empire des signes* :

*un visage non pas impassible ou insensible (ce qui est encore un sens), mais comme sorti de l'eau, lavé de sens, c'est une manière de répondre à la mort*²⁹.

Il labirinto

Anche a livelli strutturali più ampi questo meccanismo di «uccisione» del concreto è vistosissimo. Quasi tutti i romanzi morselliani, costruiti a partire da un'ipotesi da dimostrare, si svolgono come regolate esplo- razioni di spazi chiusi. I loro protagonisti, confrontati al male del mondo, assomigliano stranamente a Satana che in apertura del *Libro di Giobbe* dichiara a Dio : « Ho fatto il giro della terra e l'ho visitata tutta »³⁰. La stessa « meticolosità fotografica » che caratterizza « la descrizione de- gli itinerari » dei personaggi di Fogazzaro, secondo Morselli³¹, tra- sforma i libri di quest'ultimo in giganteschi giochi da tavolo, dove lo spazio è davvero l'unica dimensione che conta, fino alla nuda forma della carta geografica. Esemplare è la prima parte di *Contro-passato prossimo*, letteralmente costruita lungo i meandri delle « carte militari al venticinque-mila », con un gusto per gli spostamenti spaziali che davvero « appiattisce il racconto » (come dice l'autore)³². Ma non diversa è l'ar- chitettura di *Divertimento 1889*, con la rigorosa programmazione turi- stico-geografica del re in incognito ; e di *Dissipatio H.G.*, con i percorsi

28. *Dissipatio H.G.*, p. 85.

29. R. Barthes, *L'Empire des signes*, p. 126.

30. *Fede e critica*, p. 54.

31. *Diario*, p. 89.

32. *Contro-passato prossimo. Un'ipotesi retrospettiva*, Milano, Adelphi, 1975, p. 120 e *supra* p. 28.

dell'unica pedina superstite in un campo ormai vuoto e ossessivamente esplorato, misurato (proprio *Spazio* si intitola un'opera d'arte d'avanguardia che con somma ironia permette al protagonista di telefonare al mondo disabitato)³³. Ma di tale percezione dello spazio come categoria, forse, il miglior emblema è un appunto del *Diario* :

se si è in posizione orizzontale e stesi sul terreno o a poca distanza dal terreno, ci si sente «abitare» la curvatura della terra³⁴.

È in questo senso spaziale e ludico che va letta la figura del labirinto nei romanzi morselliani, spesso collegata ad una scena finale in cui l'eroe vaga in uno spazio delimitato e infinitamente biforcuto. Ilaria, in *Incontro col comunista*, cerca Gildo alla stazione centrale di Milano, poi alla stazione di San Cristoforo :

Davanti ai cancelli chiusi una folla : impossibile aprirsi il varco. Mi rivolgo a un ferroviere ; è proibito ai borghesi avvicinarsi al treno. Provo dalla parte del buffet, ed è tutto chiuso e sorvegliato anche là. Ritorno indietro attraversando di nuovo la saletta del buffet³⁵.

La scena si ripete addirittura tre volte in *Un dramma borghese* : in apertura il sogno di guerra del padre (opportunamente corroborato da una citazione lucreziana) culmina nella «trappola» del «fango della macchia mediterranea», nell'«arcano avvilente» del «buio e il silenzio della notte in un folto di piante selvaggiamente intricate», in «una ansiosa fatica da ciechi, incespicando e cadendo, chiamandoci, chiamando, imprecaando» ; poi l'episodio centrale dell'incontro fra il padre e Teresa, nel giardino dell'albergo, è un andirivieni «in un intrico di castagni gialli e di pungenti robinie» con l'impressione di camminare «in tondo», con deviazioni, corse, ritorni sempre bloccati da reti di ferro, cancellate, ringhiere, siepi di bosso ; infine la grande sequenza di chiusura ha di nuovo cadenze oniriche («per un momento mi pare di sognare») e replica tre volte la paralisi del labirinto, con il padre perduto nel parco dell'ospedale³⁶. Lo stesso motivo si ritrova identico (la ricerca di un ospedale attraverso i sentieri di un parco) nelle pagine conclusive del *Comunista* ; e perfino nel centro di *Divertimento 1889*, con il re perduto nel «sottobosco irto e compatto» di una montagna con la nebbia³⁷. Come risulta evidente dagli accenni del *Diario* al *Fuoco e Forse*

33. *Dissipatio H.G.*, p. 40.

34. *Diario*, p. 260.

35. *Incontro col comunista*, Milano, Adelphi, 1980, p. 126.

36. *Un dramma borghese*, p. 9-10, quindi p. 181-183, infine p. 280-290.

37. *Divertimento 1889*, p. 65-67.

che sì, forse che no, ma anche dalla stretta parentela fra lo stesso *Fuoco e Un dramma borghese*, la figura morselliana del labirinto deve molto a D'Annunzio. Prevale tuttavia in Morselli, più che l'allegoria o la moralità che pure i suoi protagonisti coltivano ad altro livello (« Possibile che avessi voglia di cercare allegorie, di moraleggiare ? »³⁸), il valore astratto del labirinto: intrico differenziale di spazi che si offrono al gioco di spostamenti del soggetto. In *Dissipatio H.G.* ritroviamo la scena dello smarrimento della via, con il « lungo, lento vagare » del superstite nella sua automobile in un mondo ormai deserto; mentre analoga è la finale peregrinazione fra le chiese di Crisopoli, alla ricerca di Karpinsky. Tutto il romanzo, con un solo personaggio che si sposta in uno spazio vuoto, appare anzi come l'estrema dilatazione del motivo labirintico, prima confinato in alcuni episodi-chiave.

La fine del tempo

All'ossessiva spazializzazione corrisponde, come segno funebre, la confusione e la fine del Tempo, celebrata con perfetta coerenza in *Dissipatio H.G.* L'inizio del romanzo è formato da una serie di *flash-back* che raccontano il tentato suicidio, la crisi del superstite dopo l'evento apocalittico, i colloqui passati con gli amici, sprofondando infine verso un ricordo « primario » (l'incontro con il medico Karpinsky, molti anni prima). Simili frammenti, però, non stabiliscono affatto una continuità temporale. Sono sfasati, incrociati, divergenti, ripetitivi, indipendenti gli uni dagli altri: come i punti di una « incessante » linea retta (di cui parla Borges nel racconto *La morte e la bussola*)³⁹, fatta di innumerevoli « stati » immobili, alla cui estremità c'è la morte.

Perfettamente analoga, cioè de-temporalizzata, è un'altra procedura narrativa tradizionale, impiegata in *Dissipatio H.G.*: le ripetute indicazioni del tempo di scrittura, che finiscono per trasformare il romanzo in un diario. Iniziato con l'osservazione « da quella notte un mezzo mese è trascorso », il testo fa poi riferimento ad una pagina incominciata dal narratore « una decina di giorni fa », precisando quindi che « dallo scoccare dell'Evento, erano due settimane intere, e abbondanti »⁴⁰. Questi indicatori non riescono però a creare lo sviluppo cronologico compatto del diario, restano sospesi, come irrilevanti; mentre confuse appaiono

38. *Un dramma borghese*, p. 289.

39. Cf. J. L. Borges, *Finzioni (La Biblioteca di Babele)*, trad. ital. Milano, Mondadori 1974, p. 8 sq.

40. *Dissipatio H.G.*, p. 9, 71, 93.

le varie tappe della vicenda, intrecciate le une alle altre, senza gradazioni. Non diverso è l'esito di un'altra tecnica rivolta ad ottenere «prospettiva»: l'inserimento di alcune scritture dentro la scrittura, come diari entro il diario: i citati appunti del narratore di cui rimangono solo il titolo («*Io, e un'ipotesi stravagante*»); la «pagina di diario» scritta dal cuoco di un albergo; l'abbozzo di una «*Cronaca della paura*» firmato ancora dal narratore; fino alla «mezza cartella» buttata giù in chiave di bilancio filosofico⁴¹. Si tratta anche in questo caso di frammenti o appunti incompiuti, dispersi nel grande silenzio apocalittico che circonda l'Io: non bastano a scandire i tempi di una storia. Proprio in una di queste occasioni, al centro di *Dissipatio H.G.*, incontriamo anzi il riesame critico dell'ordine temporale irrimediabilmente incrinato dalla scomparsa di tutti gli uomini (non si dimentichi che Sant'Agostino era stato commentato e discusso con passione in *Fede e critica*). Se infatti «Robinson Crusoe per aggiornarsi incideva tacche su un palo», osserva il narratore, «a me si è posto oggi il problema: ricuperare, in tanta confusione di «tempi», una dimensione effettiva, credibile»⁴². Essa non è altro che il citato labirinto «lineare» borghesiano, che sostituisce la successione di tacche sul palo: la sequenza del tempo annullata e, per così dire, «spazializzata». In tal modo la confusione del tempo e dei tempi, che già compariva nell'ovattato isolamento di *Un dramma borghese* («come le ali del pipistrello si affloscia il tempo, se cessa di sostenerlo il nostro interesse») ⁴³ viene sostituita o meglio esorcizzata dagli andirivieni di una pedina sul grande tavolo dell'universo; dove tutto (passato, presente e futuro) diventa contemporaneo e intercambiabile, entro una gigantesca insensata combinatoria.

L'ultimo stadio del processo è propriamente l'apocalittica liquidazione del tempo. Il «miracolo orrendo» della sparizione dei teschi, posti sulle grate della chiesa a ricordo del biblico «Furono come te. Tu sarai come loro», e ora «dissipati» come tutti gli umani, getta il protagonista nell'angoscia:

sono fuori dal tempo [...]. Sto scoprendo che l'eterno [...] è la permanenza del provvisorio. La dilatazione estrema dell'attimo, e in termini empirici questo vuol dire: stato di differibilità assoluta⁴⁴.

Il gioco spaziale s'incepta, di fronte alla rivelazione dell'esaurimento del tempo: «Dove vado?, chiedo, dove mi nascondo? e capisco

41. *Ibid.*, p. 71, 95-96, 108, 122-123.

42. *Ibid.*, p. 92-93.

43. *Un dramma borghese*, p. 13.

44. *Dissipatio H.G.*, p. 144-145 e *infra* p. 112.

che non posso andare, la paura è dovunque, identica»⁴⁵. D'altro canto, l'unico modo per evitare il terrore è ancora una volta la trasformazione spaziale del tempo, proiettandolo con rischio calcolato nel gioco del labirinto. La paura è superata solo quando ricompare l'immagine «inventata» qualche giorno prima: le «due piramidi», la «piramide invertita» che riassume spazialmente l'intera storia umana. È questo il senso di due belle pagine del *Diario*, dedicate alle fotografie della terra vista dalla luna (nel 1966 da un satellite e nel 1969 da una missione del programma Apollo). Il globo terrestre visto «*dal di fuori*» permette infatti di schiacciare insieme tutti i tempi e la storia, trasferendoli in una figura spaziale (propriamente dallo «spazio») dove tutte le possibilità passate e future sono compresenti:

ci siamo tutti, i morti come i vivi, e c'è tutto, la materia e lo spirito, i pozzi di petrolio e le colonne del Partenone [...] le minigonne e le grotte degli anacoreti, ciò che resta della gloria di Cesare e dei successi di Maurice Chevalier [...] le Tavole della Legge e le schedine del Totocalcio [...] i galeoni spagnoli affondati nel Pacifico e le lettere d'amore che avete bruciato tanti anni fa, Plutarco e Mistinguett, il fumo della pipa che io fumavo ieri e il sangue versato alle Termopili [...] i vulcani primordiali ma anche i palazzi di Le Corbusier e le chiacchiere [...] del presidente Saragat (e di coloro che, a legioni, verranno a sostituirli [o]), la sostanza in cui prenderanno forma i nostri lontani discendenti e quella di cui si sono dissolti i nostri padri, avi e ascendenti, su su fino alle imperscrutabili origini⁴⁶.

Questa sfera, in cui tutti i tempi si annullano e s'intrecciano, è in fondo vicinissima al mito borgesiano dell'«Aleph», la magica sfera che riproduce miracolosamente lo sguardo di Dio, «dove si trovano, senza confondersi, tutti i luoghi della terra, visti da tutti gli angoli». È un mito ben presente nella narrativa contemporanea, un mito appassionatamente sviluppato (per esempio) da Italo Calvino e Georges Perec in chiave di utopica prospettiva per il romanzo. L'Apocalisse di Morselli è tuttavia diversa: priva di ogni colore di speranza, estranea ad ogni ottimistica attesa del romanzo «totale», essa pare discendere sugli inutili relitti del romanzo tradizionale come l'inesorabile gelo di una lapide.

Rinaldo RINALDI

Università di Parma

45. *Dissipatio H.G.*, p. 112.

46. *Diario*, p. 279 e 328.

EXERCICES DE STÈLE

Trois auteurs fantastiques du XX^e siècle face à la question de la mort¹

Résumé : En s'inspirant peut-être de Schopenhauer, Savinio a écrit que la *mort* est l'un des événements les plus importants de la *vie*. On pourrait aussi dire que sans la mort, il n'y aurait sans doute pas de littérature, et encore moins de littérature fantastique, s'il est vrai, comme un critique a pu l'écrire, que le fantastique est une sorte d'*esthétique de la mort*. Cependant certains interprètes, puisant aux théories structuralistes, ont prétendu qu'à l'intérieur du récit fantastique le thème de la mort n'est qu'une *motivation* : un stratagème que les narrateurs emploient selon une logique purement combinatoire. Sujet de réflexion philosophique, donc, ou simple ressort mécanique ? La solution sera trouvée en travaillant sur le corpus du fantastique italien, et de préférence celui du XX^e siècle. En interrogeant l'œuvre de trois auteurs particulièrement significatifs (Savinio, Landolfi et Buzzati), qui semblent avoir réfléchi à la question de la mort tout au long de leur carrière littéraire, on démontrera que ces *exercices de stèle* que les auteurs fantastiques accomplissent sur le thème de la mort sont littérature et méditation à la fois, un tour de virtuose et le témoignage d'un intérêt réel et profond.

Riassunto : *Ispirandosi forse a Schopenhauer, Savinio ha scritto che la morte è uno degli eventi più importanti della vita. Si potrebbe anche dire che senza la morte, non ci sarebbe nemmeno letteratura, e ancor meno letteratura fantastica, se è vero che, come ha potuto scrivere un critico, il fantastico è una*

1. Voici les éditions que j'ai utilisées (les abréviations figurent entre crochets) : A. Savinio : *Hermaphrodito e altri romanzi*, A. Tinterri (éd.), Milan, Adelphi, 1995 [H] ; *Casa « la Vita » e altri racconti*, A. Tinterri et P. Italia (éd.), Milan, Adelphi, 1999 [C] ; *Narrate, uomini, la vostra storia* [1942], Milan, Adelphi, 1992 [NU] ; *Nuova enciclopedia* [1941-1948, publiée en 1977], Milan, Adelphi, 1991 [NE]. T. Landolfi : *Opere. I. 1937-1959*, I. Landolfi (éd.), Milan, Rizzoli, 1991 [L. I] ; *Opere. II. 1960-1971*, I. Landolfi (éd.), Milan, Rizzoli, 1992 [L. II]. D. Buzzati : *Poema a fumetti*, Milan, Mondadori, 1969 [PF] ; *Centottanta racconti*, Milan, Mondadori, 1982 [180R] ; *Il reggimento parte all'alba*, Milan, Frassinelli, 1985 [RA].

specie di estetica della morte. Tuttavia certi interpreti, attingendo alle teorie strutturaliste, hanno preteso che all'interno del racconto fantastico il tema della morte sia solo una motivazione: uno stratagemma che i narratori impiegano secondo una logica puramente combinatoria. Soggetto di riflessione filosofica quindi, o semplice molla meccanica? La soluzione verrà trovata lavorando sul corpus del fantastico italiano, e preferibilmente quello del XX° secolo. Interrogando l'opera di tre autori particolarmente significativi (Savinio, Landolfi e Buzzati), che sembrano aver riflettuto sulla questione della morte lungo tutta la loro carriera letteraria, verrà dimostrato che questi esercizi di stele che gli autori fantastici compiono sul tema della morte sono insieme letteratura e meditazione, un gioco di destrezza e la testimonianza di un interesse reale e profondo.

Pochissimi sanno morire. Starei per dire :
pochissimi muoiono.

Alberto Savinio

S'inspirant probablement de Schopenhauer, qu'il considérait comme un grand *éducateur*, Savinio écrit que la *mort* est l'un des événements les plus importants de la *vie*². Une telle conviction devrait avoir, semble-t-il, un certain poids, une certaine incidence sur la décision d'écrire des textes, et sur leur conformation; pour paraphraser ce même Schopenhauer, on pourrait dire que sans la mort il n'y aurait pas de littérature³, et encore moins de littérature fantastique, s'il est vrai, comme on a pu l'écrire, que le fantastique est une sorte d'*esthétique de la mort*⁴.

On pourrait croire que cela constitue une évidence, dans le cas d'un narrateur fantastique de premier ordre comme Savinio, ainsi que pour nombre d'autres écrivains. Mais certains interprètes⁵, puisant dans les

-
2. Cf. A. Schopenhauer, *Suppléments*, in *Le Monde comme volonté et comme représentation* [*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819], R. Roos (éd.), Paris, PUF, 1989, p. 1410: « La mort doit être considérée sans aucun doute comme le but véritable de la vie: au moment où elle se produit, se décide tout ce dont le cours entier de la vie n'était que la préparation et la préface. La mort est le résultat, le résumé de la vie. » Sur Schopenhauer éducateur, cf. A. Savinio, *Contro il fanatismo* [1946], C, p. 944. Quant à la mort comme événement principal de la vie, cf. ici p. 146-147.
 3. Cf. A. Schopenhauer, *Le Monde...*, p. 1203: « Sans la mort, il n'y aurait sans doute pas de philosophie. »
 4. Cf. M. Guiomar, « L'Insolite », *Revue d'esthétique*, X, 1957, p. 113-144. Guiomar est l'auteur d'une thèse monumentale intitulée *Principes d'une esthétique de la mort* [1967], Paris, Corti, 1993.
 5. Cf. N. Bonifazi, *Il racconto fantastico da Tarchetti a Buzzati*, Urbino, STEU, 1971, et surtout *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti-Pirandello-Buzzati*, Ravenna, Longo Editore, 1982, p. 52, 60 et 62.

théories structuralistes, ont prétendu qu'à l'intérieur du récit fantastique le thème de la mort n'est qu'une *motivation* : un stratagème que les narrateurs emploient selon une logique purement combinatoire de variation.

*La morte è, come il sogno o l'allucinazione o la malattia o il delirio o l'ebbrezza o la follia o l'errore, un pretesto per il fantastico, un pretesto che la svuota, nel racconto, di senso proprio, e la fa diventare, come gli altri, esclusivamente un veicolo di forze strane, occulte*⁶.

Ce qui impliquerait que toute remarque, réflexion ou méditation sur la mort intervenant dans un texte fantastique devrait être considérée non d'un point de vue philosophique ou idéologique, mais exclusivement du point de vue de la construction, l'idéologie elle-même étant, au bout du compte, une motivation : un élément qui sert à faire fonctionner le texte⁷.

Sujet de réflexion philosophique ou simple ressort mécanique ? Nous essaierons de trouver une solution au dilemme en travaillant sur le corpus du fantastique italien. Notre intérêt se limitera aux textes du XX^e siècle ; parmi les raisons de ce choix, un goût personnel et la qualité de la tradition contemporaine, meilleure que celle du fantastique classique (les critiques ont montré que celui-ci surgit comme phénomène d'imitation, et que son retard chronologique et culturel par rapport à la grande tradition européenne ne sera comblé que beaucoup plus tard⁸). Une fois choisie la littérature du XX^e siècle, il fallait bien sûr isoler, à l'intérieur d'une production narrative abondante, un corpus significatif ; on a décidé d'interroger l'œuvre de trois auteurs qui pourraient figurer dans tout panorama du fantastique italien contemporain : Savinio, Landolfi et Buzzati. On travaillera à la fois sur leurs œuvres et sur quelques situations narratives assez récurrentes pour qu'on soit autorisé à reconnaître leur caractère structural. Au moment de dresser le bilan, on s'apercevra peut-être que l'inscription de la mort dans le récit fantastique n'est jamais une donnée qui va de soi, et que ces *exercices de stèle* que les auteurs fantastiques accomplissent sur le thème de la mort sont souvent littérature et idéologie à la fois, un tour de virtuose et le témoignage d'un intérêt réel et profond.

6. N. Bonifazi, *Teoria del fantastico...*, p. 58.

7. *Ibid.*, p. 62. Bonifazi parle d'« *uno strumento narrativo, una funzione del racconto (un espediente che lo fa funzionare)*. »

8. Sur ce sujet, voir surtout la *Prefazione* d'E. Ghidetti dans son anthologie *Notturmo italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento*, Rome, Editori Riuniti, 1984, p. VII-XII ; et M. Colin, « La difficile naissance de la littérature fantastique en Italie », *Les langues néo-latines*, n° 272, 1990, p. 73-96.

Chez Savinio la mort est un thème récurrent, voire une obsession ; il l'avoue dans la préface de *Casa « la Vita »*, écrite à la fin de 1942⁹, et va jusqu'à identifier la pensée avec la pensée de la mort :

Tronchiamo gl'indugi: ho cominciato a pensare alla morte quando ho cominciato a pensare. Pensare è una sineddoche. Pensare è la parte di un tutto. [...] Quando si dice « pensare », s'intende « pensare alla morte »¹⁰.

Il serait difficile de trouver, dans toute l'œuvre pourtant très vaste de Savinio, un témoignage de cette attraction pour la mort aussi significatif que la *Prefazione* ; sans doute en raison de son caractère explicite, argumenté, théorique : il s'agit d'un court traité *de morte, et rebus quae ad illam pertinent*. C'est ici, notamment, que Savinio définit la mort comme « *il più importante* » des problèmes que l'homme est appelé à résoudre, le plus important car c'est le « *problema ultimo e che dà il passaggio* »¹¹ : prise de position décisive, s'il est vrai que sur cette notion de « passage » d'un état à l'autre est construite la plupart de ses récits fantastiques (chez lui, il est tout à fait habituel qu'un personnage continue d'avoir des perceptions, des sensations, des pensées, après sa mort). La préface de 1942 aborde rapidement d'autres points, comme par exemple ce refus de l'éthique chrétienne que Savinio n'a jamais cessé d'afficher : la mort, écrit-il, « *tutto e tutti unisce e riunisce* »¹², montrant l'absurdité de concepts tels que le mal, le péché, le dualisme âme/corps, etc.

Outre que le texte de décembre 1942 est un document indispensable pour comprendre ce que Savinio pense de la mort, il présente un autre intérêt, qui n'a pas été souligné par les interprètes : cette préface à *Casa « la Vita »* est en réalité une préface à *Narrate, uomini, la vostra storia*, paru l'année d'avant ; les trois quarts du texte sont occupés par une analyse du recueil de 1942, bien qu'il s'agisse, à présent, d'introduire le lecteur à la connaissance de celui de 1943. Cela signifie non seulement que ces deux ouvrages ont été conçus dans un laps de temps restreint (les documents biographiques le confirment), mais aussi que Savinio tient explicitement à les présenter comme les deux volets d'un cycle narratif sur la mort :

*Anche il libro che ha preceduto questo, Narrate, uomini, la vostra storia, è tutto permeato dal pensiero della morte*¹³.

9. Savinio envoie sa préface à Bompiani le 29 décembre 1942.

10. C, p. 200. Dans le texte original, toute la *Prefazione* est en italique.

11. C, p. 201.

12. C, p. 203.

13. C, p. 200.

Que se passe-t-il donc dans *Narrate, uomini, la vostra storia*? Ce livre raconte les vies de quinze personnages, remarquables pour une raison ou pour une autre : ce sont des *biographies imaginaires*, genre illustré par des écrivains tels que William Beckford, Walter Pater, Marcel Schwob. Dans la *Préface* de ses *Vies imaginaires*, ce dernier affirmait que « l'art du biographe consiste justement dans le choix » et dans la composition d'« une forme qui ne ressemble à aucune autre » :

Il n'est pas utile qu'elle soit pareille à celle qui fut créée jadis par un dieu supérieur, pourvu qu'elle soit unique, comme toute autre création¹⁴.

Les biographies saviniennes répondent à cette description, mais ce qui frappe le plus dans *Narrate, uomini, la vostra storia*, c'est que raconter sa vie équivaut, au fond, à raconter sa mort. Le livre est censé reconstruire les « vite di Michele di Nostradamò »¹⁵ et des autres, et finit néanmoins par nous parler plutôt de leurs morts que de leurs vies. La singularité même de ces personnages, ce qui les rend uniques et significatifs, consiste dans leur manière de mourir : ils s'illustrent davantage par leur mort que par leur dimension historique concrète ou par le caractère intrinsèque de l'élaboration (« imaginaire ») opérée par Savinio. *Narrate, uomini, la vostra storia* n'est pas tant un *De viris* (ou *De vitis*) *illustribus*, qu'un *De mortibus illustribus*.

De nombreux exemples pourraient étayer ces remarques ; on ne citera ici que la conclusion d'*Isadora Duncan*, qui décrit l'assassinat de la célèbre danseuse par deux divinités de la Grèce ancienne camouflées en *gangsters* métropolitains :

A Nizza pioveva. Apollo e Diana stavano sul margine del marciapiede, coperti da impermeabili neri. Quando l'automobile passò, Diana afferrò con due dita la sciarpa che svolazzava dietro il collo di Isadora e tenne ferma la mano. Questo e nient'altro. In un attimo coleì che con amabile freddezza Anna di Noailles aveva soprannominato « Isadorabile », non era sull'asfalto bagnato se non un mucchio di stracci insanguinati¹⁶.

L'ironie irrévérencieuse d'une telle « vengeance des dieux » – un des thèmes favoris de la littérature fantastique – ne fait que souligner

14. M. Schwob, *Vies imaginaires* [1896], Paris, Gallimard, 1993, p. 16.

15. NU, p. 11.

16. NU, p. 298-299.

encore plus le mouvement spectaculaire voire (littéralement) acrobatique de cette mort : le « passage » d'Isadora est aussi son dernier pas de danse, une trajectoire imperceptible et parfaite aux conséquences tragiques. La donnée « historique » (la danseuse mourut, en effet, étranglée par son écharpe, qui s'enroula dans les roues de sa voiture), ainsi que l'élaboration « imaginaire » (Apollon et Diane tueurs à gages pour le compte des dieux de l'Olympe), sont ici particulièrement visibles : l'intervention de l'auteur ne concerne qu'*un seul point*, cependant d'importance capitale. Mais *tous* les personnages de *Narrate, uomini, la vostra storia* meurent d'une manière « originale » ; quelques mois après la publication du volume, la préface citée de *Casa « la Vita »* réfléchit sur cette question :

*Pochissimi sanno morire. Starei per dire : pochissimi muoiono ; perché morire è un atto di energia che da pochissimi è compiuto come tale. I più arrivano alla morte esausti, allo stato di larve e passano di là come succhiati da un aspirapolvere. Prima che la morte, la vecchiaia trova inermi costoro e già svuotati : già come morti e galleggianti sull'acqua più stagna dell'esistenza. Si tratta invece di arrivare alla morte trionfalmente, come la capitana di un'armata vittoriosa che entra nel porto a bandiere spiegate*¹⁷.

Chez Savinio, cette image du navire triomphant aux drapeaux déployés est communément utilisée pour exprimer des contenus « euphorisants »¹⁸ : quoi de plus efficace pour rendre l'idée d'une mort comme acte volontaire et énergique ? Dans les lignes suivantes, l'auteur montre comment appliquer ses remarques au recueil de 1942 :

*Prego la cortesia del lettore di riconoscere a ciascuno di quei miei « uomini » l'originalità del morire*¹⁹.

*

Savinio, ou du spectacle de la mort : jusqu'à présent, ce qu'on retient est une mise en scène effrontément théâtrale et un goût pour la scénographie du trépas.

*In fondo all'uomo più serio sonnecchia il solutore di cruciverba*²⁰,

17. C, p. 201. D'où l'épigraphe de cette étude.

18. Cf. par exemple H, p. 134 et 148 ; C, p. 278 ; NU, p. 352, etc.

19. C, p. 201. Ensuite, et dans l'espace de deux pages (sur cinq...), Savinio analyse la mort de chacun de ses personnages.

20. NE, p. 232.

écrit l'auteur de *Nuova enciclopedia* (qui par ailleurs se moque ostensiblement de l'esprit de sérieux et prend nettement position pour la légèreté du rire et la plaisanterie démystifiante); dans le même livre, néanmoins, nous pouvons lire une affirmation presque contraire :

*è raro che sotto lo scherzo non ci sia il cadavere almeno di una verità*²¹.

Ainsi, sous le masque de l'acrobate des abymes peut se cacher un thanatologue engagé, et un philosophe insoupçonné. Si *Narrate, uomini, la vostra storia* est une galerie de sauts périlleux ou bien – l'expression italienne convient mieux au sujet – une suite de *salti mortali*, à l'origine du livre il y a, en revanche, une enquête d'ordre proprement philosophique, fondée sur un présupposé schopenhauerien. Le voici, énoncé dans toute sa plénitude dans la préface de *Casa « la Vita »* :

*Letto il mio libro, Andrea Emo mi scrisse : « Ho molto ammirato le morti e le scomparse dei vostri “eroi” che proseguono in linea retta il loro viaggio liberati dalle gravitazioni terrestri. » Ecco scoperto quello che bisognava scoprire e che io tremavo che nessuno scoprisse : nella vita di « quegli » uomini la cosa più importante è la morte*²².

L'enquête philosophique de *Narrate, uomini, la vostra storia* n'est qu'une mise en œuvre de ce postulat théorique : si la mort est vraiment l'événement le plus important de la vie, son accomplissement et son but ultime, passons en revue des personnages historiques qui ont su reconnaître cette vérité et y conformer leur conduite ; vérifions la valeur de l'intuition de Schopenhauer dans l'existence de ceux qui ont su mourir au sens « fort » du terme. D'où le choix de personnages *doublement* illustres, comme nous l'avons vu, dans le livre de 1942.

*

Landolfi est peut-être l'auteur italien qui réfléchit le plus profondément sur l'actualité du récit fantastique au XX^e siècle, et vraisemblablement l'inventeur d'un nouveau type narratif, le récit « méta-fantastique ». Ses textes montrent une prédilection marquée pour ce qu'on pourrait appeler la littérature « intelligente » : plaisir ludique de l'acrobatie littéraire, maîtrise technique et constructive parfaites, goût des symbolologies inépuisables et de l'ambiguïté déconcertante, prédilection pour les formes autoréflexives, référence constante et consciente à la tradition, penchant

21. NE, p. 252.

22. C, p. 201.

à la réécriture allusive, expérimentation cérébrale et raffinée à partir du grand répertoire du fantastique classique... Comment poser dans ce cadre le problème de l'inscription de la mort dans le texte ? On s'attend à un traitement intellectualiste du thème, à retrouver précisément les composantes dont nous avons rédigé la liste. L'analyse textuelle comble et déçoit à la fois nos attentes, comme nous essaierons de le montrer à partir d'un des ouvrages landolfiens les plus significatifs, *Cancroregina* (1950).

*

L'*incipit* de ce récit long nous montre un personnage qui de l'espace contemple la Terre, voyageur captif de ce qu'on devine être un engin spatial abandonné à lui-même. Il se présente comme narrateur :

*Ebbene, ora che tutto quanto poteva avvenire è avvenuto da un pezzo, io sento il bisogno di raccontarla questa storia, di raccontarla dal principio*²³.

Le préambule ne prend qu'une page ; aussitôt après, l'histoire commence. Une nuit, notre héros est plongé dans la lecture d'un livre ancien, lorsqu'on frappe à sa porte ; un savant fou entre en scène, Filano, qui lui propose un voyage extraordinaire dont la destination est la Lune. Le narrateur accepte, le voyage commence, mais au cours de la traversée Filano devient fou et le narrateur est obligé de le tuer. Cette première mort est spectaculaire au sens propre du terme, c'est une scène digne d'un film d'action : le narrateur pousse son adversaire contre le portillon du vaisseau spatial, qui s'entr'ouvre et...

*Il portello cedette, non abbastanza ; rimase una frazione di secondo esitante, sul punto di richiudersi con violenza ; ma, avendo per un attimo gravato tutto il peso del corpo di Filano sulla fessura così aperta, questa s'allargò d'un tratto. Filano precipitò nel vuoto (espressione che ha qui, suppongo, il suo valore letterale)*²⁴

Avec le trépas de Filano s'achève la première partie du récit. La deuxième contient le journal d'une errance infinie à travers l'espace : *Cancroregina* est sortie de son orbite céleste, et le narrateur, incapable de l'y ramener, passe son temps à se disputer avec elle, à observer le comportement des *porrovi* et des autres créatures cosmiques et à méditer

23. L. I, p. 519-520.

24. L. I, p. 545.

sur la structure du langage. Peu à peu il devient fou à son tour, et multiplie les pronostics de sa mort imminente :

Morirò presto, me lo sento.

*Morirò, e allora, fra l'altro, ha voglia lei a dire, ce la vedremo con Cancroregina, Cancrore, Cancroprincipessa, Cancrofamigliareale, Cancroecceteraeccetera; Cancrocanchero*²⁵.

La conclusion du récit pose un problème interprétatif. On pourrait prétendre qu'elle suit un schéma tout à fait traditionnel, dans la mesure où elle exprime l'exigence testamentaire la plus répandue du fantastique classique : celle de raconter son expérience avant de mourir. Lorsque le narrateur arrête de parler, il faut supposer qu'au-delà de la cessation du discours se situe la cessation de la vie, ce que sembleraient confirmer ses derniers mots, et cette double ligne de points de suspension renvoyant le lecteur au tout début de l'histoire :

*Ora comunque che le contemplo [il s'agit de ses pantoufles], sento il bisogno di raccontarla questa storia, di raccontarla dal principio. Io ero solo e senza speranze*²⁶.

Selon cette lecture, légitime, la mort serait située pour ainsi dire à l'extérieur du texte, voire elle n'aurait pas lieu, le texte recommençant à chaque fois que le lecteur arrive à son terme, comme un serpent qui se mord la queue. Le narrateur survivrait peut-être dans ce retour cyclique des mêmes événements ; Schéhérazade au masculin, il pourrait continuer à vivre dans sa narration qui se répète éternellement. Moribond ou vivant ? Bientôt cadavre, ou immortel par son inépuisable capacité fabulatrice ? Nous sommes en plein paradoxe, mais il y a plus paradoxal encore. En effet, juste avant le passage cité, la mort du narrateur s'inscrit *littéralement* dans le texte ; d'apparence discrète, elle est en réalité bien plus spectaculaire que celle de Filano :

*Non ho detto che me lo sentivo ? Son morto da due giorni. Però niente è cambiato, aveva ragione lei [l'astronef]. Eh, se l'avessi saputo che era così facile e che niente doveva cambiare sarei morto prima. Ma per far che, se niente doveva cambiare ? Beh, non so, ma mi pare che sia, in tutte le maniere, meglio esser morti che vivi*²⁷.

25. L. I, p. 565.

26. *Ibid.* Ce passage répète celui par lequel commence le récit de la rencontre fatale avec Filano (cf. L. I, p. 520).

27. L. I, p. 565.

En quoi le caractère spectaculaire de cette mort, qui laisse toutes choses inchangées, consisterait-il ? On le sait, aucun narrateur ne peut raconter sa mort ; s'il le fait, cela signifie soit qu'il est vivant, soit que nous nous trouvons à l'intérieur d'une forme littéraire particulière, admettant dans ses prémisses l'absurdité logique. Ce paradoxe avait été magistralement exploité au XIX^e siècle par E. A. Poe, qui fait proférer à l'un de ses personnages la phrase célèbre « Je vous dis que je suis mort ! », discours qui se nie lui-même, exclamation condensant l'impossibilité fondatrice du fantastique²⁸. Or, Landolfi reprend probablement la trouvaille de son ancêtre (Poe compte au nombre de ses auteurs préférés²⁹), mais l'approfondit et rend encore plus complexe le jeu des miroirs. Notre dernière citation affirme sans conteste que ce narrateur s'appêtant à raconter son histoire, à la fin de *Cancroregina*, est un mort, loquace et in-tarissable, mais bel et bien mort ; or, la conclusion du récit nous renvoie au début, et ses derniers mots coïncident avec les premiers : par un dernier renversement, le lecteur comprend alors que *le narrateur était mort depuis le début, et que toute l'histoire a été racontée par un mort*³⁰. Cette solution est certes en contradiction avec la précédente : la mort ne peut pas être à la fois à l'extérieur et à l'intérieur du texte, le narrateur ne peut pas être à la fois vivant, moribond (vivant tant qu'il raconte, tant qu'il n'est pas tout à fait mort), et complètement mort. Lui-même, d'ailleurs, se demande pourquoi continuer à raconter, puisqu'il est mort :

*Macché, al diavolo la storia ! Perché mi dovrei dar da fare ? Per quale mai, per qual motivo torto la dovrei raccontare, se son morto*³¹ ?

L'ensemble mérite bien d'être qualifié d'*impossible*, dans notre réalité quotidienne, comme dans toute littérature fondée sur un code de vraisemblance réaliste. Mais ce n'est pas impossible à l'intérieur d'un récit fantastique, dont le code de vraisemblance admet, voire exige, la représentation narrative d'une impossibilité logique. À travers le thème de la mort, en somme, Landolfi met en scène le paradoxe même du fantastique, le spectacle le plus extraordinaire étant chez lui, au bout du compte, celui de l'intelligence raisonnante.

28. Le récit est *La Vérité sur le cas de M. Valdemar* (*The Facts in the Case of M. Valdemar*, 1845).

29. En d'autres textes landolfiens qui traitent le thème de la mort le renvoi à Poe est tout à fait explicite : *Le labrene* (1974), par exemple, peut être considéré comme l'exercice d'un écolier fidèle sur la variante, chère au maître, de l'enterrement prématuré.

30. Savinio fait quelque chose de semblable dans les dernières pages de *La casa ispirata* (1925).

31. L. I, p. 565.

Il y a chez Landolfi plusieurs niveaux de discours sur la mort. À l'intérieur même des récits fantastiques, outre le niveau « narratif » que nous venons d'examiner, il est possible de distinguer celui de la réflexion « philosophique » sur la mort. Ainsi, dans *Cancroregina*, spectacle de la mort et anatomie de la mort cohabitent paisiblement. On l'a vu, la structure même du récit est gouvernée par la récurrence du thème : la mort de Filano marque la fin de la première partie, la mort (présumée) du narrateur la fin de la deuxième et le retour au début. D'un point de vue structural, la distribution des niveaux est plutôt nette : elle s'effectue sur le mode du partage plutôt que du mélange. Toute la première partie de l'histoire sera par conséquent action et mise en scène, tandis que la seconde sera dissertation et dissection. La première mort marque la consécration d'une logique événementielle, et la seconde, le triomphe d'une logique spéculative : *thanatopraxis* versus *thanatologie*. Le narrateur, enfermé dans son vaisseau spatial, peut consacrer à la méditation sur la mort tout le temps que son auteur regrette de n'avoir jamais eu (« *E ancora eviterò, oggi e forse sempre, questo mio supremo argomento della morte, colla scusa della stanchezza e dell'impotenza* »³²). Il cherche, comme il dit, « *il coraggio di morire* »³³, et affronte chemin faisant un certain nombre de questions récurrentes chez Landolfi. Parmi celles-ci, l'impossibilité logique de la mort et le caractère inconcevable d'une condition *post mortem*, ce sur quoi reviendra l'un des *Racconti impossibili* (1966) :

*da una vita impossibile son venuto, in questo stato intermedio tra la vita e la morte che è il mio attuale, ad altra più impossibile; e se tanto mi dà tanto... Poco importa poi, e nulla risolverebbe, se prenderei ad amare con tanto maggior amore il terzo stato, l'impossibilissimo*³⁴.

*Ecco qua : per conclusione ultima la morte non si sa cosa sia e conseguentemente non si dà addirittura, e il fantasticato concetto di morte è [...] assurdo e incomprensibile*³⁵.

Non seulement le discours spéculatif est intégré aux textes narratifs, mais, comme il arrivait chez Savinio, il est parfois possible de reconnaître la présence d'une spéculation « forte » derrière la page « littéraire ». Landolfi semble notamment se souvenir à plusieurs reprises de l'essai

32. *Rien va* (1963), L. II, p. 253.

33. L. I, p. 548.

34. L. I, p. 549.

35. *Un concetto astruso*, L. II, p. 652.

freudien *Au-delà du principe de plaisir*, qu'il connaissait sans doute³⁶. Il est difficile de ne pas reconnaître l'une des thèses fondamentales de Freud dans le passage d'un récit d'*Ombre* (1954) sur le caractère non inéluctable de la mort et la nécessité de revoir notre opinion à ce sujet :

*Per quanto bontempone io sia, non voglio ora [...] ripetere il già detto da me altra volta, ossia che muore soltanto chi vuole, o gli altri tollerano muoia. Ma affermo almeno che l'idea dell'ineluttabilità della morte è stata dai tempi dei tempi, ed è, troppo facilmente accettata*³⁷.

Tout comme l'autre grande idée directrice freudienne, celle de l'existence de pulsions de mort à côté des pulsions de vie pointe derrière une page du journal *Rien va* qui semble mélanger Freud et Nietzsche :

*Né arriverò a dire che la volontà di potenza sia di per sé volontà di annullamento; ma certo essa è malanno sentito abbastanza chiaramente come tale [...] dagli interessati, sicché deve, e per legge naturale di equilibrio e in certo modo per il volere stesso di chi ne è affetto, tendere al ripristinamento di uno stato primo; che è stato di quiete, di riposo, di pace originaria (questa difatto, al di là delle apparenze, sembra essere la suprema aspirazione dell'uomo. Donde la sua volontà di morte, senza la quale morte non vi sarebbe. Quasi la vita fosse in profondo percipita come fastidio, come qualcosa che «sgomenta dagli eterni riposi»)*³⁸.

Par là, on découvre l'existence d'un troisième niveau du discours sur la mort chez Landolfi, celui des journaux intimes qu'il publie au cours des années soixante (*Rien va*, 1963 ; *Un amore del nostro tempo*, 1965 ; *Des mois*, 1967), et qui élaborent une véritable « philosophie de la mort ». Ici notre enquête doit s'arrêter, qui visait le narrateur et non le penseur tout court ; qu'il nous suffise d'avoir signalé l'existence de nombreuses connexions entre les deux.

*

À première vue, l'œuvre de Buzzati semble confirmer la valeur de l'hypothèse « structurale » énoncée au début : la mort y est une idée inlassablement exploitée, un thème décliné en mille variations, un mécanisme au fonctionnement implacable. Les récits courts surtout le montrent :

36. S. Freud, *Au-delà du principe de plaisir* [*Jenseits des Lustprinzips*, 1920], in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1987.

37. *Una morte*, L. I, p. 764.

38. L. II, p. 272.

cinquante pour cent environ se terminent par la mort – décrite ou imminente ou largement prévisible – d'un personnage important. Dans *I sette messaggeri* (1942), il s'agit par exemple de neuf récits sur dix-neuf.

La mort sert principalement à clore le récit, ce qui suffit à conférer au thème une fonction rhétorique, semblable à celle des *topoi* d'introduction et de conclusion étudiés par E. R. Curtius³⁹. Beaucoup de narrateurs fantastiques s'interrogent sur l'*incipit* et/ou l'*explicit* les plus efficaces pour le genre en question; Buzzati, quant à lui, trouve dès ses débuts littéraires le dispositif qui lui convient. L'exemple d'écrivains illustres, notamment d'E. A. Poe, le confirme dans son choix: comme dans *La Barrique d'Amontillado* ou dans *Hop-Frog*, chez Buzzati la mort est le point vers lequel tous les événements convergent, le résultat final auquel chaque élément tend irrésistiblement. Poe avait prescrit à l'auteur de *tales* de ne pas commencer à écrire avant de connaître le dénouement de son texte, car chaque mot aurait dû s'y conformer⁴⁰; cette poétique de la *cohérence* s'adapte parfaitement à la quasi-totalité des récits buzzatiens: seulement, par l'effet d'une correction caractéristique, chez lui ce point culminant est, justement, la mort.

*

Cette mort qui clôt le récit et à laquelle tout obéit est mise en scène par Buzzati d'une manière voyante et spectaculaire; elle fait l'objet d'une théâtralisation interne. La mort n'est pas seulement la conclusion logique de l'acte de raconter: c'est aussi quelque chose de mémorable, qui saute aux yeux et ne se laisse pas si vite oublier. Pour obtenir cet effet, Buzzati emploie un certain nombre de solutions récurrentes: le rideau de ténèbres qui s'abat sur le héros, le fracas immense et tumultueux de la catastrophe voire de l'apocalypse, la dissolution du narrateur « en direct »... On analysera ici le dernier stratagème.

Odore di tartufo (1958) évoque une forme inédite de peste, agissant sur la faculté de parole et sur la pensée rationnelle, logique et claire, qui constitue son fondement:

Altri sintomi denotavano l'esplosione della peste vera e propria. Alcuni, come i brividi, il mal di testa, le vertigini, erano comuni a molte

39. E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* [*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948], Paris, PUF, 1986, 2 vol., préface d'A. Michel, vol. I, p. 158-162 (*Topique de l'exorde*) et 162-166 (*Topique de la conclusion*).

40. Cf. *The Philosophy of Composition* [1846], in *The Complete Works of E. A. Poe* [1902], J. A. Harrison (éd.), New York, AMS Press, 1965, 17 vol., vol. XIV, p. 193-208.

*altre note malattie. Ma ce n'era uno tipico e fatale: l'uomo colpito dal contagio non era più capace di un discorso organizzato, a un tratto il pensiero sembrava frantumarsi in una sconnessione di parole che finivano in un confuso barbuglio. Dopo un poco magari l'ammalato riprendeva a parlare come al solito ma sempre, dopo due tre frasi, sopravveniva quell'intoppo. Perciò la si chiamava anche peste sillabica*⁴¹.

Buzzati affectionne la reproduction onomatopéique du balbutiement, de l'aphasie, du processus de déformation et de détraquement du langage qui peut conduire ses personnages jusqu'aux frontières du silence. Mais dans *Odore di tartufo* la contrefaçon est, de notre point de vue, particulièrement significative; ce que Buzzati est en train de mimer est la dissolution d'une voix racontante et la mort d'un narrateur dans l'exercice de ses prérogatives :

*La sera stessa fuggii dalla città. Adesso sono qui, con la famiglia, in questo paesello di montagna, che la peste ha dimenticato, si direbbe. E già è passato un mese. A quest'ora, se io fossi rimasto contagiato, il male sarebbe pur venuto fuori. Invece io sto bene, proprio bene, non emetto odori, parlo speditamente, vero che parlo con la massima scioltezza? Il brutto sarebbe se all'improvviso cominciassi anch'io a barbugliare, confondendomi, allora si sippo po potrei dirmi spac-cirmi... ma finché non si comincia a balbettare si può cocofon... allora sippo... chestra... sfiare... ir chiò... scimen... baorg... ge... ge...*⁴².

Il serait naïf de croire à une invention originale; la littérature fantastique des deux derniers siècles nous fournit d'assez nombreux exemples qui se rapprochent de celui-ci. Chez Poe déjà, les narrateurs sont souvent représentés dans l'attente de la mort (pensons au *Chat noir*), mais ils gardent immanquablement une rigueur impeccable dans le raisonnement et dans le style; à la fin du XIX^e siècle, en revanche, Maupassant utilise plusieurs formes de désagrégation langagière comme pendant exact d'une dissolution psychique :

La Seine coulait-elle encore ?

Je voulus savoir, je trouvai l'escalier, je descendis... Je n'entendais pas le courant bouillonner sous les arches du pont... Des marches encore... puis du sable... de la vase... puis de l'eau... j'y trempai mon bras... elle coulait... elle coulait... froide... froide... froide... presque gelée... presque tarie... presque morte.

41. 180R, p. 483.

42. 180R, p. 486.

Et je sentais bien que je n'aurais plus jamais la force de remonter... et que j'allais mourir là... moi aussi, de faim – de fatigue – et de froid⁴³.

Trois décennies plus tard, cela devient une spécialité de Lovecraft que de faire mourir ses narrateurs pendant qu'ils parlent; la solution apparaît déjà dans un de ses tout premiers récits, *Dagon* (1917), et sera réitérée avec une telle fréquence qu'elle méritera l'ironie dévote des admirateurs et des interprètes :

Et maintenant, j'attends la mort. Sereinement, sans peur, je l'attends presque comme une amie qui viendra me soulager de ce fardeau que je suis le seul à porter – oh Dieu ! comme il est lourd ! Et comme lourde est mon existence ! – Maintenant, j'entends le bêlement maudit derrière ma porte. La poignée tourne, il entre... Oh ! Dieu, faites que la souffrance ne soit pas longue, je vous en conjure !

Il est là, il m'étrangle d'une façon indicible et douloureuse, je me vois dans l'obligation – oh Dieu ! quelle insoutenable obligation ! – de mettre fin à ce récit hallucinant. Je...⁴⁴.

C'est surtout dans la littérature du XX^e siècle, et parmi les écrivains populaires qui, comme Lovecraft, publient dans les revues américaines de *fantasy* et de science-fiction, qu'on trouve les exemples les plus étonnamment proches de *Odore di tartufo*. Voyons par exemple la dissolution en direct d'un narrateur de Ray Bradbury, qui à la différence du personnage de Buzzati est frappé par la mort devant sa machine à écrire :

Anche adesso, mentre scrivo, la pelle delle mie dita si fa sempre più molle e cambia colore, e il mio viso è in parte secco e squamoso, in parte umido, molliccio, e si stacca ogni secondo che passa dalle ossa sempre più molli. I miei occhi vagano nelle orbite come quelli di un lebbroso, la mia pelle è scura come quella di un appestato, il mio stomaco mi attanaglia con il bruciore dei succhi gastrici, la mia lingua sa d'amaro e d'acido, i miei denti stanno cadendo, le mie orecchie risuonano, e fra pochi minuti la struttura stessa delle mie dita, i muscoli, le ossa si scioglieranno, andranno in putrefazione, resterà solo un ammasso gelatinoso accumulato fra i tasti di questa macchina, la mia carne abbandonerà il mio scheletro come un mantello vecchio, smesso, ma io

43. G. de Maupassant, *La Nuit* [1887], in *Contes et Nouvelles*, L. Forestier (éd.), Paris, Gallimard, 1974-1979, 2 vol., vol. II, p. 948-949.

44. P. Setbou, *L'Indicible Horreur d'Innswich*, pastiche cité par J. Finné, *Panorama de la littérature fantastique américaine. I. Des origines aux pulps*, Liège, CLPCF, 1993, p. 101.

*devo continuare a scrivere e scrivere finché etaoïn shrdlucmfwyp
cmfwyp... cmfw... aaaaa dddddddddddddddddd...⁴⁵.*

Une autre version de ce presque-*topos* est due à la plume de Robert Bloch ; voici les derniers mots d'un de ses récits :

...ne peut suite – plus frapper majuscules... doigts se désagrègent dans l'air. dans la momie plus d'air maintenant tombe en poussière. doigts de poussière doivent avertir mettre en garde contre créature magique sebek doigts simples tronçons difficiles frapper touche... maudit sebek sebek sebek esprit tout en poussière sebek sebe seb seb se se ssss...⁴⁶.

Buzzati travaille donc à partir d'une tradition bien établie. Mais pourquoi a-t-il choisi cette manière de faire mourir son personnage plutôt qu'une autre ? Mourir en racontant, c'est peut-être le moyen le plus spectaculaire de le faire, dans la mesure où c'est le plus « artificiel » et le moins « naturel ». Cette mort frappe le narrateur en tant que tel : elle le diminue en ce qu'il a de spécifique et par là circonscrit sa qualité abstraite d'*homo narrans*. Face à un discours qui se détraque progressivement, dont les membres se disloquent jusqu'à la dissolution des unités grammaticales minimales dans un radotage qui n'a désormais plus rien de linguistique, le lecteur représenté n'a plus le droit d'oublier le statut du narrateur : ce qui définit celui-ci, c'est justement sa capacité à raconter de façon claire et compréhensible, et lorsque cette faculté fait défaut, le narrateur n'existe *littéralement* plus. Solution artificielle s'il en est : elle affiche ce caractère de *procédé* que les Formalistes attribuaient à toute forme d'art, et en tire cet effet de *singularisation* dont parle Chklovski. D'après celui-ci, l'art viserait à « la libération de l'objet [représenté] de l'automatisme perceptif »⁴⁷ qui s'établit suite à un nombre élevé de visions et nous interdit de le voir réellement (nous ne faisons que le reconnaître) ; en somme, un artifice dévoilant une nature. De même, chez Buzzati, la mort du narrateur en direct sera l'exercice de style donnant accès à la perception originnaire de l'acte qui sous-tend toute narration, celui de raconter.

*

45. R. Bradbury, *The Watchers* [1945], traduction italienne « Gli insetti », in *Racconti fantastici del Novecento*, G. Lippi (éd.), Milan, Mondadori, 1990, 2 vol., p. 464.

46. R. Bloch, *Les Yeux de la momie*, cité par J. Fabre, *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, Corti, 1992, p. 204.

47. V. Chklovski, « L'Art comme procédé » [1917], in *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes* [1965], T. Todorov (trad. et éd.), Paris, Seuil, 1989 (préface de R. Jakobson), p. 76-97, en particulier p. 84.

Tous les récits de Buzzati, ou presque, parlent de la mort. La diversité des solutions adoptées pourrait à nouveau évoquer l'image des exercices de style, ou suggérer un rapprochement moins valorisant, avec l'interminable série de « variations sur le thème » au fondement d'une littérature de consommation. Certains critiques n'ont pas manqué d'accuser Buzzati de monotonie structurale⁴⁸, ou d'avoir, au fil des années, de plus en plus vulgarisé

*i propri temi in cerca di facili successi, trasformando le magiche atmosfere di suspense in vicende da thrilling*⁴⁹.

On adoptera ici un point de vue différent. Comme nous l'avons vu, il ne s'agit pas de nier ce qu'il y a d'artificiel et de spectaculaire dans le traitement buzzatien du thème, mais le nombre même de ces exercices de style témoigne d'un intérêt sérieux : la mort obsède Buzzati tout autrement que ne pourrait le faire le simple ressort d'une mécanique littéraire. Elle est la compagne fidèle de l'écrivain, voire de tout homme :

*IL PENSIERO ANTICO, IL SOLITO, IL NOSTRO, DI NOI UOMINI, L'UNICO ANZI*⁵⁰.

Dès le premier grand livre de Buzzati, *Il deserto dei Tartari* (1940), la mort finale du héros revêt une signification « idéologique » et « philosophique » certaine, qui est sans doute celle de l'auteur (contrairement à ce qu'affirme Bonifazi, il est parfois légitime d'extraire une théorie du texte auquel elle appartient, et de l'évaluer en tant qu'« *ideologia propria dell'autore e valida in assoluto* »⁵¹). La mort de l'officier Giovanni Drogo est aussi son rachat : cette renonciation contient vraisemblablement le noyau de la conception que le premier Buzzati s'est faite du monde, et du sens qu'on peut essayer d'attribuer à la vie humaine (ce n'est pas un hasard si une renonciation analogue, bien que dissociée du thème de la mort, est déjà présente dans la conclusion du premier roman, *Barnabo delle Montagne*, 1933). Et si des débuts littéraires nous redescendons vers les derniers textes de Buzzati, nous retrouvons intact cet intérêt « idéologique », et la tentative d'expliquer l'énigme de la mort.

48. Cf. N. Bonifazi, « I mantelli di Buzzati e il fantastico », in *Dino Buzzati*, Actes du colloque de Venise (1^{er}-4 novembre 1980), A. Fontanella (éd.), Florence, Olschki, 1982, p. 233-245, en particulier p. 238 : « *una specie di monotonia strutturale*. » ; mais aussi M. Mignone, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, Ravenne, Longo, 1981, p. 35 : « *una certa monotonia della sua tematica letteraria*. »

49. R. Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea* [1981], Turin, Loescher, 1994, 2 vol., vol. II, p. 483.

50. PF, p. 166.

51. N. Bonifazi, *Teoria del fantastico...*, p. 62.

Le document le plus intéressant est *Poema a fumetti*, réécriture de l'ancien mythe de la descente aux enfers. Orfi, chanteur et nouvel Orphée à la recherche de son Eurydice (Eura), apprend dans l'au-delà que la mort est ce qui fait la beauté de la vie, et que les trépassés sont damnés du fait même de leur immortalité :

O MORTE, O MORTE
DONO SAPIENTE DEL DIO.
DA TE LE GRAZIE DEL MONDO
ANCHE L'AMORE.
E ORA QUI, DOVE TU NON RITORNI
CON OCCHI VUOTI GUARDIAMO
LE NUBI, IL MARE, LE SELVE
SENZA PIÙ' MISTERI⁵²

Poema a fumetti est de 1969, Buzzati meurt en 1972 ; l'ouvrage auquel il travaille dans les derniers mois de sa vie paraîtra après sa mort avec le titre *Il reggimento parte all'alba* (1985). Ces nouvelles présentent une double nouveauté. En premier lieu, la simplification extrême du répertoire métaphorique ; il ne comprend plus que deux symboles, du reste systématiquement associés : le régiment et l'avis du départ, travestissements manifestes de l'échéance fatale.

Non è che lui sia militare di mestiere. Ma tutti senza eccezione nella sua città e anche fuori nelle campagne, valli, rive del mare, per quanto è esteso il mondo, tutti in certo modo appartengono a un reggimento e i reggimenti sono innumerevoli, nessuno sa quanti sono, e nessuno sa neanche quale sia il suo reggimento, eppure i reggimenti sono accantonati qui intorno, anche nel cuore della città, benché nessuno se ne accorga e ci pensi. Però quando un reggimento parte, chi gli appartiene, pure lui deve partire⁵³.

En deuxième lieu, la radicalisation de la position de l'écrivain : si dans *Poema a fumetti* la mort était encore « LA BELLEZZA, LA LUCE/IL SALE DELLA VITA »⁵⁴, dans *Il reggimento parte all'alba* cette ultime illusion est tombée. Telle est la connaissance désenchantée que nous offre le personnage principal du morceau intitulé *Alfredo Brilli. Commercialista* : amateur passionné des délices de la prostitution, il en découvre soudainement le vide après avoir reçu, comme tant d'autres, l'avis redoutable.

52. PF, p. 91.

53. RA, p. 2.

54. PF, p. 80.

Se [l'homme] pensasse alla sua condanna irrevocabile, non gliene importerebbe più niente di niente, è vero che non si affannerebbe più tanto per i soldi, ma anche tutto il resto non avrebbe più gusto, nemmeno il mangiare, nemmeno le belle ragazze, nemmeno la musica, le esaltazioni dei capolavori, nemmeno le montagne, le spiagge deserte dell'oceano, nemmeno la filosofia tutto diventerebbe arido fango in cui inutilmente sprofondare⁵⁵.

L'auteur revendique la même conviction désespérée dans un texte au caractère plus visiblement « philosophique » (il prend la forme d'un de ces dialogues « léopardiens » fréquents chez le dernier Buzzati) : *Perché*. Ici, un narrateur terrien expose à un diplomate martien les usages de la planète, et après avoir essayé vainement de le tromper et de se tromper sur les *meravigliose sorti e progressive* de sa race, explique quelle est la place de la mort dans la vie des hommes d'aujourd'hui :

Combattere per la gloria, per i soldi, per il demonio che mi prenda e quando ci sei arrivato ecco l'ombra nera che ti aspetta e tutto questo per dover crepare e anche i vizi meravigliosi, anche la poesia, anche la musica si convertono in putrefazione e veleno⁵⁶

*

En guise de conclusion, essayons de définir les deux constantes qui semblent caractériser les auteurs choisis.

Tous trois sont obsédés par la mort, considérée non comme destinée personnelle et anecdotique, mais comme problématique à la fois philosophique et morale qui sous-tend l'acte d'écriture. Il est nécessaire de se heurter à cette problématique si l'on veut écrire (pour parler avec un critique buzzatien, écrire est une continuelle *thanatopraxis*⁵⁷); autrement dit, la littérature pourrait n'être, au fond, qu'une perpétuelle rencontre et confrontation avec la grande question de la mort.

Les œuvres que nous avons analysées s'illustrent par l'intellectualisme et la virtuosité de la narration. Les récits de Savinio, Landolfi, Buzzati sont des machines parfaites, qui révèlent non seulement une connaissance approfondie de la tradition du fantastique classique, mais

55. RA, p. 36-37.

56. RA, p. 16.

57. Cf. Y. Panafieu, « Thanatopraxis », *Cahiers Dino Buzzati*, n° 1, 1977, p. 85-135, en particulier p. 85.

également une maîtrise absolue du thème de la mort dans ses aspects les plus « spectaculaires ». Ces récits constituent de véritables exercices de style avec les modalités d'inscription de la mort dans le texte littéraire.

Nous retrouvons en somme, à la fin de notre enquête, les deux composantes essentielles dont nous parlions au début : idéologie et rhétorique, problématique morale et acrobatie technique, intérêt sérieux du philosophe et geste éblouissant du jongleur. Seulement, à présent, nous pouvons étayer l'hypothèse de départ à l'aide des données fournies par l'analyse. Sous-évaluer la signification philosophique du thème de la mort équivaut à oublier que « la littérature a trait à l'existence humaine, c'est un discours [...] orienté vers la vérité et la morale », un « dévoilement de l'homme et du monde »⁵⁸. Affirmer que l'intérêt philosophique est exclusif signifierait en revanche passer sous silence tout ce qu'il y a de maîtrise narrative et de recherche proprement rhétorique dans nos textes, et ne pas voir que la mort – l'*indicable* par définition – est toujours une belle occasion de mettre sa plume à l'épreuve. Dans un cas comme dans l'autre, nous nous privons d'un élément dont l'importance interprétative est centrale, et plus encore, nous simplifions indûment les textes de Savinio, Landolfi, Buzzati, beaux et profonds à la fois, remarquables par leur forme et leur signification. En réalité, cette récurrence obsessionnelle du thème constitue un double témoignage implicite : témoignage d'une attraction (« idéologique ») dépassant de loin la problématique structuraliste de la *motivation*, et d'une implication (« rhétorique ») se situant au cœur même du *métier* d'écrire. C'est cette connexion qu'il faut voir pour poser correctement le problème.

De tout cela il y a peut-être encore une « moralité » à tirer, cette fois sur le plan méthodologique. Les textes ne sont pas toujours des miroirs limpides, et même lorsque leur surface semble unie et régulière, derrière elle peuvent se cacher des poussées divergentes, voire irréductibles. Ce caractère complexe et parfois contradictoire fait leur richesse et leur intérêt ; or, si l'on adopte une approche critique uniforme et intransigeante, on risque de réduire cette complexité, et de perdre par conséquent ce qui fait l'intérêt des textes analysés. Dès lors, pourquoi continuer à les lire et à les interpréter ?

Ce dont nous avons besoin est d'une méthode souple, capable d'intégrer des données différentes ou bien antinomiques, attentive aux in-

58. C'est ce qu'écrit T. Todorov dans un passage qui s'inspire explicitement de Sartre. Cf. T. Todorov, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, 1984, p. 188. Il met en cause ici ses anciens postulats structuralistes, et nous aide par là à discuter ceux de Bonifazi.

tersections fécondes. À la rigueur, d'une méthode conjuguant diverses méthodes :

Nella visione relativistica che io mi sento di difendere i metodi non sono degli strumenti «forti» e assoluti, da esaltare per la loro funzionalità utilitaristica e per la loro capacità quasi miracolosa di rivelarci di volta in volta la «vera» interpretazione e il significato profondo e segreto dei testi. [...] [Ils ne sont pas non plus des] «strumenti di lavoro» anonimi e passe-partout, utilizzabili nelle più diverse circostanze. Sono, invece, strumenti molto delicati di analisi e studio dei testi, collegati con punti di vista e di osservazione precisi, con domande e interessi che possono cambiare, a seconda della nostra prospettiva, e dare risposte di volta in volta relative e parziali⁵⁹.

Stefano LAZZARIN

Université Stendhal, Grenoble III

59. R. Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Bari, Laterza, 1999, p. XXXV.

DE LA MORT COMME THÈME LITTÉRAIRE AU LANGAGE COMME NÉGATIVITÉ

Résumé : L'obsession de la mort dans les textes réalistes puis décadents, en particulier avec D'Annunzio, fait de celle-ci l'expérience fondamentale et un passage obligé pour la littérature de la fin du XIX^e siècle en Europe. Au même moment se constitue avec Mallarmé une poétique de l'absence et du néant, qui fonde la puissance du mot sur l'absence du référent. Cette « mise à mort » de la nature, largement récupérée dans une théorie constructiviste de l'art (chez Croce, par exemple), se radicalise en France dans les années 1950 au moment où Maurice Blanchot fait de la mort le pivot d'une définition de la littérature comme absolu, et de la mort au monde, sans contrepartie, la condition d'une écriture qui est « écriture du désastre ».

Il nous appartient d'interroger aujourd'hui ces théories et ces pratiques de la littérature ancrées dans une réflexion plus vaste sur le rôle du langage que met en évidence Giorgio Agamben. Celui-ci, partant de la définition hégélienne de l'homme comme doué de la faculté du langage et soumis à la mort, souligne la négativité inhérente à l'usage des mots, à notre condition d'êtres parlants qui nous constitue toujours/déjà au-delà d'une expérience singulière. La transmissibilité même de la littérature implique que la mort soit inscrite en elle comme possibilité de signifier pour d'autres, au-delà de notre monde.

Riassunto : *L'ossessione della morte nei testi realisti poi decadenti, in particolare con D'Annunzio, fa di essa l'esperienza fondamentale e un passaggio obbligato per la letteratura della fine del XIX^o secolo in Europa. Contemporaneamente si costituisce con Mallarmé una poetica dell'assenza e del nulla, che fonda la potenza della parola sull'assenza del referente. Questa « messa a morte » della natura, largamente recuperata in una teoria costruttivista dell'arte (in Croce ad esempio) si radicalizza in Francia negli anni 1950 nel momento in cui Maurice Blanchot fa della morte il perno di una definizione della letteratura come assoluto, e del morire al mondo, senza contropartita, la condizione di una scrittura che è « scrittura del disastro ».*

Ci appartiene di interrogare oggi queste teorie e queste pratiche della letteratura in una riflessione più vasta sul ruolo del linguaggio che mette in evidenza Giorgio Agamben. Partendo dalla definizione hegeliana dell'uomo come dotato della facoltà del linguaggio e sottomesso alla morte, sottolinea

la negatività inerente all'uso delle parole, alla nostra condizione di esseri parlanti che ci costituisce sempre/già al di là di una esperienza singola. La trasmissibilità stessa della letteratura implica che la morte sia iscritta in essa come possibilità di significare per altri, al di là del nostro mondo.

Depuis la fin du XIX^e siècle, dans le sillage de l'écriture dite « décadente », il semblerait que la représentation de la mort ait changé de statut dans la littérature ; de la fascination ambiguë qu'elle suscite chez D'Annunzio (du *Triomphe de la Mort* à ses dernières œuvres comme le *Nocturne* ou *La Contemplation de la mort*) à l'horreur éprouvée en France par la critique au moment de la publication de *Thérèse Raquin* de Zola, des fantaisies morbides de Dante Gabriel Rossetti à la scène d'enterrement tragi-comique dans *À Rebours* (ce repas où Des Esseintes, célébrant sa virilité morte, fait servir à ses invités des mets exclusivement noirs), en passant par les squelettes baudelairiens en robe de bal (de la « Danse macabre » dans *Les Tableaux parisiens*), la mort n'est plus seulement un thème littéraire privilégié qui focalise les incertitudes d'une génération en mal d'identité, mais elle semble s'identifier à l'écriture elle-même.

En effet, une représentation de la littérature émerge à ce moment, contemporaine d'une transformation des pratiques sociales autour de l'événement de la mort, et d'une philosophie du langage qui prend forme par référence à la notion de négativité dans les textes de Hegel. C'est autour de ces trois éléments que s'organisera notre réflexion, et à partir de diverses traditions critiques, philosophiques, historiques et bien sûr littéraires. Comment dans un contexte historique qui modifie le statut social de la mort, celle-ci devient-elle à la fois effrayante et fascinante, en même temps que se transforme notre rapport à la lecture des fictions littéraires ?

De fait, bien avant la fin du XIX^e siècle, Philippe Ariès note ce changement de la place accordée à la mort dans les mentalités collectives ; depuis le déménagement du cimetière des Innocents à Paris au XV^e siècle, le voisinage des vivants et des morts n'est plus pensé comme souhaitable. Après le romantisme, en Europe, et nous sommes les héritiers de cette nouvelle attitude, la mort est devenue l'innommable, elle s'est « furtivement éloignée du monde des choses les plus familières »¹ pour devenir un objet d'horreur. Ariès relie cette situation à l'avènement des Lumières qui véhicule une conception de l'homme nouvelle, axée sur l'affirmation de ses droits, l'importance du progrès dans une définition intramondaine du bonheur, les valeurs subjectives qui font de la mort un événement individuel désormais chargé d'angoisse. Dans ce contexte où l'individu conquiert

1. P. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975, p. 80.

une autonomie qui ne fera que croître dans les sociétés modernes, la mort est de moins en moins intégrée à son expérience et de moins en moins acceptée comme la conclusion logique d'une vie ; ainsi *La Mort d'Ivan Ilitch* de Tolstoï à laquelle Ariès consacre une longue analyse est-elle l'un des témoignages littéraires de ce changement de perspective.

Cette apparition de la terreur de la mort au cœur du positivisme n'est pas sans rappeler un jugement de Calvino sur la relation entre le rationalisme et son autre, les terreurs nocturnes, qu'il résume ainsi dans une conférence intitulée « Cybernétique et fantasmes »² :

Plus nos maisons sont éclairées et prospères, plus leurs murs ruissellent de fantasmes ; les rêves de progrès et de rationalité sont visités par des incubes [...]. À l'acmé du siècle des lumières surgissent Sade et le roman noir³.

En effet, la mort est devenue effrayante à la fin du XVII^e siècle, lorsque cette mort qui est comme l'échec et la limite du scientisme surgit comme son autre absolument irréductible, soit l'échec et la limite des pouvoirs de la science.

Un épisode de *Madame Bovary* témoigne de ce rejet de la mort, acceptée par les simples, épouvantable pour le représentant des Lumières, ou bien celui qui se veut tel dans le roman : le pharmacien Homais. Alors que les commères d'Yonville s'empresment autour du cadavre, il se tient prudemment à distance et masque difficilement son horreur face aux transformations physiologiques que subit Emma :

« Regardez-la », disait en soupirant l'aubergiste, « comme elle est mignonne encore ! si l'on ne jurerait pas qu'elle va se lever tout à l'heure ». Puis, elles se penchèrent pour lui mettre sa couronne. Il fallut soulever un peu la tête et alors un flot de liquides noirs sortit comme un vomissement de sa bouche.

« Oh ! mon Dieu ! la robe, prenez garde ! » s'écria madame Lefrançois. « Aidez-nous donc ! » disait-elle au pharmacien. « Est-ce que vous avez peur, par hasard ? »⁴.

Cette vision de la mort sale, de la mort terrible sera d'ailleurs retenue au procès intenté à Flaubert comme un élément à charge, jugé tout aussi scandaleux que les scènes érotiques d'ailleurs très allusives du roman.

2. I. Calvino, « Cybernétique et fantasmes », conférence datant de 1967, reprise dans « Una pietra sopra », et traduite par J. Thibaudeau, intégrée dans *La Machine littérature*, trad. fr. M. Orcel et F. Wahl, Paris, Seuil, 1984.

3. *Ibid.*, p. 23.

4. G. Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Garnier Flammarion (Livre de poche), 1984, p. 364-365.

C'est dire à quel point la représentation de la mort suscite un débat littéraire qui se poursuivra avec le naturalisme.

Or, on peut observer que c'est à la fin du XIX^e siècle que se fondent deux poétiques apparemment contradictoires, mais toutes deux étayées par une interprétation particulière de la mort : celle du réalisme extrême où la mort physique est surexposée et où l'écriture se donne pour tâche de rendre présent jusqu'à l'hallucination le corps supplicié, lorsque l'un des héros meurt de mort violente d'une part ; d'autre part, celle qui, se fondant sur une métaphysique du langage comme néant et sur l'absence de l'objet, avec Mallarmé en particulier, institue une représentation de la littérature sur la proximité du mot et de la mort, et fait travailler la négativité constitutive du signe comme indice de cette proximité. Cette poétique mallarméenne situe l'écriture à la fois dans l'horizon de la mort et dans celui de son propre effacement ; c'est cette conception de la littérature qui a connu une fortune critique importante dans la France des années 1950, avec Maurice Blanchot entre autres.

C'est également à ce moment que se développe en Europe une philosophie du langage à la suite du structuralisme qui réactive de manière logique et non plus pathétique son origine dans la possibilité de la mort ; l'être-pour-la-mort heideggerien et ses prolongements dans la phénoménologie nous ont enseigné à interpréter la littérature dans son horizon mortel.

La mort : un thème littéraire « décadent »

Il y a sans doute une distance de la trouble fascination des écrivains fin de siècle pour la mort à la poétique mallarméenne, et c'est ce parcours que nous tenterons d'abord de retracer. À une période qui coïncide avec les tout débuts de la psychanalyse, le lien d'éros et de thanatos produit une sorte d'engouement ou d'intérêt pour ce qui touche à la mort, et cet intérêt se manifeste dans un traitement particulier des scènes où meurt un personnage. C'est en effet dans une fascination pour la mort que les décadents se reconnaissent. Les portraits de femme fatale et cruelle se développent dans la littérature européenne de cette époque⁵, de la *Lulu* de Wedekind à la *Faustine* de Swinburne, et la littérature italienne ne fait pas exception. Mario Praz rappelle ce que doivent *Il Fuoco* et les *Laudi*⁶ de D'Annunzio

5. Sur ce point, cf. l'essai récent de C. Matheron, *Le Sacrifice de la beauté*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2000.

6. M. Praz, dans *La Littérature, la Mort et le Diable* (trad. fr. C. Thompson Pasquali, Paris, Gallimard, 1998), cite le premier chapitre de ceux-ci sur la vieillesse d'Hélène, savante en volupés et porteuse de mort et de perdition.

à *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert, mais plus encore, c'est dans un vertige de la perte de soi dans *Il Trionfo della morte* (écrit en 1894) que s'énonce pleinement ce lien de la relation érotique et de la destruction, qui fait que la plénitude de l'amour ne peut être atteinte – et brisée à la fois – que dans la mort. Giorgio Aurispa est littéralement envoûté par Ippolita Sanzio ; la dissolution de sa volonté, sa cérébralité réflexive trouvent en elle une réponse à ses obsessions les plus profondes. Mais cet amour ne peut s'accomplir que dans le crime, ce que suggère Giorgio au moment où sa compagne tombe malade :

« Comme sa beauté se spiritualise dans la maladie et la langueur ! » pensait Giorgio. « Lasse, elle me plaît davantage. Je reconnais l'inconnue qui passa devant moi en cette soirée de février ; la femme qui *n'avait plus une goutte de sang*. Je pense que morte, elle atteindra l'expression suprême de sa beauté »⁷.

L'issue logique de cette passion est le meurtre de la femme aimée et haïe à la fois et le suicide du héros. Tout son être, d'ailleurs, dès le début du roman, tendait vers la mort : « La mort m'attire », dit-il dès les premières pages. Cette attirance est liée d'emblée à la passion de l'analyse, à l'introspection constante du héros qui prend des allures tantôt tragiques dans la littérature italienne, tantôt ironiques si l'on songe au dilettantisme du héros de *La coscienza di Zeno*, où le personnage est animé des mêmes tourments qui révèlent leur potentiel comique dans un contexte différent. Le catalogue serait long dans l'œuvre de D'Annunzio de ces crimes sur lesquels s'achève une passion impossible : Umbelino tue Pantea dans *Le Vergini delle rocce*, Leonardo dans *La città morta* tue sa sœur pour laquelle il avait conçu une passion incestueuse, et l'ombre de Sade plane sur certains poèmes, tel le *Re di Ciprio* dans les paroles de la chimère :

*Voi tu pugnare ?
Uccidere ? Vedere fiumi di sangue ?
Gran mucchi d'oro ? Greggi di captive
Femmine ? Schiavi ? Altre, altre prede ? Vuoi
Tu far vivere un marmo ? Ergere un tempio ?
Comporre un immortale inno*⁸ ?

Par-delà l'aspect excessif et sanglant de cette poésie, il est intéressant de voir que l'idée d'écrire « un hymne immortel » qui place le poète hors l'histoire est liée à la mort et au massacre. La quête du mot signifie

7. D'après l'édition originale de 1921, p. 216, citée par M. Praz, *La Littérature...*, p. 227.

8. *Ibid.*, p. 227-228.

d'ailleurs parfois pour l'écrivain de cette période l'exigence du sacrifice d'une vie. Ériger un temple a pour condition à la fois la mort du sujet de cette œuvre (c'est l'économie compensatoire du *Portrait ovale* d'Edgar Poe) et la mort ou la folie de son auteur (dans le *Chef-d'œuvre inconnu*). Ainsi D'Annunzio écrit-il dans le *Nocturne* :

Amour désespéré de la parole gravée au long des siècles ! Ivresse mystique qui parfois créait le verbe de ma propre chair et de mon propre sang⁹.

Lutter contre une usure des mots, en particulier par l'écriture artiste dans une lutte acharnée poursuivie au prix de sa propre vie, semble une préoccupation de cette fin de siècle qui se débarrasse de son pathétique dans l'œuvre de Mallarmé en théorisant une nouvelle conception de l'écriture, en grande partie contre le réalisme ; une écriture dans laquelle la mort, se transformant, demeure cependant au centre d'une transaction qui fonde la pratique poétique.

Une poétique de l'absence

En effet, l'idée de la mort semble liée à une nouvelle conception de l'art qui s'élabore à partir du symbolisme et plus particulièrement de l'œuvre de Mallarmé. La réflexion sur la littérature prend naissance sur un socle plus large qui est celui d'une réflexion sur le langage et revendique pour la poésie un lieu d'exemption ; Mallarmé croit à l'existence de deux langages ; l'un brut, immédiat, qui rendrait présent son référent en s'annulant soi-même, l'autre où la parole aurait une fonction tout autant destructive que constructive.

Le mot n'a de sens que s'il nous débarrasse de l'objet qu'il nomme ; il doit nous en épargner la présence ou le « concret rappel ». Dans le langage authentique, la parole fait disparaître, elle rend l'objet absent, elle l'annihile¹⁰,

note Maurice Blanchot dans *La Part du feu* à propos de la poétique de Mallarmé. La fuite du lieu commun est revendication d'un état absolu du langage qui ne se réalise que dans la mort du monde sensible qu'il évoque ; la parole poétique définirait ainsi un vide créé par cette absence, dont l'extrême expérience est approchée par Elbehnon dans *Igitur*. Le silence de-

9. M. Praz, *La Littérature...*, p. 373.

10. M. Blanchot, « Le mythe de Mallarmé », in *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1984, p. 37.

vient du même coup la possibilité ultime d'une parole qui se tient sur l'extrême pointe du dicible et s'épuise dans cette expérience. Mais cette séparation de la poésie avec un usage empirique de la langue a un autre aspect par rapport au problème qui nous occupe ; elle impose une scission entre le langage parlé, habité, tenu par un locuteur vivant et présent, et l'écrit ; peut-être un certain mythe de l'« écriture » (de l'écriture artiste des Goncourt à Barthes et à la critique des années 1970) a-t-il prévalu au XX^e siècle et contribué à faire de l'écrit de fiction en particulier, dans sa déliaison plus ou moins accusée avec le monde réel, dans son désir de clôture, un des paradigmes de ce lien entre l'écriture et la mort que nous tentons de cerner.

Mais l'écriture est aussi, très empiriquement, ce qui perdure par-delà la mort des locuteurs et qui instaure la littérature comme lieu de dialogue fondé sur l'absence entre un auteur et un lecteur. C'est ainsi, poursuit Blanchot, que le Livre apparaît comme

le mode par excellence du langage, à la fois parce qu'il ne retient que le pouvoir d'abstraction, d'isolement, de transposition, parce qu'il en éloigne le hasard, reste de la contingence des choses réelles, parce qu'enfin, il en éloigne l'homme lui-même, celui qui parle et celui qui écoute¹¹.

Et il rappelle la parole de Mallarmé, selon laquelle le livre ne réclamerait dans une autosuffisance idéale aucune approche de lecteur :

Tel sache entre les accessoires humains, il a lieu tout seul ; faire, étant¹².

Un concept absolu de littérature n'aurait plus besoin de l'homme pour se développer. On reconnaît là des thèmes chers à Blanchot et développés ailleurs dans « La littérature et le droit à la mort »¹³, par exemple. L'impersonnalité de l'écriture poétique, sa décontextualisation sentie comme nécessaire, la mort du réel dans le littéraire identifié à la seule fiction sont des thèmes qui ont traversé voire encombré le champ critique de la seconde moitié du XX^e siècle¹⁴ ; poétique assumée et dépassée à la fois par

11. *Ibid.*, p. 43.

12. *Ibid.*

13. Cet essai se trouve également dans *La Part du feu*, p. 293-331 ; partant d'une réflexion sur les relations du littéraire et du politique et la question de la littérature « engagée », Blanchot relie *in fine* la vocation littéraire à la conscience d'une négativité du langage qui redit sans fin la mort comme la condition de l'homme, moins dans la singularité tragique de « destins » que mettrait en scène la littérature que dans l'incandescence d'un geste terroriste, celui de l'écrivain, qui voulant le Tout sait se condamner au néant, dans la mesure où il récite le fini et la limite qui le constituent.

14. P. Casanova, dans l'essai qu'elle a consacré à Beckett (*Beckett, l'abstracteur*, Paris, Seuil (Essais), 1998), parle même de « glaciation herméneutique » à propos de la lecture faite par Blanchot des œuvres du dramaturge en termes de mort, fin du monde, impossibilité du langage.

Paul Valéry mais qui instaure, et pour longtemps, un type de lecture dont on mesure aujourd'hui le poids sur les études littéraires contemporaines.

Cependant, il faut rappeler comment en Europe, et plus particulièrement en Italie, s'est élaborée cette vision nouvelle de la pratique littéraire. C'est à partir des écrits de Croce et de sa lecture hégélienne du fait esthétique que se développe la notion d'une lutte nécessaire de l'art contre la nature pour être. Dans un bref article intitulé « L'Art comme création et la création comme faire », Croce note qu'il faut

débarrasser la théorie de l'art d'un joug pesant en se débarrassant du concept d'imitation d'une réalité extérieure, empirique ou matérielle¹⁵.

Il relie le problème esthétique au problème de la connaissance, en notant que dans cette perspective nouvelle, il s'agit

[d'] entendre la vérité comme faire, par opposition à l'idée de la vérité comme impression, copie ou imitation, aussi bien du monde que de l'au-delà propre à la philosophie transcendante et par certains aspects, théologique¹⁶.

Il s'agit à la suite de Vico dans *La Scienza nuova* de rendre le monde compossible¹⁷ à l'esprit humain en accomplissant la négation de l'objet de l'art et de la connaissance comme extérieurs à cet esprit (« le monde de l'histoire étant *fait* par les hommes peut être *connu* par les hommes »¹⁸). L'unité théorétique de l'art et son autonomie dépendent étroitement du fait qu'on l'envisage comme négation de la nature ; ces développements ne sont pas nouveaux, mais montrent l'importance et la légitimité inédites accordées à une théorie de la déliaison de l'art et de la nature qui donne sa forme au fait esthétique moderne, déliaison qui sera corroborée par la théorie saussurienne de l'arbitraire du signe linguistique.

L'enjeu est clair : il s'agit pour l'art en général et la littérature en particulier, en s'affranchissant de la *mimesis*, de se libérer de la métaphysique substantialiste qui est son principe depuis Platon et fait de l'œuvre d'art un simulacre, un moindre être parce qu'elle la mesure à la fois au réel et au monde des idées. Cette mise à mort du référent depuis la fin du XIX^e siècle, qui coïncide avec l'apparition de la peinture abstraite en Europe, devient la condition admise de toute activité représentationnelle,

15. B. Croce, « L'arte come creazione e la creazione come fare » [1920], repris in *Essais d'esthétique*, G.-A. Tiberghien (éd.), Paris, Gallimard (Tel), 1991, p. 86.

16. *Ibid.*, p. 89.

17. On entend par ce terme l'intelligibilité entre l'esprit humain et le monde, qui permet au premier de penser le deuxième parce qu'il présente un minimum de rationalité.

18. B. Croce, « L'arte come creazione... », p. 90.

et, en France comme en Italie d'importants courants de pensée ne cessent d'accomplir ce deuil ; le refus de la psychologie et du néo-réalisme dans le roman des années 1960, illustré en particulier par Calvino, les travaux de l'Oulipo et du Gruppo 63 ainsi que les avant-gardes comme le groupe Tel Quel en France, vont dans le sens d'une relative autofondation du littéraire et d'une écriture *per sé* qui, à l'extrême, observerait les traces d'un réel absent.

Dans un récent recueil de nouvelles et d'essais intitulé *La Nuit*, Giorgio Manganelli raconte, dans une très borghesienne préface, comment il rencontre l'un de ses amis dans la rue et comment, lorsque cet ami l'interroge sur le livre qu'il vient d'écrire, il se sent tout à coup gagné d'un sentiment d'irréalité. A-t-il vraiment écrit ce livre ? De quoi était-il question dans cet ouvrage ? Quand l'a-t-il publié ? Cette soudaine amnésie le pousse à se ruer dans une librairie et à se muer en acheteur anonyme pour découvrir, lui semble-t-il pour la première fois, son propre texte... et être immédiatement renvoyé par cette expérience à celle de la mort, car

ce qui est écrit, c'est le néant. Le livre ne signifie rien, et en tout cas, je ne peux le lire que si je renonce à exister. Peut-être tout cela n'est-il qu'une plaisanterie ; comme il est patent, je suis mort depuis de nombreuses années de même que l'ami que j'ai rencontré, et le livre que je feuillette est très incompréhensible. Peut-être faut-il mourir plusieurs fois¹⁹.

Par-delà la provocation ironique de ces propos, c'est un pouvoir de néantisation de la lettre qui est exhibé dans cette courte et ironique nouvelle qui sert d'exergue à un recueil dont les seules têtes de chapitre sont éloquentes : « Vallée inexacte », « Récit erroné », « Sarcophage nuptial », « Discours sur l'invention d'une pathologie universelle » (où d'ailleurs l'auteur fait l'inventaire des moyens à sa disposition pour mourir), « Pourquoi la nuit ? »

C'est à une écriture barrée que nous convie Manganelli, une écriture de la mort et de la nuit qu'il revendique comme telle contre l'innocence du jour, car la nuit ne peut pas être naturelle, elle est comme le signe, note-t-il à plusieurs reprises. Or, que pouvons-nous dire du signe, sinon que sans lui, il n'y aurait plus d'angoisse, mais que sans angoisse, le monde, rendu à la fragile armature de la naturalité, se dissoudrait aussitôt. Dans le destin mortel commun aux choses naturelles, le signe fait exception, mais il sauve son référent de la mort au prix de sa vie, n'en conservant que la trace. Cette destruction corollaire d'une construction par l'écriture traverse d'ailleurs autant l'œuvre critique que l'œuvre romanesque de

19. G. Manganelli, *La Nuit*, trad. fr. D. Féral, Paris, Le Promeneur, 1999, p. 13-14.

l'écrivain si l'on songe à des textes comme *La Littérature comme mensonge* ou *Le Discours de l'ombre et du blason*, ou encore *Dall'inferno*.

Or, elle est fondée, semble-t-il, plus largement sur une théorie du signe empruntée à la philosophie du langage dont la vocation négative a été mise au jour par les essais de Herder, puis de Hegel au cours du XIX^e siècle ; c'est sans doute là en dernier ressort qu'il faudrait tenter de saisir l'origine des problèmes de définition que connaît la littérature aujourd'hui, de son lien ressenti comme essentiel avec la mort, et de ce difficile héritage que nous lègue une certaine réflexivité littéraire du XX^e siècle dans ses formes les plus radicales.

Le langage comme négativité

Tentons d'abord de dissiper un malentendu auquel pourrait prêter cette étude dans la mesure où elle prend pour référence des œuvres relativement récentes, ce qui peut laisser croire que seuls des textes quasi contemporains auraient manifesté une parenté de l'écriture et de la mort et auraient exemplairement illustré une certaine conception du langage poétique « en négatif ». On aurait peut-être tendance, de fait, à identifier une poétique de la trace et de l'épithaphe comme marque d'un monde perdu dont seule l'écriture attesterait (chez Bassani par exemple).

Or, dans *Le Langage et la Mort*, Giorgio Agamben illustre son propos, lors de la septième journée de ce séminaire, en grande partie d'abord consacré à Hegel, par l'analyse d'un poème de troubadour qui traite du néant. Il s'agit d'un texte provençal du XII^e siècle, intitulé « Tenzo de non re » d'Aymeric de Peguilhan, troubadour auquel Dante a rendu hommage dans *De Vulgari eloquentia*, et qu'il cite comme exemple de haute construction poétique. Après avoir expliqué que contrairement à ce qui caractérise les règles de la rhétorique latine, les troubadours ne se situent pas dans une éloquence toujours déjà là, disponible dans une forme constituée avant eux, mais qu'ils se définissent par le « trobar », l'invention, « l'avoir-lieu même du langage comme événement originaire »²⁰, Agamben définit cette poétique de l'advenir de l'événement dans le langage comme spécifiquement italienne. Nul événement ou nul *topos* ne précède l'expérience à raconter, mais c'est dans la poésie qu'elle s'éprouve elle-même, et particulièrement dans la poésie amoureuse.

Comment cette tentative – qui n'eut pas lieu par hasard dans les milieux italiens – caractérise d'une façon exemplaire la conception typiquement

20. G. Agamben, *Le Langage et la Mort. Un séminaire sur le lieu de la négativité*, trad. fr. M. Raiola, Paris, Bourgois, 1997, p. 123.

italienne de la vie comme fable, rendant longtemps impossible la naissance d'une biographie au sens propre, c'est là une question que nous ne pouvons nous contenter d'évoquer²¹,

écrit-il.

Dans la « Tenzo de non re », le poète engage un dialogue avec un autre troubadour, Albert de Sestaro, et lui demande réponse après avoir proposé comme sujet de débat non l'amour mais le rien. La *razo*²² n'est donc plus *razo d'amor* mais néant. Dans un premier temps, Albert réplique en confondant *razo* de rien et absence de *razo*, c'est-à-dire de la manière qui lui semble la plus adéquate : par le silence. Ainsi, dit-il, un néant est par un autre payé ; mais, très vite, ce silence apparaît comme une réponse insuffisante car le néant est bien *quelque chose* puisque du langage s'élève à partir de lui, puisqu'il constitue un objet de poésie. Et Agamben de conclure :

À l'instar de la pensée de la voix, le néant est une sorte de dimension limite du langage et de la pensée, le point où le langage cesse de signifier la « res » sans toutefois devenir une chose parmi d'autres, car celui-ci, comme pur nom et pure voix, n'indique désormais que lui-même. En tant qu'il ouvre une dimension où il y a du langage, mais non des choses signifiées, la dimension de signification du néant apparaît voisine des *shifters*, qui indiquent l'avoir lieu même du langage, l'instance du discours indépendamment de ce qui est dit en elle²³.

Or, c'est toujours quelque chose ou quelqu'un qui est néantisé, et en l'occurrence dans le discours d'Aymeric c'est le « je » qui tient le discours qui est in – existant et se tient dans un « nulle part » qui est ce point négatif du lieu du langage que nous rencontrons au fondement de la tradition philosophique occidentale ; la condition mortelle de l'homme et son savoir de cette mort. M'imaginer absent d'un monde où je ne serai plus telle est en effet la possibilité la plus profonde du *Dasein* hégélien à laquelle se réfère sans cesse Agamben. Le *da*, l'être-là inclut cette possibilité de la mort et fait du lieu d'émergence de la parole un lieu déserté par avance : la « faculté » du langage et celle de mourir indissolublement liées sont bien la demeure de l'homme,

ouvrent et dévoilent cette demeure comme toujours déjà traversée par la négation et fondée en elle²⁴.

21. *Ibid.*, p. 125.

22. De « ratio inveniendi », soit l'événement même de la parole poétique sans antécédent. « Razo de trobar » venant de *trope* (*tropus*), figure.

23. G. Agamben, *Le Langage et la Mort...*, p. 131.

24. *Ibid.*, p. 15.

En effet,

en tant qu'il est le *parlant* et le *mortel*, l'homme [...] est l'être négatif qui « est ce qu'il n'est pas et n'est pas ce qu'il est... »²⁵.

C'est pourquoi la voix humaine est le tombeau de la voix animale qui n'accède à la subjectivité que dans l'instant qui précède la mort, par le cri qui l'arrache à sa condition d'être naturel. C'est aussi ce qui articule (c'est-à-dire lie et sépare à la fois dans un mouvement contradictoire) notre expérience de l'infini.

Or, dans l'*Infini* de Leopardi, qu'Agamben interroge également, c'est à la fois le sujet et le monde dans l'expérience qui en est faite qui sombrent dans un identique mouvement ; le naufrage de la conscience que décrit la fin du poème est interprété comme le moment de défaillance de la parole à dire la particularité du lieu, du temps, du sujet :

*Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
E questa siepe, che da tanta parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
Spazi di là da quella, e sovrumani
Silenzi, e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo ; ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando : e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio :
e il naufragar m'è dolce in questo mare.*

C'est du *questo* le plus proche et le plus familier que surgit le *quella* du vers 5 et ses espaces infinis, comme si, en tentant de ressaisir la proximité et l'immédiateté d'une expérience unique, la pensée tentait de saisir le point de surgissement de la parole. La parole semble à première vue indissociable de son lieu de surgissement, avec ce mont et cette haie déterminés. Mais très vite, cette interprétation nous semble insuffisante ; le texte écrit se définit par sa répétibilité ; le ceci est donc déjà un non-cesti. La haie et la montagne indiquent toujours nécessairement un au-delà de la haie et de la montagne qui englobent la particularité du lieu de la parole dans l'universelle transmissibilité de celle-ci.

25. G. Agamben, *Le Langage et la Mort...*, p. 15.

La possibilité de la mort n'est donc pas seulement celle du sujet singulier pour la philosophie, inscrite dans son langage qui le désigne comme mortel, elle est la condition de la communicabilité d'une expérience singulière dans la mort, et le dépassement de cette singularité. Ainsi s'accomplirait à la fois une origine commune du langage poétique et du langage philosophique où le « bien que » deviendrait un « parce que » ; l'obstacle, une condition. La mort, loin d'être une topique du discours, un contenu de l'énoncé linguistique serait alors ce qui constitue – au lieu d'en être la limite – la condition d'être du langage et sa possibilité de signifier.

CHRISTINE BARON

Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III

Transalpina

(ÉTUDES ITALIENNES)

- 1. *Regards croisés***, textes recueillis et présentés par Mariella COLIN, Presses universitaires de Caen, 1996, 180 p., 130 F.

La culture française et la culture italienne sont à tour de rôle « culture regardante » et « culture regardée ». On le voit dans le cas des études de linguistique contrastive ou dans les traductions françaises du *Décameron* au XVIII^e siècle. À cette même époque, le regard des voyageurs ne distingue que les aspects jugés ridicules ou négatifs de la société de l'autre. Il en est de même pour le jugement des témoins lors de la bataille de Ravenne en 1512 ou de l'entrée en guerre de l'Italie en 1915. De la distance entre l'identité et l'altérité ont surgi ces perceptions des différences linguistiques, littéraires et sociales qui sont autant de pièces à verser à l'histoire de l'imaginaire italien des Français et de l'imaginaire français des Italiens.

- 2. *Identités italiennes***, textes recueillis et présentés par Mariella COLIN, Presses universitaires de Caen, 1998, 160 p., 90 F.

On analyse ici les modalités selon lesquelles s'élaborent les constructions de l'identité collective et individuelle en Italie. Dans la péninsule, le caractère inachevé de l'État avait longtemps été déploré par les intellectuels ; à présent, les projets de partage du territoire invitent à rechercher les facteurs culturels et symboliques de la cohésion nationale. Sur le plan littéraire, la question de l'identité marque les écrivains et s'inscrit au cœur de leurs œuvres. Qu'elle se trouve revendiquée par un *nous* ou bien par un *je*, qu'elle soit plurielle ou singulière, l'identité est toujours à construire, et sa manifestation ne peut que prendre la forme d'une quête sans cesse recommencée.

- 3. *Lettres italiennes en France***, textes recueillis et présentés par Mariella COLIN, Presses universitaires de Caen, 1999, 186 p., 90 F.

Les articles réunis dans ce numéro sont autant de nouvelles pièces versées au dossier de l'histoire de la réception de la littérature italienne en France. Du

début du siècle dernier jusqu'à la fin de notre siècle, ont été passés en revue les parcours en terre française d'écrivains italiens ayant marqué leur époque, choisis tantôt parmi les mineurs (Silvio Pellico, Cesare Cantù, Paolo Mantegazza) et tantôt parmi les plus célèbres (Italo Svevo, Curzio Malaparte, Dino Buzzati et Vincenzo Consolo).

Les études sur les uns et les autres ont permis de restituer les différentes modalités selon lesquelles leurs œuvres ont été comprises et diffusées, et de reconnaître les médiateurs ayant joué un rôle essentiel pour leur circulation : journalistes et critiques littéraires, éditeurs et directeurs de collection, sans oublier les universitaires (le plus souvent, des italianistes et des comparatistes). La connaissance du cadre politique, idéologique et culturel français, comme l'horizon d'attente des lecteurs, s'est révélée déterminante.

La résonance esthétique et idéologique du contexte français avec les lettres italiennes a réservé plus d'une surprise, en permettant de mieux identifier les sensibilités et les aspirations des couches sociales qui le composent. Le rôle singulier qu'y joue depuis toujours la littérature transalpine, servant tour à tour de modèle et de repoussoir, de ferment et d'antagoniste, n'est pas le moindre des intérêts révélés par les contributions ici présentées.

4. *Familles Italiennes*, textes recueillis et présentés par Marie-José TRAMUTA, Presses universitaires de Caen, 2000, 148 p., 90 F.

Les articles proposés dans ce volume abordent la question de la famille dans la littérature italienne des XIX^e et XX^e siècles. Le roman domestique ou roman de famille est un aspect de la totalité du groupe où il figure à la fois comme reflet du même et reflet de l'autre. La famille est fondée sur des données biologiques et soumise à des contraintes d'ordre social. Comme l'écrivait Claude Lévi-Strauss, il n'y aurait pas de société sans famille, mais il n'y aurait pas non plus de famille s'il n'y avait déjà une société. L'origine même du mot souligne, chez les Romains, le rapport qui préside à sa destinée : initialement la famille représente la réunion de serviteurs, d'esclaves appartenant à un seul individu ou attachés à un service public. Tout n'est au fond qu'une histoire de famille.

La représentation de la famille constitue donc une métaphore destinée à justifier et à résoudre, dans le meilleur des cas, les tensions sociales et les conflits moraux, microcosme et reflet ou projection de la famille macrocosme, la nation. L'Histoire est présente en arrière-plan de chacun des textes proposés en tant qu'elle informe ou déforme la culture familiale sous les divers aspects qu'elle déploie, depuis les aspirations de l'Unité italienne jusqu'aux bouleversements d'une Histoire plus récente.

De par son intensité dramatique, la mort se prête bien à la fiction, devient facilement un thème romanesque et théâtral, joue un rôle majeur dans la construction des intrigues : les cadres diégétiques et les fonctions narratives montrent comment on tue, comment on meurt en littérature et au théâtre. Du romantisme au naturalisme et au vérisme, de la littérature enfantine au théâtre, des romans historiques au fantastique, les articles ici réunis explorent les manières multiples par lesquelles les œuvres de la littérature italienne du XIX^e et du XX^e siècle utilisent la mort comme ressort narratif ou comme métaphore ; ils en analysent la portée philosophique ainsi que les modalités narratives et les codes rhétoriques, stylistiques et poétiques mis en œuvre.

Une démarche qui relie également les textes aux faits de société et à l'espace du privé, à l'histoire des mentalités et aux thèmes anthropologiques.



ISSN : 1278-334X
ISBN : 2-84133-147-4

5 €