UNIVERSITÉ DE MILAN

UNIVERSITÉ FRANÇOIS – RABELAIS DE TOURS

DOTTORATO IN LINGUE, LETTERATURE E CULTURE EUROPEE ED EXTRAEUROPEE

ÉCOLE DOCTORALE « Sciences de l'Homme et de la Société »

[ICD]

THÈSE présentée par :

Roberta CAPOTORTI

soutenue le : **20 octobre 2017**
pour obtenir le grade de : **Docteur/Dottore di ricerca**

Discipline/ Spécialité : Littérature comparée

La réception créatrice de Proust en Italie.
Entre paradigme mélancolique et paradigme épistémologique

THÈSE dirigée par:

Mme Eleonora SPARVOLI	Ricercatore confermato, Université de Milan
Mme Sylvie HUMBERT-MOUGIN	Maître de conférences, HDR,Université François-Rabelais de Tours

RAPPORTEURS :

Mme Anne-Rachel HERMETET	Professeur, HDR, Université d'Angers
Mme Anna Isabella SQUARZINA	Professore associato, Université de Rome LUMSA

JURY :

Mme Viviana AGOSTINI-OUAFI	Maître de conférences, Université de Caen-Normandie
M. Vittorio FORTUNATI	Professore associato, Università di Pavia
Mme Anne-Rachel HERMETET	Professeur, HDR, Université d'Angers
Mme Sylvie HUMBERT-MOUGIN	Maître de conférences, HDR, Université François-Rabelais de Tours
Mme Hélène MAUREL-INDART	Professeur, HDR, Université François-Rabelais de Tours
Mme Marion SCHMID	Professeur, HDR, Université d'Edimbourg
Mme Eleonora SPARVOLI	Ricercatore confermato, Université de Milan
Mme Anna Isabella SQUARZINA	Professore associato, Université de Rome LUMSA

Résumé

Dans cette thèse on explore formes et enjeux de la réception créatrice de Proust en Italie, par l'analyse d'un corpus d'œuvres narratives des années 1950 à l'époque contemporaine. Une recension préalable des orientations critiques développées en Italie dans la période examinée a montré la fonctionnalité de la distinction selon deux paradigmes de lecture, mélancolique et épistémologique, aptes à rendre compte de manière synthétique de la richesse interprétative concernant la réception d'*À Recherche du temps perdu* de Marcel Proust et à en mettre en valeur les apports originaux et créatifs. La perspective de la réception créatrice permet de considérer le « proustisme » en tant que vecteur de poétiques autres, influençant les structures profondes des œuvres prises en compte. Considérer une œuvre de référence comme la *Recherche* comme un paradigme littéraire, a permis de déterminer deux axes interprétatifs autour desquels on a structuré l'analyse thématique des œuvres du corpus. En ce qui concerne le cas du paradigme mélancolique, l'analyse conduite sur les œuvres de Giorgio Bassani et de Giuseppe Tomasi di Lampedusa a montré d'une part une continuité avec les thèmes du temps et de la mémoire, instances véhiculées par le discours critique de l'époque ; de l'autre l'émergence d'un paradigme de lecture original portant sur un questionnement formel et thématique de ces mêmes instances. La *Recherche* véhicule chez Bassani et chez Lampedusa de nouvelles formes d'écritures aptes à rendre compte sur la page de la domination du temps par la littérature ; en même temps la réflexion des écrivains italiens sur les rapports entre mémoire et écriture révèle des apories, dont témoignent les épilogues funèbres de ces romans ainsi que la représentation du deuil.

En ce qui concerne le paradigme épistémologique repérable dans la *Recherche*, on a mis en valeur les aspects les plus éminemment cognitifs et indiciaires de la *Recherche*, devenant ainsi le modèle épistémologique à partir duquel refonder un savoir du monde. Par l'analyse de la méthode analogique chez Gadda, de la méthode indiciaire chez Moravia et Parise, de la leçon nihiliste chez Piperno, on a retracé le parcours d'un type de réception s'interrogeant sur les rapports entre littérature et connaissance.

La structure de la *Recherche* devient ainsi le modèle de l'œuvre-monde, dispositif encyclopédique au cœur d'une nouvelle épistémologie, révélant les rapports analogiques et les connexions réciproques entre les différents domaines du savoir.

Abstract

This Ph.D thesis intends to explore the shapes and themes arising from the creative reception of Proust in Italy, by means of an analysis of a body of narrative works starting from the 1950s until the present time. A review of the critical orientation which developed in Italy during this period can be separated into two distinct literary models: melancholic and epistemological. Such a paradigmatic distinction is the result of the wide range of interpretations of *À la Recherche du temps perdu* and which enhance the original and creative contributions. The perspective of the creative reception means that "proustism" can be considered as a vector of poetic others, capable of influencing the profound structures of the works under examination.

Considering *Recherche* as a literary paradigma enables two lines of interpretation to be established and on which this thematical analysis of the body of works has been developed. As far as concerns the melancholic paradigma, analysis of the works of Giorgio Bassani and Giuseppe Tomasi di Lampedusa present, on the one hand, a continuity with the themes of their time and memory, appeals conveyed through critical discussion of the work; while displaying the emergence of an original form of literature which reflects on and critically reinterprets those same shapes and themes. *Recherche* inspires Bassani and Lampedusa with a new way of writing aimed at reinterpreting relationships between memory and literature; at the same time this reflection by the Italian writers reveals the aporias.

As for the epistemological paradigma present in *Recherche*, this analysis highlights the cognitive aspects which make the Proustian work an epistemological model from where to re-establish a knowledge of the world. By analysing the analogical method to be found in Gadda, the circumstantial method found in Moravia and in Parise and lastly, the nihilist lesson found in Piperno, it is possible to sketch this path of reception that questions the relationships between literature and knowledge.

As such, the very structure of *Recherche* becomes a model of the literary work-world, an encyclopedic device at the centre of a new epistemology, capable of revealing analogical relationships and connections between different areas of knowledge.

Cette thèse est dédiée à la mémoire de Philippe Chardin.

TABLE DE MATIÈRES

Table de matières……...……1

Table des abréviations……...……3

Introduction
« Le rayon spécial des maîtres » : lire la *Recherche* en Italie ……4

Chapitre I
Une poétique de la distance et de la profondeur : Bassani et Proust……20

I.1 Le difficile équilibre entre subjectivité et objectivité……21

I.2 Mémoire de l'histoire……25

I.2.1 De la haine de soi. Snobisme et judaïsme……37
I.2.2 Le miroir de la vanité……43
I.3 Races maudites……...55

I.4 « Ripeness is all ». Le destin archétypal des jeunes filles en fleurs……...63

I.5 Sous le signe du retour et de l'achèvement……...78
I.5.1 Le cygne de Mallarmé……91
I.5.2 Une Poétique de la profondeur……...97

I.6 Remarques sur l'écriture mélancolique……....109

Chapitre II
Proust et Tomasi di Lampedusa……....124

II.1 Un écrivain du XIXe siècle ?.....124

II.2 « Pungersi con gli aculei della propria critica »:
variations sur un destin commun……...137

II.3 Le dernier masquage :
scènes de bal……...…154

II.4 Le mythe du XVIIIe siècle: entre mélancolie et désir……164

II.5. L'irréalisable conjoncture :
mortalité de l'écrivain et éternité de l'œuvre……172

Chapitre III
Proust et le projet cognitif de Gadda :
***L'iper-cognizione* et le fragment**.....180

III.1 L'œuvre comme *summa* cognitive……180

III.2 « Con penetrante intuito » :
Déduire le général du particulier……...188

III.3 «Leggi: e te tu vedrai»:
L'écriture métaphorique chez Gadda et Proust…….....198

III.4 Autour du personnage de la mère :
Entre profanation et rédemption …….……..207

Chapitre IV
Le paradigme de la jalousie chez Proust, Moravia, Parise……..222

IV.1 L'ennui, ou le nouvel enjeu du thème de la jalousie…….224

IV.2 La jalousie entre séméiotique, sémantique et divination……...234

IV.3 Le démon de la vérité……248

Chapitre V
Du côté iconoclaste de la *Recherche :*
la leçon proustienne chez Alessandro Piperno…….261

V.1 « Il malintenzionato che è in me ».
Entre nihilisme et mélancolie……261

V.2 L'envie comme instrument de connaissance:
Autour du personnage du « petit snob juif »…….270
V.2.1Le cas de Swann vu par Piperno……...274

V.3 Cruautés amoureuses……..287
V.3.1De l'impossibilité amoureuse……292

V.4 L'apparition des jeunes filles en fleurs : fétiche et regret…….....297

V.5 Entre enchantement et désenchantement :
Splendeurs et misères de la connaissance…….313

V.6 Interview avec l'auteur……...322
Conclusion
La parole et le ciseau: paradigmes de lecture.....336
Bibliographie……362

TABLE DES ABRÉVIATIONS

L'édition de référence pour le texte d'*À la recherche du temps perdu* sera l'édition dirigée par Jean-Yves Tadié dans la collection Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard, 1987-1989, 4 vol.) Les renvois à cette édition seront en note (titre abrégé puis numéro de volume puis numéro de page).
L'édition de référence pour le texte du *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et articles* sera l'édition de Pierre Clarac dans la collection Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard, 1971).
L'édition de référence pour la *Correspondance* sera l'édition dirigée par Philip Kolb (Plon, 1970, 18 vol.)

CS : Du côté de chez Swann
JF : À l'ombre des jeunes filles en fleurs
CG : Le côté de Guermantes
SG : Sodome et Gomorrhe
LP : La Prisonnière
AD : Albertine disparue
TR : Le Temps retrouvé

CSB : Contre Sainte-Beuve
EA : Essais et articles
Corr : Correspondance

INTRODUCTION
« LE RAYON SPÉCIAL DES MAÎTRES » : LIRE LA *RECHERCHE* EN ITALIE

La réception créatrice est aujourd'hui au cœur de l'analyse comparatiste[1]. Selon la définition qu'en donne Philippe Chardin, par réception créatrice on n'entend pas simplement les activités de commentaire, mais aussi « ce processus beaucoup plus mystérieux qui, dans certains cas, peut se transformer, de manière diffuse, dans un " inconscient littéraire" d'écrivain, de la lecture en écriture »[2]. L'idée d'un inconscient littéraire, véhiculé par la lecture d'une œuvre autre, renouvelant les formes littéraires et opérant de façon souterraine et mystérieuse dans l'écriture, est capitale pour les études comparatistes. Cette perspective subordonne l'étude de l'intertexte - le rôle de médias, des éditeurs, des traducteurs - à l'analyse textuelle des œuvres. En d'autres mots, le discours de la réception créatrice se concentre en particulier sur l'analyse thématique des logiques intérieures au texte.

Il est significatif que, dans les années trente, au moment du grand retentissement du roman français sur la nouvelle génération de critiques italiens, ce soit un francisant et un connaisseur de Proust, Carlo Bo, qui ait tracé la direction idéale que la nouvelle « critique hermétique » devrait emprunter : « Non mettersi davanti all'opera come davanti a un monumento che sia fissato nella sua completezza, ma cercarvi il processo creativo, ossia il movimento e la modalità dell'invenzione poetica »[3]. Or, il me semble que c'est justement à la recherche de ce « mouvement de l'invention poétique » que la réception créatrice aspire. Cette approche, de par sa méthode, prend en compte justement les évolutions et les mouvements de la création littéraire. En effet, si d'un côté il s'agit d'identifier l'influence la plus directe et manifeste des maîtres sur leurs

[1] Pour une bibliographie complète sur la réception on renvoie à la Bibliographie. On se borne ici à citer quelques travaux relatifs à l'intertextualité, par exemple les ouvrages de Bruno Clément, *Le lecteur et son modèle,* PUF, 1999 ; d'Annick Bouillaguet, *Le jeu intertextuel,* Nizet, 1990 ; Charpentier Isabelle, *Comment sont reçues les œuvres,* Paris, Creaphis, 2006, ainsi que *Théorie et pratique de la lecture littéraire.* Pour une recension des directions de recherche des études comparatistes et de réception, voir Anne-Rachel Hermetet, *La littérature générale et comparée en France,* Presses Universitaires de Valenciennes, 2007 ; du même auteur, *Les études de réception en France,* 49/1.

[2] Philippe Chardin, « La réception créatrice en littérature comparée (autour de l'œuvre de Marcel Proust) », *Bulletin d'informations proustiennes*, pp. 79-89, p. 79.

[3] « Ne pas se mettre devant l'œuvre comme devant un monument, isolée dans l'achèvement, mais y chercher le processus créateur, c'est-à-dire le mouvement et la modalité de l'invention poétique » (c'est moi qui traduit). Carlo Bo, *Primi dati per Proust,* in *Letteratura,* 1947, n. 36 [novembre-dicembre], pp. 26-42, poi in *Della lettura e altri saggi,* Firenze, Vallecchi, 1953.

successeurs - dans une lignée verticale et diachronique -, de l'autre il s'agit de remonter à l'origine des modalités sous-jacentes à l'invention poétique, et d'en reconstruire le mouvement créateur dans son rapport dialectique entre tradition et originalité, *inventio et trasmissio*. L'analyse de la réception créatrice prendra donc en compte les aspects dynamiques et évolutifs des œuvres analysées, mettant en lumière non seulement la présence de l'*auctoritas* dans un texte postérieur, mais aussi les métamorphoses et les évolutions créatives auxquelles cette dernière est soumise dans ce laboratoire d'alchimie qu'est le roman. Les mots de Proust illustrent bien ce mouvement dialectique entre l'autorité des maîtres et l'originalité spécifique de chaque auteur :

> Il n'y a pas de meilleure manière d'arriver à prendre conscience de ce qu'on sent soi même que d'essayer de recréer en soi ce qu'a senti un maître. Dans cet effort profond c'est notre pensée elle même que nous mettons, avec la sienne, au jour. Nous sommes libres dans la vie, mais en ayant des buts : il y a longtemps qu'on a percé à jour le sophisme de la liberté d'indifférence. C'est à un sophisme tout aussi naïf qu'obéissent sans le savoir les écrivains qui font à tout moment le vide dans leur esprit, croyant le débarrasser de toute influence extérieure, pour être bien sûrs de rester personnels[4].

Dans ce passage on voit très bien la présence simultanée de deux instances : d'une part l'ancrage nécessaire dans la tradition, dont l'influence donne à l'aspirant écrivain des « buts », sorte de remparts face au « vide » menaçant une inspiration déchainée ; de l'autre, l'importance du développement d'une propre conscience artistique, qui chez Proust assume de plus en plus le sens de recréation. Cette opération de « recréation en soi de ce qu'a senti un maître » se traduit pour Proust à ses débuts littéraires dans l'exercice, quelque peu cathartique, du pastiche ; tandis qu'elle devient véritable esthétique créatrice dans le *Temps retrouvé,* où, dans un célèbre passage, l'écrivain définit très précisément le rapport dialectique qui règle la création littéraire :

> On ne peut refaire ce qu'on aime qu'en le renonçant. […] Sans doute, quand on est amoureux d'une œuvre, on voudrait faire quelque

[4] Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles,* Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 140.

> chose de tout pareil, mais il faut sacrifier son amour du moment, ne pas penser à son goût, mais à une vérité qui ne vous demande pas vos préférences et vous défend d'y songer. Et c'est seulement si on la suit qu'on se trouve parfois rencontrer ce qu'on a abandonné, et avoir écrit, en les oubliant, les *Contes arabes* ou les *Mémoires* de Saint-Simon d'une autre époque[5].

Proust amorce une véritable dialectique qui se met en place dans la (re)création littéraire, où aucun des deux éléments n'est dévalorisé. D'un côté l'originalité s'exprime par le style, cette « broderie particulière qui n'est qu'à lui » et qui rend un même thème « une chose toute nouvelle, où toutes les proportions de qualité des autres sont déplacées »[6], de l'autre l'influence des modèles – dans une perspective qu'on appellerait chez Proust « interdisciplinaire » - est comparée à une lumière immortelle projetée sur les œuvres à venir : « Et, bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelait Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient encore leur rayon spécial »[7].

En mettant en valeur le rapport dialectique entre originalité et tradition, et en insistant tout au long de sa vie sur la fécondité et sur la force créative de la transmission littéraire, Proust pose les bases pour une véritable théorie de la réception créatrice. Mais à ces réflexions l'auteur ajoute une intuition, récemment relevée par la critique[8], dont le potentiel dans le domaine comparatiste est encore à exploiter entièrement. En effet, l'auteur de la *Recherche* suppose que l'influence entre les œuvres s'élargit bien au-delà des limites diachroniques imposées par l'étude des filiations. Plus exactement, c'est le concept même de filiation qui est mis en question chez Proust. Au lieu de penser les rapports entre les œuvres selon un enchaînement chronologique fondé sur les notions d'antériorité et de postériorité, dans lequel - dans une lignée à sens unique - les œuvres antérieures influencent la postérité, Proust renverse les termes de la *consecutio temporum,* considérant les vérités poétiques annoncées dans les pages du passé à l'instar des « réminiscences anticipées de la même idée, de la même sensation, du même effort d'art que nous exprimons en ce moment »[9]. Cette notion euphorique de « réminiscence

[5] *TR,* IV, p. 621.
[6] *Contre Sainte-Beuve,* p. 304.
[7] *TR,* IV, p. 474.
[8] Voir Haddad Karine, Ferré Vincent (dir.), *Proust l'étranger,* Paris, Rodopi, 2010.
[9] *Contre Sainte-Beuve*, p. 311.

anticipée », est source de joie car elle indique une voie à parcourir – comme le font d'« aimables poteaux indicateurs » - soulignant de surcroît le fait que « nous ne nous sommes pas trompés »[10] ; de plus, de par la réciprocité impliquée dans les influences entre les œuvres, elle suppose le dépassement de la contrainte diachronique dans l'approche comparatiste. Évoquant l'image d'une bibliothèque – et ce n'est pas un hasard si *l'Adoration Perpétuelle* a lieu justement dans la bibliothèque du Prince de Guermantes –, où des livres appartenant à des époques et à des langues différentes voisinent sur un même rayon, cette perspective nuance aussi, les notions de réception et d'horizon d'attente des lecteurs, outre celles d'influence et de filiation. Proust pressent en effet ce que Borges a plus tard énoncé en ces termes : « Chaque écrivain crée ses prédécesseurs »[11]. En d'autres mots, cette réversibilité et cette flexibilité de la notion d'influence, qui devient réciproque, implique la prise en compte d'un horizon d'attente qui se modifie avec le temps et qui est censé déplacer l'attention, au sein d'une même œuvre, sur les différents lieux du texte. Les différentes lectures faites d'un texte à différentes époques, sa réception variable dépend donc aussi d'une transmutation – qui s'opère par les écrivains et par les lecteurs (les deux coïncident en partie) – au sein du texte modèle. La conséquence de ce processus est la mise en valeur de certains aspects insoupçonnés et impossibles à percevoir par les contemporains, que seule la postérité est à même de décoder, mais qui étaient déjà contenus *in nuce* dans une œuvre antérieure. C'est ce que Proust – là encore prophétique – appelle « le côté Dostoïevski de Mme de Sévigné »[12]. Une telle perspective de « comparatisme à rebours », met en place une analyse bifrons, dans laquelle l'étude d'un texte étranger peut apporter une nouvelle perspective sur la page proustienne, sur laquelle la distance temporelle et spatiale d'une culture autre jette une lumière originale et féconde.

Il me semble que cette démarche comparative, qui instaure un dialogue entre les textes et dans laquelle le texte de départ a autant d'importance que le corpus d'arrivée – permet de dégager l'influence de Proust dans les structures profondes des œuvres analysées, en même temps que ces dernières multiplient les possibilités interprétatives d'une référence littéraire comme la *Recherche,* œuvre d'autre part qui permet à ses

[10] *Ibid.*
[11] Borges Jorge Luis, « Kafka et ses précurseurs », in *Œuvres complètes,* Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade», 1993, t.1, p. 751. Sur ce point voir aussi P. Bayard, *Le plagiat par anticipation,* Paris, Éd. de Minuit, 2009.
[12] *LP*, III, p. 880.

lecteurs une passionnante exploration des possibles. C'est dans cette perspective que l'analyse du « proustisme » en Italie peut apporter des résultats originaux dans le champ des études comparatistes et des poétiques de l'intertextualité, et faire emprunter des voies nouvelles et fécondes dans les études spécifiques à chaque auteur. D'autant plus que cette perspective méthodologique n'a pas encore été vraiment exploitée jusqu'ici par la critique italienne, qui a en revanche préféré l'autre voie méthodologique. Avant de présenter le plan, la structure et les objectifs de ce travail, on s'arrêtera donc sur l'état de l'art de la réception de Proust en Italie.

Réception de Proust en Italie : état des lieux

Tracer un cadre unitaire du « proustisme » en Italie est une tâche complexe, car cela implique la recension d'éléments épars et fragmentaires. En effet l'étude du proustisme a privilégié de ses débuts jusqu'à la fin du XXe siècle, la recension ponctuelle, souvent exhaustive, du matériel occasionnel, comme les comptes-rendus. Cette première modalité de recherche est définie par Anna Dolfi comme «il tracciato degli incontri fortuiti, delle testimonianze disperse, degli interventi significativi solo all'interno della ricerca presa in esame»[13]. Dans cette voie, de nombreux résultats ont été obtenus, au point qu'aujourd'hui il est possible de dresser une bibliographie presque exhaustive des articles et des essais parus sur Proust, à commencer par le désormais célèbre article de Lucio D'Ambra en décembre 1913, un mois après la parution de *Du côté de chez Swann* chez Grasset[14]. Dès lors, comme le remarque Giorgetto Giorgi, la fortune de Proust en Italie n'a cessé de croître[15]. Giorgi parcourt les étapes les plus importantes de la fortune critique de Proust en Italie, montrant la floraison des monographies consacrées dans les

[13] A. Dolfi, « Proust, il proustismo e l'incidenza proustiana », in *Franco-Italica,* Ed. dell'Orso – Champion-Slatkine, 1993, n°4, pp. 21-40, p. 21.
[14] L'article de D'Ambra paraît dans la revue *Rassegna Contemporanea,* sous la rubrique « Cronaca di Francese », décembre 1913. Simonetta Boni, dans son compte-rendu bibliographique sur la réception de Proust, écrit que D'Ambra consacre la *Recherche* en Italie comme un roman de mémoires ; voir « Proust et l'Italie », Mireille Naturel (dir), *Réception de Proust à l'étranger*, Société des Amis de Marcel Proust, pp. 111-120, p. 111.
[15] G. Giorgi, « La critica proustiana in Italia fra le due guerre », in AA.VV., *Gli studi francesi in Italia tra le due guerre,* Urbino, Quattroventi, 1987, pp. 157-165.

années trente et quarante, parmi lesquelles les essais de Debenedetti, Maranini, Morselli n'ont pas été démentis par les études proustiennes successives[16].

Réception qui est sans doute, à ses débuts dans l'entre deux guerres, conditionnée par une période de crise du roman italien face au fascisme. Dans ces années, la littérature française – véhiculée par l'activité tutélaire de la *NRF*, comme le montre par exemple l'importance pour la poésie italienne de la leçon de Valéry[17] – représente pour la nouvelle génération des critiques la comète lumineuse vers laquelle viser. Carlo Bo écrit que «sulle pagine della *NRF* trovavamo dei precisi punti di riferimento e soprattutto quell'idea dell'intelligenza letteraria che sta al di fuori degli opportunismi e dei cedimenti estetici, diciamo della letteratura pura»[18]. C'est en partie grâce au prestige de la *NRF* que l'œuvre de Proust retentit parmi les lecteurs italiens. Prestige qui stimule la création de la revue *Solaria*, dans laquelle écrivent les critiques littéraires les plus importants de l'époque, et qui représente une expérience cruciale pour le proustisme italien[19]. C'est en effet à partir de ces années que se cristallisent, autour de l'expérience *Solaria* et de ses protagonistes, des « motifs proustiens » récurrents dont on retrouve l'écho dans des œuvres hétérogènes. Ce type de réception, articulée autour des motifs de l'enfance et du souvenir, a été largement étudié en utilisant une méthode diachronique apte à retracer l'histoire et l'évolution de la fortune critique de Proust, en isolant les thèmes et les traits dont on cherche les occurrences les plus manifestes dans la littérature italienne[20]. Ces études ont permis d'établir une cartographie exhaustive des reprises et des motifs, ainsi qu'un fort utile patrimoine bibliographique. S'il fallait chercher une limite, celle-ci consisterait probablement dans l'absence d'une tentative de

[16] Les essais de Debenedetti sont aujourd'hui réunis dans *Rileggere Proust e altri saggi proustiani,* Milano, Mondadori, 1982; voir aussi Guido Morselli, *Proust o del sentimento,*Milano, Garzanti, 1943 ; Lorenza Maranini, *Proust, arte e conoscenza,* Firenze, Nuovissima Editrice, 1933.

[17] Voir à ce propos le livre de Tiziana de Rogatis, *Montale e il classicismo moderno,* où l'auteur identifie « une fonction Valéry », Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002.

[18] Carlo Bo, « Le ragioni della Francia », in *Gli studi francesi in Italia tra le due guerre*, cit., p. 8.

[19] Sur l'expérience *Solaria*, on se borne ici à citer l'article de Sergio Pautasso, *Gli studi francesi tra Solaria e Letteratura, ;* l'ouvrage de A.-R. Hermetet, *Les Revues italiennes face à la littérature contemporaine (1919-1943),* Paris, Champion, 2003.

[20] Voir sur ce point les travaux de Gilbert Bosetti, « Le Proustisme en Italie », in Novecento. Cahiers du CERCIC, n°9, Grenoble, 1988, pp. 29-100 ; du même auteur, « Le proustisme des récits de Solaria », in *Les modèles NRF des récits de Solaria*, in Novecento, Cahiers du CERCIC, n°5, Grenoble, 1985, pp. 83-157 ; « Le culte de la NRF et le renouveau du roman italien dans l'entre-deux-guerres », in Cahiers du CERCIC, 1986, 7, PP. 15-72 ; cfr. Du même auteur, voir sussi *Le mythe de l'enfance dans la littérature italienne contemporaine*, Grenoble, Ellug, 1987.

synthèse surplombant ces reprises proustiennes, qui restent isolées et épisodiques sans qu'une définition du phénomène soit proposée.

C'est Anna Dolfi, autour des années quatre-vingt-dix, qui propose une nouvelle manière d'interpréter la réception proustienne :

> […] si può prescegliere piuttosto un percorso indubbiamente più sfuggente, complesso, che coinvolga più che i singoli *loci* quelle che potremmo definire le *strutture profonde* dell'opera di scrittori e autori significativi. […] Il proustismo ci sembra sia insomma ormai da porre non più soltanto come problema parzialmente circoscritto (sì da andarne alla ricerca soprattutto *negli echi* frammentati di epigoni) ma come un *rivelatore o un vettore stimolante di poetiche altre*. Si tratterà certo di un proustismo più sfumato, talvolta quasi imprendibile, che attraversa (grazie anche alla mediazione di *apporti collaterali, di influenze indirette*) testi dei quali diventa solo uno dei possibili punti di riferimento, ma essendone poi, *sostanzialmente e nascostamente*, il centrale[21].

Plusieurs points du discours de Dolfi sont capitaux dans la perspective de notre recherche. D'abord la notion d'une « structure profonde » des œuvres que la comparaison avec la *Recherche* est apte à révéler, si on l'envisage comme une pierre angulaire de ces « poétiques autres » sur lesquelles l'influence proustienne opère de façon plus ou moins manifeste. Il faut retenir cette idée, énoncée d'ailleurs par Proust lui- même comme on l'a souligné au début de cette introduction, que dans l'inspiration littéraire agit de façon souterraine mais vigoureuse la leçon précieuse des « maîtres d'autrefois » - et on a vu dans quelle mesure Proust a été lu, commenté, traduit, aimé et vitupéré[22] copieusement dans la culture italienne. Leçon qui n'est pas de l'ordre de

[21] « On peut choisir un parcours plus fuyant, qui concerne, plus que les lieux particuliers des œuvres, les structures profondes de ces dernières. […] Le proustisme nous paraît non pas dans les termes d'un problème circonscrit (à rechercher surtout dans les échos fragmentaires des épigones) mais comme un révélateur ou un vecteur des poétiques autres. Il s'agira alors d'un proustisme plus estompé, quelque fois presque imprenable, qui traverse (par le biais de la médiation des apports collatérales, des influences indirectes) des textes desquels le proustisme devient une des possibles références, mais en étant finalement, du point de vue substantiel et secret, la référence centrale » (c'est moi qui traduit). A. Dolfi, *art. cit.,* p. 22.

[22] Je pense par exemple à l'article de Borgese, *Proust e il miele del sonno,* in *Corriere della Sera,* 4 mai 1933.

l'imitation, apparaissant à la surface du texte, mais qui agit au niveau profond du processus créatif, le stimulant et le déviant – et on verra dans quelles directions. Une autre remarque capitale de Dolfi concerne la nécessité de prendre en compte les « influences indirectes », les « apports secondaires » qui interviennent dans la réception d'une œuvre-référence comme la *Recherche.* Ce point de vue est particulièrement crucial dans la tradition critique italienne, qui compte parmi ses membres des grands critiques proustiens. On verra que la médiation d'un critique-auteur tel que Giacomo Debenedetti[23] est incontournable pour comprendre les traits et les enjeux de ce que je propose d'appeler la réception mélancolique de Proust ; mais tant d'œuvres et interprétations d'autres critiques, historiens, peintres dégagent d'aspects différents du chef-d'œuvre français. Il s'agit d'un intertexte critique et artistique qui agit sur l'imaginaire collectif tout autant que le texte en soi. Je pense notamment au « triangle » qui s'instaure, dans la poétique d'un écrivain proustien comme Bassani, entre Proust, le peintre Giorgio Morandi, et le critique d'art Roberto Longhi, professeur de Bassani à l'université, « exégète » de Morandi, lecteur de Proust[24]. Un autre type d'influence indirecte apte à déceler des éléments et des correspondances précédemment obscurs, est représenté évidemment par les nouvelles approches de la critique proustienne, en particulier l'approche génétique, permettant de tracer les étapes et les détournements de la composition et de l'écriture de Proust.

Il me semble que cette mise en valeur de la fonction Proust, « seconde manière » d'entendre le *proustisme* en Italie, a été récemment exploitée par une série de publications, ouvrages collectifs et monographiques. Je cite ici le volume collectif *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*[25]*,* où l'analyse est axée justement sur les formes paradigmatiques, les déclinaisons que la *Recherche* –

[23] Voir Viviana Agostini-Ouafi, *Poetiche della traduzione. Proust e Debenedetti,* Modena, Mucchi, 2010.
[24] Garboli compare la méthode épistémologique de Longhi à la méthode de Proust: « Longhi percorre un cammino analogo, anzi identico a quello di Proust. Ubbidisce anche lui, come Proust, al principio linguistico che « dire una cosa è dire a che cosa somiglia », con la differenza che la direzione di marcia viene invertita. Proust traduce il volto di una morente in una scultura rugosa, e Longhi traduce le facce di pietra rugosa chiamando regolarmente in causa qualcosa di simile a una grand-mère amata e morente », in « Longhi scrittore », *Pianura proibita,* Milano, Adelphi, 2002, p. 25. « Longhi parcourt un chemin analogue, ou mieux identique à celui de Proust. Il suit, comme Proust, le principe linguistique selon lequel dire quelque chose signifie dire à quoi elle ressemble, avec la différence que la démarche par rapport à Proust est inversée. Proust traduit le visage d'une mourante en une sculpture ridée, et Longhi traduit les visages de pierre ridées en les comparant à quelqu'un qui ressemble à une grand-mère malade et mourante » (C'est moi qui traduit).
[25] Édité par Anna Dolfi, Firenze University Press, 2014.

utilisée dans le sens de vecteur et de modèle épistémologique - a suscitées dans la critique, la littérature, les cinéma italiens, du XXe siècle jusqu'à nos jours. L'idée de la « fonction Proust » est d'ailleurs théorisée dans un article éclairant de Paolo Gervasi, intitulé « *Ricerca della creazione : la critica italiana e la funzione Proust »*[26]. Gervasi y analyse l'emprunt méthodologique à la *Recherche* vérifiable chez un bon nombre de critiques italiens – de Debenedetti à Contini à Longhi. L'idée centrale et novatrice de cet essai est l'affirmation que la *Recherche* est une « méthode de recherche avec validité épistémologique », et que, à l'appui des études cognitives il serait possible pour le chercheur de comprendre de quelle façon la littérature accroît la connaissance et reformule les données de la représentation du monde :

> La critica del Novecento ha fatto spesso ricorso alla *Recherche* come luogo nel quale rifondere le domande fondamentali intorno all'opera d'arte e alla sua interpretazione. I paradigmi della ricerca proustiana sono stati letti come un metodo conoscitivo capace di illuminare l'oscurità dalla quale sembra sempre emergere la creazione[27].

Les théories ici formulées sont une réception en actes des propos que Anna Dolfi exprimait dans l'article de 1993 cité ci-dessus, revendiquant la nécessité et la possibilité d'étudier la *Recherche* comme une source, où la littérature a puisé des paradigmes de narration et de connaissance autour desquels des poétiques autres se sont cristallisées. On observera que Gervasi se borne à une analyse des textes critiques susceptibles d'avoir emprunté à l'œuvre proustienne sa méthode ; des romans aussi auraient pu être annexés à un tel corpus. Un lien profond unit en effet la *Recherche* à la critique littéraire, en raison de la réflexion méta-romanesque que l'œuvre proustienne propose. Pour le dire avec Girard, la *Recherche* « est un roman et aussi l'exégèse de ce roman »[28]. Cet aspect de « roman-essai » est capital dans la réception italienne de

[26] In *Italianistica. Rivista di letteratura italiana,* Année XL-N. 3, Septembre/Décembre, Pisa-Rome, Fabrizio Serra Editore, 2011, pp. 95- 109.
[27] « La critique du XXe siècle a fait recours à la *Recherche* comme lieu où puiser les interrogations fondamentales autour de l'œuvre d'art et de son interprétation. Les paradigmes de la recherche proustienne ont été lus comme une méthode épistémologique capable d'illuminer l'obscurité de laquelle la création semble émerger » (c'est moi qui traduit), *Ibid.,* p. 95.
[28] René Girard, *Ménsonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset. On citera Barthes.

Proust, et non seulement du côté de la critique. Nombre d'écrivains y ont été sensibles et l'ont mis en valeur, de Moravia à Eco, en passant par des écrivains moins connus, comme Gramigna ou Malaparte[29].

Dans cette conception de la *Recherche* comme roman-essai, tourné vers la découverte de stratégies nouvelles de connaissance, il faut signaler la contribution de Mariolina Bongiovanni-Bertini, publiée au sein d'un volume collectif consacré à la réception de Proust en Italie, *Cent'anni di Proust. Echi e corrispondenze nel Novecento italiano*[30]. Dans cet ouvrage, à l'étude des correspondances textuelles dans un corpus narratif et cinématographique – le cinéma de Visconti, ainsi que son scénario de la *Recherche* étant des oeuvres capitales dans ce domaine -, est jointe l'enquête sur les influences latérales, les études critiques. Bongiovanni Bertini se penche sur les écrits de l'historien Carlo Ginzburg, en particulier sur *Spie. Per un paradigma indiziario* [31], démontrant qu'à l'origine des théories cognitives exprimées par Proust il y aurait ce « paradigme indiciaire » – et non pas la relativité d'Einstein ni les découvertes de Bergson auxquelles maintes des fois on a rapproché Proust - dont Ginzburg retrace l'histoire dans son essai. Avec le paradigme mélancolique annoncé ci-dessus, le paradigme indiciaire sera le second axe de recherche de ce travail, dont il convient maintenant d'esquisser la structure ainsi que les lignes principales et les objectifs.

Présentation du travail

Cette thèse est structurée autour de deux axes de recherche, correspondants à deux paradigmes – on pourrait les appeler aussi « fonctions », ou bien « vecteurs », comme on l'a vu dans l'excursus bibliographique qu'on vient de conclure -, mélancolique et indiciaire. Le choix de ces deux lignes interprétatives est motivé par la possibilité qu'elles offrent d'englober de façon synthétique des expériences littéraires italiennes hétérogènes et, en même temps, d'en montrer l'originalité spécifique. De plus, et

[29] Sur Gramigna, voir Gialloreto Andrea, Milano-Parigi, « Sulle tracce di Marcel. Pagine di proustismo lombardo da Santucci a Gramigna », in Anna Dolfi (dir.), *op. cit*., pp. 339-368; dans le même volume, voir Tanant Myriam, « L'Italie interdite. Malaparte et le théâtre », pp. 479-489, ainsi que le notre « Avec une fierté de justicier et une volupté de poète. Proust et Malaparte du côté de l'histoire, *Quaderni Proustiani*, n. 9, 2015, pp. 195-208.

[30] Antici Ileana, Piazza Marco, (dir), Roma University Press, 2014.

[31] *Miti, emblemi, spie*, Torino, Einaudi. Carlo Ginzburg est notamment le fils de l'écrivaine, et première traductrice de *Du côté de chez Swann,* Nathalia Ginzburg et de l'éditeur et critique Leone.

surtout, elles permettent d'explorer à la lumière de la comparaison avec les œuvres italiennes, les thèmes centraux de la *Recherche* – le temps et la maladie ainsi que la jalousie, l'homosexualité et le judaïsme -, en les abordant souvent « à l'envers », selon la méthode du « comparatisme à rebours » précédemment annoncée. Une seconde motivation dans le choix des axes réside dans les directions empruntées par la critique italienne proustienne. L'analyse des écrits critiques – modernes et contemporains – montre deux filons majeurs et féconds, desquels il est possible d'identifier – opérant une synthèse thématique et méthodologique aux fins de notre analyse - deux *numes* tutélaires : Debenedetti et Contini. Sous l'égide de ces deux grands critiques, il est possible retracer - en ce qui concerne l'approche de Proust bien évidemment - autant de constellations d'écrivains dont les poétiques gravitent, de façon plus ou moins proche, dans l'orbite de l'un ou de l'autre. À la « constellation Debenedetti » appartiennent évidemment d'autres grands critiques, par exemple Roberto Longhi, Carlo Bo, Giovanni Macchia et son élève Alberto Beretta Anguissola. Cesare Garboli, dont la pensée demeure atypique et inclassable, peut être compté dans les deux catégories, comme le prouve la souplesse d'une distinction qui ne se veut ni contraignante ni prescriptive, mais seulement efficace dans l'étude de ce cas spécifique de réception proustienne. Quels sont donc les traits distinctifs de la constellation Debenedetti? À mon avis l'attention, déclinée de façon différente chez chacun, à la réflexion thématique et esthétique sur le rapport entre vie et œuvre. Bo identifie ce drame entre vie et littérature comme central dans la réception italienne du roman français, conflit envisagé en particulier entre les deux références majeures que sont Balzac et Proust[32]. Si chez Balzac la littérature est une forme interne à la vie, chez Proust – en cela comparable aux symbolistes – cette certitude est minée par la tension jamais apprivoisée jaillissant du rapport dialectique entre « aspirazione e restituzione »[33] de la vie : entre aspiration à la vie, et restitution – et on dirait même substitution - de la vie dans l'œuvre, dans l'art. Bo écrit que la vie de Proust est dominée par une « unica nota di attesa spasmodica e sottile » envers la vérité et la connaissance. Explorer cette filiation critique est nécessaire pour la compréhension des analyses des auteurs appartenant à ce premier axe de réception « mélancolique ». Le but est aussi d'éclairer le point, controversé et galvaudé, du concept de « mélancolie » dans les études proustiennes. Il s'agira de

[32] Carlo Bo, *Primi dati per Proust*, cit., p. 32.
[33] L'expression est de Anna Dolfi, qui cite Carlo Bo aussi, in *art. cité.,* p. 29.

distinguer parmi la notion de mélancolie et les références sentimentales et superficielles de l'incidence proustienne, l'influence répétitive et générique. Le concept de mélancolie sera abordé plutôt dans le sens d'une aporie insoluble entre vie et littérature. Dans son étude la plus récente, Eleonora Sparvoli montre que la *Recherche* est « lo splendido e desolato campo di battaglia » où s'affrontent une mémoire créatrice – celle qui sublime l'échec existentiel dans la construction de l'œuvre, pour laquelle l'homme se sacrifie à l'artiste - et un autre type de mémoire – mélancolique – qui ne cesse de regarder vers le passé et où l'homme, et non pas l'artiste, demeure victime du *spleen*[34].

> Così, per un suggestivo paradosso, se lo splendore dell'edificio mostra fino a che punto l'esistenza è stata sacrificata alla letteratura, quelle reliquie melanconiche che l'opera trascina, rare e inassimilate, testimoniano invece d'un insopprimibile amore per la vita[35].

Pour cette première partie j'ai choisi d'analyser les œuvres de deux écrivains italiens d'importance reconnue, lecteurs de Proust en langue originale : Giorgio Bassani et Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Dans les deux cas l'analyse comparée ne vise pas à l'exhaustivité sur l'auteur italien, mais sert la comparaison avec Proust. Ainsi, il est possible que certains romans ne figurent pas dans l'enquête, ou que les écrits critiques, les interviews, les articles parus dans la presse y soient en revanche convoqués. Cependant, on a décidé, de par la complexité et l'étendue de l'axe de recherche ainsi que par la grande quantité de romans analysés[36], de consacrer à chaque auteur un chapitre à part. Cette démarche permet une analyse par capillarité et en profondeur des enjeux esthétiques et des structures profondes présentes dans les œuvres italiennes, difficiles à cerner dans une synthèse thématique regroupant plusieurs auteurs à la fois. Une pareille méthode présenterait, outre le risque de répétition superficielle de motifs similaires, un autre piège, celui de l'impossibilité de la mise en œuvre de ce « comparatisme à rebours » qu'on vient d'annoncer.

---

[34] « Ainsi, en vertu d'un paradoxe suggestif, si la splendeur de la construction révèle jusqu'à quel point l'existence a été sacrifiée à la littérature, les reliques mélancoliques que l'œuvre amène, rares et inassimilées, témoignent en revanche d'un amour pour la vie qui ne peut pas être supprimé » (c'est moi qui traduit). E. Sparvoli, *Proust costruttore malinconico. L'irrealizzabile progetto della* Recherche, Roma, Carocci Editore, 2016, p. 195.
[35] *Ibid.,* p. 196.
[36] C'est surtout le cas de Bassani.

Cela dit, l'analyse des auteurs italiens sera nécessairement partielle, car l'intérêt de ce travail est d'ordre comparatiste, visant les modalités et les enjeux de la « fonction Proust » dans des poétiques étrangères. La finalité comparatiste ne prétend pas réduire l'originalité consubstantielle à chacun des auteurs, mais tracer une carte à double lecture : d'un côté, réfléchir à l'élaboration créative d'instances transmises, suggérées, révélées[37] par la lecture d'une œuvre-monde ; de l'autre, considérer la manière féconde par laquelle une œuvre postérieure peut illuminer, rétrospectivement, des lieux insoupçonnés de la *Recherche,* retrouvés ou abordés dans une perspective autre, à la recherche de ces « réminiscences anticipées » qui, comme l'écrit Philippe Chardin, « pourrait être après tout un joli nom pour désigner le domaine de recherche qui vient brièvement d'être évoqué »[38] - , en se référant bien-sûr au domaine de la réception créatrice.

J'ai ci-dessus indiqué le nom de Gianfranco Contini en tant que précurseur et promoteur d'une approche différente de la *Recherche* par rapport à Debenedetti. Dans ce cas aussi, l'indication est purement méthologique et dûe aux exigences taxinomiques inhérentes à un travail de thèse, ainsi qu'à des motifs chronologiques, Contini figurant parmi les premiers critiques italiens à s'occuper de Proust. Le trait commun à cette filière de la critique proustienne est la prise en compte de l'aspect méta-romanesque de la *Recherche.* Conçue dans le sens d'un roman-essai qui déploie différentes méthodes cognitives dans le but de formuler sa propre épistémologie, l'œuvre proustienne devient alors le lieu de confrontation où puiser, et vérifier, différents paradigmes gnoséologiques - analyses investigatrices procédant par approximation vers la connaissance - qui vont du procédé de marque psychanalytique d'Orlando e Lavagetto[39], au paradigme indiciaire théorisé par Ginzburg, en passant par la philologie et la critique littéraire chez Garboli et Contini. Il n'est pas anodin de remarquer que ce dernier, dans l'introduction à ses études philologiques des variantes[40], cite Proust et ses

[37] Le verbe est approprié : c'est Carlo Bo qui parle de la vénération ressentie par sa génération d'écrivains envers Proust. Pour l'importance de la lecture, voir aussi Carlo Bo, *Letteratura come vita*, Milano, Rizzoli, [1938], 1994.
[38] Philippe Chardin, « La réception créatrice en littérature comparée (autour de l'œuvre de M. Proust) », Pascal Dethurens, Olivier-Henru Bonnerto (éd.), *Rayonnement de la littérature comparée : fin d'un millénaire,* Strasbourg, Presses Universitaires de Starsbourg, 2000, p. 79-89, p. 87.
[39] Voir Jean-Yves Tadié, *Proust et Freud,* Paris, Gallimard, 2014.
[40] Contini, « Introduzione alle paperoles », in *Varianti e altra linguistica*. *Una raccolta di saggi 1938-1968,* [1970], Torino, Einaudi, 1997, pp. 69-110.

« paperoles collées », comme dans une sorte de programme de travail emprunté à la « méthode de Françoise » :

> À force de coller les uns aux autres ces papiers que Françoise appelait mes paperoles, ils se déchiraient çà et là. Au besoin Françoise pourrait m'aider à les consolider de la même façon qu'elle mettait des pièces aux parties usées de ses robes ou qu'à la fenêtre de la cuisine, en attendant le vitrier comme moi l'imprimeur, elle collait un morceau de journal à la place d'un carreau cassé. Elle me disait en me montrant mes cahiers rongés comme le bois où l'insecte s'est mis : - C'est tout mité, regardez, c'est malheureux, voilà un bout de page qui n'est plus qu'une dentelle, et l'examinant comme un tailleur, je ne crois pas que je pourrai la refaire, c'est perdu. C'est dommage, c'est peut-être vos plus belles idées. Comme on dit à Combray, il n'y a pas de fourreurs qui s'y connaissent bien comme les mites. Elles se mettent toujours dans les meilleures étoffes[41].

Il me semble que ces mots proustiens sont un commentaire précis, aussi bien de la critique méta-romanesque dont on vient d'esquisser les traits, que du « paradigme indiciaire » qu'on illustrera ci-après chez nos écrivains. En citant ce passage, Contini démontre l'importance dans la *Recherche* du revers, du morceau épars – feuilles et variantes ainsi que tentatives, hypothèses écartées et brouillons inachevés - qui témoignent du travail de composition, mais aussi d'une méthode d'invention et d'investigation qui procède par écarts, approximations, tentatives, tout comme les disciplines citées plus haut. Ce n'est pas un hasard non plus que ce soit le personnage de Françoise qui s'occupe de recoller et recomposer les paperoles de son maître : c'est elle, avec son parler savoureux et « ancien français » de paysanne, avec sa sagesse divinatrice et populaire, avec son savoir anti-intellectualiste venant uniquement de l'expérience et de l'observation, qui incarne dans la *Recherche* le « savoir indiciaire » que Ginzburg définit comme « un modèle épistémologique » émergé à la fin du XIXe siècle. Ce modèle, qui rapproche selon Ginzburg les sciences ayant comme objet l'étude

[41] *TR*, IV, p. 611.

des signes - des symptômes à l'écriture – puise ses origines dans les savoirs anciens tels que la médecine, l'art de la chasse, la divination[42].

C'est selon les différentes déclinaisons du paradigme épistémologique à l'intérieur des textes littéraires que les écrivains de cette deuxième partie ont été choisis. On examinera, dans les écrits de Carlo Emilio Gadda, la présence de la méthode cognitive à partir de l'expérience de la douleur. On analysera ensuite le motif de la jalousie en comparant son développement dans trois romans : la *Recherche* (en particulier le cycle d'Albertine), *La Noia* de Alberto Moravia, et *L'odore del sangue* de Goffredo Parise. La jalousie sera abordée en tant que paradigme épistémologique, faisant appel à une série de stratégies cognitives relevant de la décodification des signes - plus ou moins manifestes – qui vont du langage aux gestes involontaires et révélateurs. Enfin on se penchera sur un corpus sélectionné des œuvres d'Alessandro Piperno, écrivain et proustien, en montrant comment, dans ces romans profondément littéraires, cohabitent les deux manières créatrices indiquées. En effet chez Piperno la tension cognitive, mise en place avec différentes stratégies et méthodes, va jusqu'à la corrosion nihiliste de la réalité ; d'autre part l'attitude destructrice reaffirme l'aporie mélancolique du lien littérature/vie.

D'ailleurs il s'agit de l'insoluble équation de l'art et de la vie qui constituait le point de départ de la critique de Debenedetti, et avec laquelle tous les proustiens italiens se sont confrontés :

> [*Proust*] fu lo scrittore che più ci dette l'illusione di essere venuto a manifestare tutte le cose che a noi urgevano sulla punta della lingua. Scoprirlo, fu veramente ritrovarlo. E l'illusione, ancor di più, di aver trovato il segreto, la formula magica per rendere sensibile attraverso le parole ciò che dentro di noi si agitava informe e nostalgico di luce – ma di una particolare luce, tuttavia, che rispettasse anche l'ombra – insomma l'incognita psicologica e sensibile, quella della nostra personale equazione con la vita[43].

[42] C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario,* in *Miti, emblemi, spie*, Torino, Einaudi, pp. 158-209. Voir aussi Mariolina Bongiovanni Bertini, « Il Proust di Carlo Ginzburg tra paradigma indiziario e straniamento », in *Cent'anni di Proust,* cit., pp. 11-19.

[43] « Proust a été l'écrivain qui nous donna le plus l'illusion d'être venu manifester les choses que nous voulions exprimer. Le découvrir, fut le retrouver. Le découvrir fut l'illusion, encore plus, d'avoir trouvé le secret, la formule magique pour rendre sensible, par les mots, ce que dans notre âme s'agitait informe

et nostalgique de lumière – mais de cette lumière particulière, toutefois, qui respecte l'ombre aussi – en d'autres mots, l'énigme psychologique et sensible, celui de notre personnelle équation avec la vie » (C'est moi qui trdauit), G. Debenedetti, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani,* Milano, Mondadori, p. 12.

CHAPITRE I
UNE POÉTIQUE DE LA DISTANCE ET DE LA PROFONDEUR : BASSANI ET PROUST

Au cours de sa carrière littéraire, Bassani a été souvent rapproché de Proust par la critique. Les comparaisons avec Proust pivotaient essentiellement autour du thème de la mémoire et de la reconstruction du passé par un narrateur qui parcourt ses souvenirs. C'était d'ailleurs une période, celle des années 1950-60, pendant laquelle thématiser la remémoration de l'enfance ou du passé était suffisant pour être qualifié d'écrivain proustien, comme le montrent les travaux de Gilbert Bosetti[1]. Dans les interviews, Bassani ne s'est jamais montré flatté par la comparaison avec Proust, certainement pour défendre l'originalité créatrice que chaque écrivain revendique comme fondement de son œuvre[2].

La perspective adoptée, celle de la réception créatrice, devra retracer le parcours accompli par Bassani dans la recherche de sa propre originalité d'écrivain, en suivant les traces laissées par le travail souterrain d'appropriation d'un des modèles littéraires déclarés de sa vie (et d'ailleurs d'une génération entière, celle des écrivains nés autour des années vingt). Il en ressortira le Proust très personnel de Bassani, sans doute différent de celui résultant d'une réception éminemment critique. Mon but est d'un côté de retracer les analogies entre les deux écrivains, ce que Bassani retient de la leçon du maître, en montrant les facettes différentes assumées par un chef-d'œuvre comme la *Recherche* dans une autre civilité littéraire ; de l'autre de faire résonner les échos involontaires, les marques inconscientes de ce travail mystérieux et artistique « d'appropriation en oubliant », qu'on appelle réception créatrice.

---

[1] Gilbert Bosetti, « Le proustisme en Italie », Novecento, Cahiers du CERCIC, n°9, 1988, pp. 29-100 ; « Della lettura di Proust e in Proust. Ancora sul proustismo e la narrativa italiana (1920-1950), Novecento, Cahiers du CERCIC, n°13, 1991, pp. 101-140.

[2] Giorgio Bassani écrit « A proposito di una derivazione da Proust, non sono completamente d'accordo. Più che da Proust nella cui opera mi sarei immerso di lì poco, *Un concerto* deriva da *san Silvano,* il libro per lui fondamentale che Dessì veniva scrivendo in quegli anni e che lui stesso soleva leggermi ogni giorno, pagina dopo pagina», «Di là dal cuore », in *Opere. A cura e con un saggio introduttivo di Roberto Cotroneo,* Milano, Mondadori, «I Meridiani », 1998, p. 1319. Tous les oeuvres de Bassani citées, sauf indication, font partie de cette édition On mentionnera le titre en italique et la page. Pour l'année de la première édition de chaque œuvre de Bassani, on renvoie à la bibliographie.

I.1 Le difficile équilibre entre subjectivité et objectivité

On commencera ce chapitre par les mots de Bassani sur Proust. Dans les pages critiques de l'écrivain retentissent les vers d'Eugenio Montale: « Codesto solo oggi possiamo dirti/ ciò che non siamo/ciò che non vogliamo »[3]. L'attitude de l'écrivain Bassani est celle d'une révolte silencieuse et discrète, qui se manifeste dans la non appartenance, chaque fois proclamée, aux courants littéraires de son temps. Attitude face à la littérature qui se définit souvent par négation. Le *credo* littéraire de Bassani se construit en définissant d'abord ce qu'il ne veut pas : esthétique définie par ce qu'on exclut de la page et non pas par ce qu'on choisit. On verra que cette position souvent critique envers la littérature italienne contemporaine conduit souvent, et avec d'heureuses trouvailles, notre écrivain du côté des littératures étrangères.

Quels modèles Bassani refuse-t-il donc et, par conséquent, quels maîtres choisit-il ? Il ne s'identifie pas aux avant-gardes, celles de l'expérimentalisme des années quarante. Il affirme à ce propos : « questa specie di artisti completamente artisti, di monadi eroiche isolate in mezzo al caos insensato del mondo, è sempre esistita, esisterà sempre. Io sono di un'altra specie »[4]. Ce que Bassani ne peut pas intégrer dans l'esthétique avant-gardiste c'est la tendance « anti-narrative », le penchant à l'abstraction dans un récit qui transcende « le chaos insensé du monde », et le formalisme dans le style.

La construction du roman traditionnel du XIXe siècle, modèle vers lequel Bassani regarde, fait contrepoids à l'abstraction et à l'indétermination du roman contemporain :

> Come scrittore ho sempre guardato più all'Ottocento che al Novecento; e fra i grandi romanzi di questo secolo, a quelli che come Proust, James, Conrad, Svevo, Joyce (quello di *The Dubliners*) e Thomas Mann, derivano direttamente dal secolo scorso. Per ciò che mi riguarda, non ho ambizioni di tipo balzachiano. Non mi importa niente di dare un quadro generale della nostra società. Vorrei poter scrivere qualcosa che si avvicinasse al lirismo e alla tensione narrativa dei *Malavoglia*, di Senilità, e soprattutto di *The Scarlett Letter* di

[3] E. Montale, *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato, Ossi di seppia, in Tutte le poesie*, Milano, Oscar Mondadori, 2004, p. 29.
[4] *Di là dal cuore*, p. 1211.

> Hawthorne: libro che non posso rileggere senza provare, ogni volta, la più violenta commozione.[5]

Il s'agit d'écrivains différents entre eux, qui ont pourtant des points communs: la donnée chronologique en premier lieu, c'est-à-dire l'appartenance à cette modernité littéraire issue de l'expérience décadente et symboliste et de l'expérience naturaliste. Bassani exclut pourtant l'exemple de *La Comédie humaine* de Balzac, affirmant ne pas être intéressé par la peinture de la société (même si, comme on le verra, ce prétendu désintérêt sera en partie démenti par son *Romanzo di Ferrara*, où la société est bien présente) en privilégiant ce qu'il qualifie de manière vague de «tension narrative», qu'on suppose être engendrée par deux éléments en apparente rivalité: un élément extérieur, objectif, qui est la réalité historique et sociale des personnages, et un élément intérieur, subjectif, qui est l'analyse psychologique, le sondage des intermittences du cœur. Essayons de définir précisément cette tension narrative évoquée par Bassani, clef de voûte de sa démarche littéraire. Cette notion est au cœur d'un passage consacré aux deux grands écrivains du tournant du siècle, Proust et Joyce :

> La mia massima aspirazione è al tempo oggettivo, al tempo cartesiano della conoscenza, ma come Proust e Joyce io so di non avere il diritto di raccontare delle storie. A chi potrei raccontarle?
>
> […] sentivo il bisogno di giustificare criticamente, oltre che moralmente, l'atto mio di narrare. So di venire dopo Cartesio, dopo Joyce, dopo Proust, il mio sforzo è stato ed è quello di recuperare attraverso un tempo di tipo proustiano - soggettivo, pensato, - l'oggettività[6].

La tension narrative, source de cette violente commotion évoquée par Bassani, est donc le résultat d'un équilibre délicat entre subjectivité et objectivité. Le besoin de justifier objectivement sa narration vient premièrement de la formation idéaliste de Bassani, de l'héritage de Benedetto Croce, un de ses maîtres, dont la doctrine

[5] *Ibid.*, p. 1173.
[6] « "Meritare il tempo". Intervista a Giorgio Bassani», [1980] in Anna Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia,* Roma, Bulzoni, 2003, p. 170.

philosophique prêchait « l'ineffabilità dell'io », l'impossibilité de connaître le moi profond:

> Nei miei romanzi, c'è anche la ricostruzione di un tempo storico, perduto, dei personaggi, ma al tempo stesso c'è un'altra cosa : io non ho la fede dei miei immediati predecessori (Proust, Joyce) che l'io profondo sia effabile, conoscibile; io non ci credo, non ci credo più. Allora è per questo motivo che cerco disperatamente di dar fondo all'io e allo stesso tempo di collocare l'io in una dimensione oggettiva, storica, storicistica[7].

C'est de cette impossibilité que vient le besoin de placer des barrières, « diaframmi logici e morali » aptes à endiguer la subjectivité de l'auteur. Ce parcours - assumant comme point de départ une subjectivité poussée, de marque moderniste, mais cherchant une conciliation avec l'objectivité réaliste - est bien visible dans l'œuvre bassanienne, à partir des premières épreuves narratives, centrées sur la conscience et le point de vue intérieur, projetés sur une toile de fond indéfinie du point de vue temporel et spatial, jusqu'à la maturité du *Romanzo,* qui se clôt avec *L'Airone,* chef-d'œuvre d'une objectivité glaciale et distante arrivant pourtant à enluminer les replis les plus obscurs de la personnalité du protagoniste. Mais il faut se demander si Bassani a raison de qualifier Proust d'écrivain éminemment subjectif : « A differenza di Proust chiuso nella sua camera e tutto abbandonato al recupero del sé stesso di una volta io tento un accordo, un raccordo tra il me stesso di una volta e il me stesso di adesso »[8].

D'une part, Bassani apparaît souvent grandement influencé par la réception proustienne des années quarante[9]. Le rôle ambigu du Narrateur proustien, sa capacité de regarder dans une double perspective les événements, de l'intérieur et de l'extérieur, ne sont pas cités directement par Bassani, qui pourtant, dans un texte dédié à Camillo Boito formule avec des mots très beaux une conception similaire de la juste distance

[7] *Ibid,* p. 171. Bassani ajoute: « L'io non è più importante di ciò che lo circonda; ciò che circonda l'io non è soltanto una proiezione dell'io, è una realtà che in qualche modo coinvolge l'io, ma rispetto alla quale l'io non può essere trascendente ».
[8] *Ibid.*
[9] Sur cet aspect istitutionnel de la réception proustienne chez Bassani, voir la thèse de Bernard Urbani, *Les romanciers italiens lecteurs de Proust. Le cas de Bassani,* sous la direction de Élisabeth Rallo, Aix-Marseille, 1998.

narrative : « Il linguaggio che lui, l'artista, mette in bocca alla donna […], sempre influenzato da una memoria tenace come la tortura di una ferita mal chiusa, celebra il limite che egli ha frapposto consapevolmente tra il mondo della sua fantasia e il suo superiore distacco di poeta»[10]. Les deux écrivains semblent se rejoindre sur ce point, sur la nécessité d'un regard à la double focalisation: pour énoncer distinctement les lois très générales, éternelles et universelles, de l'âme humaine, il faut d'abord savoir l'étudier de près, par le premier instrument dont on dispose, c'est-à-dire sa propre personnalité. Pour ce qui est de l'affirmation de Bassani concernant le «raccord», le rapport entre le moi du présent et celui du passé qu'il dit vouloir entreprendre, et que Proust en revanche selon lui n'opère pas, on peut objecter que Proust au contraire s'intéresse aux changements du temps et à la dimension de la durée; que l'on pense à la célèbre «psychologie dans l'espace»[11] que le Narrateur souhaite utiliser dans son livre à venir, qui traduirait ce rapport fluide entre passé et présent, cette notion «du temps incorporé»[12], c'est-à-dire les années passées qui ne se séparent pas de nous: « la mémoire, en introduisant le passé dans le présent sans le modifier, tel qu'il était au moment où il était le présent, supprime précisément cette grande dimension du Temps suivant laquelle la vie se réalise»[13].

D'autre part, il faut considérer que Bassani a vécu une époque tellement chargée qu'il était tout à fait impossible de transcender la donnée historique sur le fond. D'où ce besoin de confirmer l'encadrement du je dans une perspective historique qui le détermine, en étant le lieu d'où chacun est venu[14] ; d'ailleurs, comme on le verra, Bassani, écrivant au lendemain de la Shoah, ressent inévitablement tout le poids du témoignage : « Uno dei compiti della mia arte (se l'arte può avere un compito), lo considero soprattutto quello di […] garantire la memoria, il ricordo. Ebbene i poeti sono qua per far sì che l'oblio non succeda. Un'umanità che dimenticasse Buchenwald, Auschwitz, Mathausen, io non posso accettarla. Scrivo perché ce ne si ricordi»[15] . Si d'une part la fonction de témoignage de la littérature est centrale dans l'œuvre de Bassani – en revanche, dans la *Recherche*, cette fonction est totalement absente, et

[10] « Prefazione al Maestro di Setticlavio », *Di là dal cuore,* p. 1013.
[11] *TR,* IV, p. 608.
[12] *Ibid.,* p. 623.
[13] *Ibid.*
[14] « Il pericolo che incombe sui giovani di oggi è che si dimentichino di ciò che è accaduto, dei luoghi donde tutti quanti siamo venuti», *Di là dal cuore,* p. 132.
[15] *Ibid.,* p. 1326.

même réfutée [16] - de l'autre, la critique récente s'est surtout intéressée aux représentations proustiennes des événements historiques, aux correspondances et aux analogies entre les époques historiques et à la place qu'ils conquièrent au fil des années dans le texte.

En effet, ne sont-ils pas les principaux révélateurs du caractère authentique des personnages ? L'hébraïsme atavique du mondain Swann aurait-t-il affleuré sans l'éclat de l'Affaire ? N'est-ce pas la guerre qui scelle la dernière métamorphose féminine du baron de Charlus ? Dans la *Recherche,* l'ombre de l'histoire s'allonge sur la vie privée des individus, et, comme on le verra, dans la narration des événements historiques s'incrustent les motifs douloureux du texte, prenant ainsi tout leur essor, instituant une continuité entre les deux temps, personnel et collectif, entre les événements passés et le présent.

La mémoire est au centre de ces œuvres, elle est le sujet et la condition de la narration, placée en position médiane entre histoire et vie privé, par elle se définit le je et par elle on récupère la dimension historique.

I.2 Mémoire de l'histoire

Chaque écriture de soi présuppose un repli sur le passé, son propre passé. J'ai déjà affirmé que chez Bassani ce mouvement introspectif ne comporte pas une écriture intimiste. Bassani calibre attentivement les composantes mémorialistes, inventives et historiques, suivant en cela la poétique d'un de ses modèles, Manzoni, auteur mais aussi théoricien du roman historique :

> Non c'è da meravigliarsi che, durante la persuasione che la storia e l'invenzione possano star bene insieme, sia venuto ad un uomo di bellissimo ingegno il pensiero di comporli in una forma nuova e più speciosa. E c'è ancora meno da meravigliarsi che, messo in atto quell'ingegno così immaginoso e così osservatore, così fecondo e così

[16] Je pense aux positions proustiennes pendant la guerre à l'égard d'un écrivain comme Romain Rolland.

> penetrante, la cosa abbia prodotto nel pubblico di tutti i paesi colti quell'effetto che ognuno sa[17].

On verra dans quelle mesure l'histoire, que nous avons affirmé être élément incontournable pour tout narrateur né au début du XXe siècle, est chez Bassani objet d'écriture dans une forme « nuova e più speciosa », et quels liens cette forme de narration historique entretient avec l'intertexte proustien.

La question juive est évidemment le nœud fondamental présent dans le passé personnel de Bassani, de tous ses protagonistes et dans l'histoire de son temps. Mais il faut souligner que la narration des événements tragiques engendrés par la montée du fascisme en Italie et par les lois raciales, n'est pas abordée par Bassani sous la forme du témoignage. Comme l'écrit Ida Campeggiani dans son article dense sur Proust et Bassani[18], même dans le cadre d'un souci de fidélité à la donnée objective, Bassani brouille les pistes et donne à ses récits une apparence d'ordre et de cohérence, derrière laquelle se cache une réalité rendue plus complexe, illuminée par une sorte « d'effets spéciaux » qui montrent les effets laissant en ombre les causes, en confiant au lecteur la tâche du déchiffrement. En cela, Bassani suit évidemment la stylistique proustienne :

> Il est arrivé que Mme de Sévigné, comme Elstir, comme Dostoïevski, au lieu de présenter les choses dans l'ordre logique, c'est-à-dire en commençant par la cause, nous montre d'abord l'effet, l'illusion qui nous frappe. C'est ainsi que Dostoïevski présente ses personnages. Leurs actions nous apparaissent aussi trompeuses que ces effets d'Elstir où la mer a l'air d'être dans le ciel[19].

On montrera l'application exemplaire de cette technique stylistique dans le deuxième épisode, intitulé *La passeggiata prima di cena*, faisant partie de *Dentro le mura,* le livre premier du *Romanzo di Ferrara*[20]. Mon but est de mettre au jour certaines analogies entre la technique narrative utilisée par Bassani dans cet épisode, et la théorie proustienne du renversement entre cause et effets, entre ce qui vient avant et ce qui suit.

[17] A. Manzoni, *Del romanzo e in genere de' componimenti misti di storia e invenzione,* citato in G. Varanini, *Bassani narratore, poeta, saggista,* Modena, Mucchi Editore, 1991.
[18] I. Campeggiani, «Proust nell'opera di Bassani», *Chroniques italiennes,* 2/2012, p. 2, série web.
[19] *LP,* III, p. 880.
[20] G. Bassani, *La passeggiata prima di cena*, pp.55-84.

Je voudrais montrer que Bassani reproduit dans ce texte, mais aussi dans d'autres textes successifs, les « effets qui nous frappent », déformant l'aspect de la narration historique traditionnelle. En effet l'opération déformante est encore plus intéressante car elle est appliquée à des périodes historiques, ce qui nous permet non seulement de regarder ces époques révolues avec des yeux différents – on sait que le style est une vision du monde – mais aussi, comme on le verra, d'établir des liens nouveaux avec l'épisode phare de la *Recherche* en ce qui concerne la question juive, la narration de l'affaire Dreyfus en particulier. La déformation dont je veux rendre compte consiste, chez les deux écrivains, dans un déplacement des événements successifs - c'est-à-dire qui ont eu lieu après - dans un passé historique qui les a précédés[21]. Il s'agit d'une opération inverse par rapport à celle plus usuelle qui consiste à utiliser le passé comme clé de voûte pour interpréter le présent. Ici, en revanche, selon la théorie de l'influence rétrospective que nous avons déjà citée, le présent, ou en général ce qui vient après, redéfinit et remplit d'une lumière rétrospective les contours de réalités qui semblait déjà ordonnées, qui se donnaient à lire pacifiquement, aux quelles on s'était désormais accoutumé. Regardons donc de près les deux textes.

La critique a récemment montré[22], avec l'appui des derniers travaux génétiques, que de nombreux ajouts et adjonctions ont été apportés par Proust aux morceaux de la *Recherche* relatifs à l'Affaire, et cela pendant les années de la guerre. Ces additions postérieures établissent un lien entre les deux événements, et produisent des analogies

[21] Le présupposé de cette démarche - de « l'analogie anachronique » - est une vision cyclique de l'histoire, selon laquelle les mêmes époques reviennent tour à tour dans le temps, déguisées en nouveauté mais toujours égales dans les traits essentiels. Poser des analogies entre les événements, raconter le passé en convoquant le présent, est possible grâce à cette conception historique réglée par un éternel retour, à intervalles réguliers, de certaines situations. Chez Proust la métaphore du kaléidoscope, d'ailleurs destinée à thématiser l'histoire des juifs en France, exemplifie cette vision cyclique de l'histoire. Anne Henry retrace derrière cette image du kaléidoscope l'influence de Schopenhauer, che qui l'idée de répétition est exprimé de façon beaucoup plus explicite que chez Proust. Le nombre limité des éléments et la multiplicité des combinaisons, permet d'établir des analogies profondes entre les événements, qui auraient à l'origine les mêmes composantes combinées avec des critères différentes. Cette procédure permettrait aux écrivains de redessiner en quelque sorte l'événement historique, en identifiant, dans les figures apparemment nouvelles, les éléments de l'ancienne configuration. Chez Bassani on a une vision similaire de l'histoire : « E lentamente, col volgere delle stagioni, anche il passato tornava. Tutto e tutti risultavano a un tratto coinvolti in un *moto vasto, ineluttabile, fatale.* Concorde come quello di *sfere collegate* per sottoposti ingranaggi a un unico perno invisibile, nulla sarebbe mai riuscito a fermarlo, a resistergli », *Una lapide in via Mazzini, Opere,* cit., p. 106.

[22] Yuji Murakami, « Comme au temps de l'Affaire Dreyfus, in Philippe Chardin, Nathalie Mauriac-Dyer (dir.), *Proust écrivain de la Première Guerre Mondiale,* Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2014, p. 72.

thématiques entre ceux-ci. Yuhi Murakami dans son article consacré aux analogies entre la guerre et l'Affaire affirme que « l'enjeu du parallèle établi par Proust entre l'Affaire et la Grande Guerre semble l'assimilation des Juifs, ce qui n'est pas très visible lorsque on lit séparément *Le Temps retrouvé* où la question de l'identité juive et de l'antisémitisme semble présentée comme secondaire [...] La plupart des passages importants relatifs à l'antisémitisme et au judaïsme que l'on trouve dans les volumes suivants *Du côté de chez Swann* sont des additions postérieures à l'été de 1914 »[23]. Ce qui nous intéresse ici n'est pas de suivre le thème de l'antisémitisme, c'est-à-dire les conséquences de l'Affaire, dans la narration de la guerre, qui relèverait d'une procédure traditionnelle et non pas anachronique comme je l'ai énoncé ci-dessus; mais plutôt de regarder en quoi l'événement postérieur, c'est-à-dire la guerre, ajoute et confère des significations nouvelles à l'événement antérieur, c'est à dire l'Affaire. Concentrons donc notre attention sur les ajouts proustiens apportés au texte pendant et après la guerre.

On trouve un exemple intéressant de ces additions postérieures dans *Le Côté de Guermantes I*, dans la scène de la matinée chez Madame de Villeparisis. Ainsi, d'une manière significative, dans l'Esquisse XXI relative au salon de la marquise, l'Affaire n'est abordée que du point de vue mondain[24]; en revanche, les morceaux concernant les implications profondes de l'Affaire, comme la tirade de Charlus, sont ajoutés par Proust après, de 1915 à 1920[25].

La première tirade antisémite de Charlus, addition introduite entre 1919 et 1920 dans les épreuves Gallimard de *Guermantes I*[26] est en ce sens significative. Pendant la matinée chez Mme de Villeparisis, où l'Affaire est le principal sujet de conversation, Charlus se renseigne sur Bloch en se congratulant avec le Narrateur d'avoir des amis étrangers. Quand le Narrateur lui répond que Bloch est français, Charlus réplique: « Je croyais qu'il était juif». La tirade qui suit montre que Charlus n'est même pas antidreyfusard, car pour le baron le crime contre la patrie ne s'applique pas à Dreyfus, la France n'étant pas la patrie des juifs.

---

[23] *Ibid*.
[24] *CG*, II, *Esquisse* XXI, pp. 1174-1194.
[25] Yuji Murajami, *art. cit*., p. 73.
[26] Y. Murakami rémarque que si, d'une part, les récits d'exploration qui réconfortent le Narrateur « ne seraient autre chose que ceux de la Grande Guerre que Proust avait dévorés journellement dans les journaux et d'autres publications», récits pas mentionnés ouvertement par souci de la chronologie interne du roman, de l'autre, la récupération dans les années du conflit du discours antisémite et racial aurait pour but, apparemment paradoxal, de rétablir et rappeler l'identité refoulée des juifs, *art.. cit.,* p. 75-76.

> Le crime est inexistant, le compatriote de votre ami aurait commis un crime contre sa patrie s'il avait trahi la Judée, mais qu'est-ce qu'il a à voir avec la France ? [...] Si on fait venir [pour combattre} des Sénégalais et des Malgaches, je ne pense pas qu'ils mettront grand cœur à défendre la France et c'est bien naturel. Votre Dreyfus pourrait plutôt être condamné pour infraction aux règles de l'hospitalité. Peut-être pourriez-vous demander à votre ami de me faire assister à quelque belle fête au Temple, à une circoncision, à des chants juifs. [...] Il pourrait même, pendant qu'il y est, frapper à coups redoublés sur sa charogne, ou, comme dirait ma vieille bonne, sur sa carogne de mère. [...] puisque nous aimions les spectacles exotiques et que frapper cette créature extra-européenne, ce serait donner une correction méritée à un vieux chameau[27].

Les liens avec l'épisode de la guerre sont d'abord l'allusion exemplaire aux soldats sénégalais et aux Malgaches, écho des soldats des troupes coloniales qui vagabondent dans le Paris oriental et nocturne des nuits équivoques de l'hôtel de Marigny ; ensuite le thème du juif errant, sans patrie, exemplifié dans l'idée de « l'impossibilité de la trahison juive envers la patrie », à cause évidemment de la non appartenance à la nation française.

D'ailleurs, la violence rejointe par l'idéal nationaliste serpente déjà pendant l'Affaire et aussi dans l'épisode de la soirée chez la princesse de Guermantes, où plusieurs fois on répète qu'être pour Dreyfus implique ne pas être français.

Mais c'est surtout dans l'épisode de voyeurisme ouvrant *Sodome et Gomorrhe* que tous ces enjeux se lient dans un nœud étroit. Épiant en cachette la rencontre homosexuelle entre Charlus et Jupien, dans une position définie « périlleuse » par le Narrateur, ce dernier, pour justifier son acte d'espionnage se réclame de la grandeur de la découverte, qui comporte pourtant un grand danger. Pour se donner du courage, il affirme penser à certains récits qu'il a lus et qui le réconfortent :

[27] *CG*, II, p. 584-585.

> Depuis que pour suivre – et voir se démentir – les principes militaires de Saint-Loup, j'avais suivi avec grand détail la guerre des Boers, j'avais été conduit à relire d'anciens récits d'explorations, de voyages. […] Pensant aux Boers qui, ayant en face d'eux des armées anglaises, ne craignaient pas de s'exposer au moment où il fallait traverser, avant de retrouver un fourré, des parties des rase de campagne : « Il ferait beau voir, pensais-je, que je fusse plus pusillanime, quand le théâtre d'opérations est simplement notre propre cour et quand, moi qui viens d'avoir plusieurs duels sans aucune crainte, à cause de l'affaire Dreyfus, le seul fer que j'aie à redouter est celui du regard des voisins qui ont autre chose à faire qu'à regarder dans la cour»[28].

D'abord quelques notations relatives à la chronologie : l'allusion concernant les duels et l'affaire Dreyfus est ajoutée en 1920 à la seconde dactylographie, modifiée dans l'exemplaire personnel de Proust [29] ; l'allusion aux récits des voyages concernant la guerre des Boers, lus par Proust pendant la guerre, est ajoutée elle aussi dans la même période. Sans doute ces citations sont dues aux lectures que Proust faisait en temps de guerre et dont témoigne sa *Correspondance*, de même que d'autres lectures ne sont pas citées explicitement par souci de chronologie interne du roman[30]. C'est encore en cette même occasion d'espionnage que le Narrateur dans une tirade longue et célèbre établit le lien entre les juifs, l'affaire Dreyfus, la race et l'homosexualité :

> Race sur qui pèse une malédiction et qui doit vivre dans le mensonge et le parjure, puisqu'elle sait tenu pour punissable et honteux, pour inavouable, son désir ; qui doit renier son Dieu […] amis sans amitiés, malgré toutes celles que leur charme fréquemment reconnu inspire et que leur cœur souvent bon ressentirait ; mais peut-on appeler amitiés ces relations qui ne végètent qu'à la faveur d'un mensonge et d'où le premier élan de confiance et de sincérité qu'ils seraient tentés d'avoir les ferait rejeter avec dégoût, à moins qu'ils n'aient à faire à un esprit impartial, voire sympathique, mais qui alors,

[28] *SG*, III, p. 10.
[29] Voir *SG,* III, *Notes et variantes*, p. 1273.
[30] Murakami, *art. cit.,* p. 76.

> égaré à leur endroit par une psychologie de convention, fera découler du vice confessé l'affection même qui lui est la plus étrangère, de même que certains juges supposent et excusent plus facilement l'assassinat chez les invertis et la trahison chez les Juifs pour des raisons tirées du péché originel et de la fatalité de la race ? […]
>
> Comme les juifs encore (sauf quelques-uns qui ne veulent fréquenter que ceux de leur race, ont toujours à la bouche les mots rituels et les plaisanteries consacrées), se fuyant les uns les autres, recherchant ceux qui leur sont le plus opposés, qui ne veulent pas d'eux ; mais aussi rassemblés à leurs pareils par l'ostracisme qui les frappe, l'opprobre où ils sont tombés, ayant fini par prendre, par une persécution semblable à celle d'Israël, les caractères physiques et moraux d'une race […][31].

L'objet de cette longue tirade du Narrateur est notamment la « race maudite » de Sodome, thématisée par le leitmotiv obsessionnel de l'exclusion et de la différence qui la rapproche de l'autre « colonie différente », celle des juifs[32]. L'évocation des récits de la guerre des Boers en relation à l'Affaire est une déclinaison supplémentaire du thème des minorités non assimilées qui, lesquelles soit font de leur diversité l'affirmation même de leur existence (c'est le cas de Boers), soit la subissent en restant regroupées dans un espace visqueux suspendu entre assimilation et marginalisation (c'est le cas des troupes coloniales citées dans le *Temps retrouvé*, cible du préjugé, formulé par Charlus, de leur substantielle étrangeté à la guerre des Alliés à cause de leur ethnie différente). Ces allusions aux questions identitaires des minorités et aux enjeux de l'assimilation, étant mises en relation avec l'affaire et avec le berceau de nationalismes qu'a été la Grande Guerre, posent une analogie avec la condition des juifs en Europe, qui sont dans une position hybride entre désir d'assimilation et menace d'exclusion. De cette condition médiane, comme on le verra d'ici peu, témoigneront certains personnages de Bassani, bons bourgeois et fascistes de la première heure, plus tard tragiquement déportés.

[31] *Ibid.,* p. 18.
[32] *SG*, III, p. 25.

De ces additions au thème de l'Affaire pendant la guerre s'ensuivent donc des considérations d'ordre différent, que je pourrai développer pleinement seulement après la comparaison avec le texte bassanien. Je me limiterai ici à deux remarques : premièrement que les adjonctions d'éléments et de thèmes mûris pendant la période de la guerre confèrent à la narration proustienne de l'Affaire sa véritable profondeur, permettant à l'auteur de donner corps et à exprimer pleinement, par le biais d'un événement historique, ce qui pour lui, avec les bénéfices du regard rétrospectif, a été l'enjeu réel et effrayant d'un cas d'antisémitisme comme celui de Dreyfus : la malédiction de la race et le destin d'être marginalisé. C'est-à-dire que l'Affaire ainsi lue, illustre, dans l'ombre d'un sinistre présage, ce qu'on a appelé « la trinité maudite » [33] des vices dans la *Recherche* : snobisme, homosexualité, judaïsme. Deuxièmement, le fait que certains thèmes aient fleuri pleinement pendant la guerre est certainement significatif, et il faut se demander pourquoi. Il y a certainement les avantages stylistiques des anachronismes analogiques (que nous allons identifier dans le texte de Bassani aussi), qui permettent à Proust de raconter l'Affaire de façon insolite - encore l'effet qui nous frappe - en incrustant dans cette narration l'écho de sept journaux par jour, l'échos de rencontres au Marigny, des récits et des chroniques issus d'une guerre élargissant ses confins au monde entier. Mais il y a aussi, dans cette présence centrale et pourtant disloquée du conflit, le vertige d'un présage sinistre qui peut être ne s'exemplifie pas vraiment dans la célèbre prophétie de Charlus rappelant la destruction biblique des villes maudites, mais plutôt dans cette influence rétrospective de la guerre sur l'Affaire, des nationalismes sur l'antisémitisme, des grands mouvements de masse sur les minorités. Je reviendrai sur ce point après l'analyse du texte de Bassani.

Le processus des anachronismes analogiques – c'est-à-dire l'établissement des comparaisons inattendues par déplacement anachronique des éléments postérieurs dans le passé - est macroscopique dans le texte de Bassani *La Passeggiata prima di cena*. Le récit se déroule dans la Ferrara des années 1880, où le jeune et prometteur médecin juif Elia Corcos épouse Gemma Brondi, humble infirmière catholique. Ce mariage est largement critiqué par la société juive de Ferrara, qui identifie dans Gemma la cause de l'ascension sociale manquée du médecin Corcos. En outre, le chœur anonyme de la

[33] La définition vient de l'article de Elisabeth Ladenson, « Charlus, Bloch, Legrandin. La trinité maudite », in *Swann le centenaire,* cit., pp. 357-371.

société qui souvent est chargée de la narration, selon la technique du discours indirect libre social (pourtant différent de celui de Verga, car chez Bassani ce discours n'est pas impersonnel mais connoté idéologiquement), établit un parallèle entre l'échec social de Elia à cause de son mauvais mariage et l'échec économique de Ferrara, isolée par la construction, voulue par un député socialiste, d'une nouvelle ligne ferroviaire qui favorise Bologne. En effet, dans ce récit, Bassani établit une comparaison sinistre entre la société de la Ferrara fin de siècle et celle des années autour de 1937, caractérisée par la campagne antisémite la plus enflammée[34]. Comme Piero Pieri le montre[35], Bassani se sert des syntagmes et des expressions tirés des journaux fascistes des années vingt, pour construire le discours indirect libre de la société juive de la Ferrara fin de siècle, dans le but de souligner comportements ambigus, de matrice préfasciste, déjà présents dans la conscience des juifs, juifs qui d'ailleurs soutiendront le programme fasciste à ses débuts. Les nombreux remaniements de *La passeggiata* témoignent la gravité des issues idéologiques d'une pareille démarche. Publié pour la première fois en 1951, le texte donne en 1953 son titre à un recueil récompensé par le Premio Strega. Pourtant, à partir de 1956, Bassani remanie le texte en l'épurant au fil des années des allusions à la période fasciste, jusqu'à l'édition aujourd'hui considérée comme définitive, celle de 1980, de laquelle ont été effacées, ou de toute façon réduites, la plupart des analogies entre les deux périodes historiques. Nous suivrons donc dans notre analyse les versions du texte de 1953 et de 1956.

L'objet du récit sont les différences sociales entre les deux époux, objet d'attention médisante ; on insiste avec mépris sur l'écart entre le prestige acquis grâce à la profession de médecin par Elia et la simplicité d'une famille d'agriculteurs catholiques qui, même accueillie dans les murs n'est jamais arrivée à l'intégration, et qui regarde avec un humble sentiment d'infériorité sociale celui qui leur apparaît comme un «signore», perçu comme irrémédiablement différent, étranger à leur classe. En revanche les jugements portés sur Gemma – médiocre, simple, *gugà* – expriment à son égard une volonté de persécution qui caractérisera une trentaine d'années plus tard la propagande raciale, manifestant ainsi les prodromes de la mentalité fasciste. Les propos

[34] Sur les nombreuses récritures de *La Passeggiata prima di cena* et pour une reconstruction ponctuelle des ajouts et des coupures sur le texte, voir Piero Pieri, « La passeggiata prima di cena. *Anacronismi e parodie di Giorgio Bassani ebreo anti-fascista e letterato crociano* », in *Ritorno al Giardino. Una giornata di studi per Giorgio Bassani,* Roma, Bulzoni, 2006, pp. 53 - 82.
[35] P. Pieri, *art. cit*., p. 56.

discriminatoires dus aux diversités de religion et de classe sociale envers Gemma font d'elle le bouc émissaire de l'ascension sociale manquée de Elia.

De plus, les discours médisants de la bourgeoisie citoyenne tissent des analogies entre Gemma, coupable de l'échec de son mari, et les socialistes qui gouvernent, coupables d'avoir favori, avec de complots malhonnêtes - avec un « raggiro da socialista » - le développement économique de Bologne aux dépens de Ferrara. Les carrières du docteur et le développement de la ville deviennent ainsi selon le chœur juif les victimes d'un « contemporaneo e interdipendente attentato », ourdi par le même fantôme, celui de l'émeute socialiste des classes populaires.

> Tutta la fortuna e la prosperità di Bologna erano dipese da quella risoluzione fatale, tanto più odiosa perché strappata con raggiri da un socialista, ma non per ciò meno efficace e vantaggiosa per Bologna, che, a causa di essa, era diventata in breve tempo la maggior città dell'Emilia. […] Come quella della città, anche la vita del Prof. Corcos era stata sospesa per un attimo ormai smarrito nel tempo, tra la luce e l'oscurità. Anch'egli, come tutti i suoi concittadini migliori, come tutti i galantuomini suoi pari era stato una vittima – dicevano- delle "famigerate dottrine materialistiche" dei socialisti e dei massoni[36].

Ce qui nous intéresse de montrer ici réside dans la procédure utilisée par l'auteur. Le complot socialiste et maçonnique est un refrain récurrent dans les journaux fascistes des années vingt, comme par exemple *La Nazione*, exemple de l'analogisme anachronique, dont nous avons parlé à propos de certains passages inhérents à l'Affaire chez Proust. En se servant de la comparaison anachronique entre deux différentes époques Bassani remonte aux sources d'une « anthropologie de la diffamation » déjà existante dans les mots employés par la bourgeoisie juive, utilisant les mêmes codes linguistiques de leur persécution future. L'enjeu est, encore une fois, une question d'assimilation. Bassani,

[36] *Ibid.,* p. 94. Le texte de 1956 est similaire, mais la force polémique est attenuée, le complot se réduisant à une *macchinazione*: «I socialisti, dovunque avessero le mani in pasta, per una ragione o per l'altra avevano sempre torto. […] Come quella della città, anche la vita del dottor Corcos era stata sospesa, per un attimo ormai smarrito nel tempo, tra la luce e l'oscurità. Come tanti galantuomini del suo tempo […] anche Corcos era stato una vittima delle *macchinazioni dei socialisti*. Anche i massoni, gli inevitabili massoni, venivano presto chiamati in causa (*non era un massone, di grazia, lo stesso Francesco Crispi* ?)», in *Opere,* «Appendice», p. 1630.

par son jugement, contemple « dall'alto, e quasi fuori dal tempo »[37] ces dynamiques sociales, ce qui fait que sa vision n'est pas imputable à l'idéologie du juif assimilé, dépassée par l'expérience du fascisme ; en effet, Bassani juge en tant qu'antifasciste les membres fascistes de sa propre race, en révélant, à la lumière des événements postérieurs, des mécanismes sous-jacents à l'histoire des juifs en Italie. Comme l'observe Piero Pieri, la bourgeoisie juive, en vertu de son orgueil et de son *status* social conquis[38], se sert de ces mêmes falsifications odieuses qui, une quarantaine d'années plus tard, l'excluront de la société[39]. Or, si la communauté juive a pêché en se montrant capable d'épouser les mêmes processus discriminatoires de leur future exclusion, c'est à cause de ce désir d'assimilation à la bourgeoisie catholique - exécrée, mais en même temps admirée et enviée - qui l'amènera d'ailleurs à soutenir le fascisme à ses débuts.

Pour conclure cette analyse, on remarquera que les analogies anachroniques servent à Bassani, par la dislocation des plans temporels, à cacher dans les plis de la narration les contenus les plus inquiétants d'une histoire qui ne cessera de hanter son écriture. Si l'avancement de telles vérités sinistres est possible par le déplacement anachronique des époques et des discours - subversion qui a le mérite de montrer les choses à travers une audacieuse variation de prospective selon ces «effets désordonnés» du roman -, du point de vue stylistique ces analogies anachroniques sont confiées très souvent à la «dislocation morale» offerte par les propositions incises et entre parenthèses, dans lesquelles, comme chez Proust, souvent se déploient ces vérités chargées de fournir le contrechant dérangeant des propositions principales. On remarquera dernièrement que l'effacement progressif de la part de Bassani des phrases entre parenthèses, et le passage du discours indirect libre à l'apparence impersonnelle, en faveur des narrations à la première personne, correspond au passage d'une dénonciation de la vanité de classe des juifs (objet du lourd jugement envers sa race que nous venons d'analyser dans *La passeggiata*) à un rétrécissement du champ d'analyse, c'est-à-dire à une descente introspective au fond de sa propre vanité, bête noire de ses propres blessures.

---

[37] *Ibid.,* p. 1646.

[38] En effet Bassani insiste énormément sur ce point. Un des plusieurs exemples est le fait que la société juive apprécie Corcos seulement quand il devient un célèbre médecin de Ferrara : « Il loro attaccamento ad Elia s'era andato sviluppando in ragione del progressivo affermarsi del suo nome in città : non già, intendiamoci – parevano voler fare capire essi stessi – semplicemente perch'egli fosse figlio di quell'inetto di Salomone Corcos, di quel mercantuccio di nessuna importanza […] ma anzi, con la sua crescente fortuna, dava all'origine comune un lustro del quale anch'essi, indirettamente, avrebbero goduto i benefici», *La passeggiata prima di cena,* p. 110.

[39] P. Pieri, *art. cit.,* p. 60.

Mais interrogeons-nous un moment sur la signification synthétique de ce long excursus portant sur la question juive. Si pendant la Grande Guerre s'enracinent dans la société civile les nationalismes et les fascismes qui peu après secoueront l'Europe, il est indéniable que l'Affaire, dans son mécanisme raciste d'identification d'un bouc émissaire sans patrie, dont la punition sera la déportation, en est l'antécédent le plus voyant. D'ailleurs Proust, dans les années du conflit, n'est pas le seul à apercevoir avec effroi une sinistre contiguïté entre les deux événements, proximité qui, au cours des années, devient une analogie. En 1935, quand la vague fasciste montait en Europe, Léon Blum compare la violence de l'Affaire à celle de la Première Guerre mondiale, violence qui consiste, outre l'épandage de sang, dans cette furie collective amenant à une «dépréciation de la valeur vitale»: « ni pour mes amis, ni pour moi, la vie ne comptait; nous nous serions sacrifiés, sans la moindre hésitation et surtout sans le moindre effort, à ce que nous tenions pour la vérité et pour la justice... et sans doute, quoique plus malaisément, aurions-nous sacrifié les hommes qui barraient la route à la justice et à la vérité»[40]. L'Affaire représente l'aube de cette longue descente qui aura conduit l'Europe au fond noir du totalitarisme. Si d'une part Proust (et son Narrateur) est, de par sa nature, réfractaire à chaque forme de passion et d'engagement politique - la bataille passionnée en faveur de Dreyfus dans le passage de *Jean Santeuil* à la *Recherche* se décolore de tout engagement, en devenant une affaire mondaine qui révèle beaucoup mieux la charge de racisme et d'antisémitisme qui allait frapper la société - , d'autre part même de sa position hybride et médiane (fils de mère juive et père catholique, et évolué dans un milieu social antisémite par tradition), il ne peut qu'enregistrer avec effroi le commencement de la dérive irrationnelle et grossière - le bourrage de crâne - dans les humeurs racistes et positivistes de l'Affaire, laquelle n'était qu'un sinistre prélude. Le pire devait encore venir, on était en attente. « La Shoah è il centro nevralgico dell'arte novecentesca »[41]. Alessandro Piperno avance l'hypothèse que toute œuvre considérable écrite dans la première moitié du XXe siècle contient en soi le germe d'une prophétie apocalyptique d'un événement monstrueux, inédit, « capace di mettere a repentaglio la stessa capacità degli uomini di percepire se stessi »[42]. La *Recherche* en fait partie, il

[40] Léon Blum, *Souvenirs sur l'Affaire,* Paris, Gallimard, 1935, p. 14-15.
[41] Alessandro Piperno, *Contro la memoria,* Roma, Fandango, 2013, p.10.
[42] Ibid.

s'agit d'une œuvre prophétique, tandis que celle de Bassani, postérieure à la Shoah, ne fait que regarder en arrière, assumant le poids inévitable de l'événement: «Andiamo avanti, ma con la testa sempre voltata indietro»[43]. Cela explique la centralité de la Shoah chez Bassani aussi, bien que ce soit d'une perspective opposée par rapport à Proust : pas d'attente, pas de prophétie, mais celle d'un retour sur les images ruineuses de ce qui a été: paraphrasant Piperno qu'on vient de citer, ignorer l'événement fondateur du XXe siècle signifierait pour un écrivain manquer la cible de la vérité et de la perception de soi.

Au milieu névralgique de ces deux distances, l'une en avant, l'autre en arrière, se trouve la figure antinomique du personnage juif.

I.2.1 De la haine de soi. Snobisme et judaïsme

Pendant la matinée chez Madame de Villeparisis, les traits de Bloch sont décrits selon un modèle somatique défini comme « puissance de la race »: « Il avait maintenant le menton ponctué d'un « bouc», il portait un binocle, une longue redingote, un gant, comme un rouleau de papyrus à la main»[44]. Cette idée de la « puissance de la race» insistant sur les aspects les plus étranges et loufoques de la physionomie juive apparait aussi dans la « soirée de l'amitié », où l'on trouve une longue addition, apportée pendant la guerre[45], sur l'opposition entre la beauté blonde et française de Saint-Loup et l'aspect antipathique des Juifs. Ces oppositions font écho à la propagande esthétique moyenâgeuse d'Emile Mâle, auteur notamment de *L'Art du XIIIe siècle en France* qui influence beaucoup Proust à propos de physionomies des «petits français aux visages sculptés avec délicatesse», sans aucune « disgrâce physique pour servir de vestibule aux grâces intérieures », comme dit le Narrateur à propos de Saint-Loup, en se faisant ainsi le porte parole des idées d'empreinte raciste d'ailleurs largement répandues à l'époque, en particulier dans le milieu ultra catholique du Faubourg[46]. On voit dans la *Recherche*

[43] *Il Giardino dei Finzi-Contini,* p. 512.
[44] *CG*, II, p. 487.
[45] Murakami, *art. cit.,* p. 76.
[46] *CG*, p. 703. La lecture des œuvres de Emile Mâle suggère à Proust l'image du kaléidoscope de l'histoire, sur laquelle j'ai fait quelques remarques à la note 30, p. 7. Sur le rapport entre Mâle et Proust, voir Luc Fraisse, *Emile Mâle et le secret perdu de la Recherche,* Société des amis de Marcel Proust, 2005, en ligne. Emile Mâle publie en 1917 une ouvrage aux accents "germanophobes", *L'Art allemand et l'art français du Moyen Age,* Paris, Armand Colin.

certains personnages juifs essayant d'annuler cette différence par la voie de l'assimilation. C'est le cas de Bloch, qui après avoir été longtemps antisémite, change de nom, en choisissant le nom français du Rozier[47], pour être enfin accepté, grâce à la notoriété qu'il a acquise, dans ce qui reste du Faubourg après la guerre.

D'ailleurs, comme remarque le Narrateur, Bloch vient de trop loin pour espérer l'assimilation : d'une famille peu estimée, supportant toute sa vie « les incalculables pressions que faisaient peser sur lui non seulement les chrétiens de la surface, mais les couches superposées des castes juives supérieures à la sienne, chacune accablant de son mépris celle qui lui était immédiatement inférieure. Percer jusqu'à l'air libre en s'élevant de famille juive en famille juive eût demandé à Bloch plusieurs milliers d'années. Il valait mieux chercher à se frayer une issue d'une autre côté »[48]. On sait que cette « issue d'un autre côté », c'est la voie de la littérature, Bloch devenant un écrivain apprécié et se trouvant au Bal de têtes justement en vertu de ce son statut d'homme de lettres. Mais ce qui m'intéresse maintenant, ce sont plutôt « les incalculables pressions » auxquelles Bloch est soumis, pressions d'ordre social et mondain évidemment, de la part de toutes les castes précédant la sienne, dont premièrement celle des « chrétiens de la surface». Autrement dit, Bloch est l'emblème de celui qui cherche toute sa vie à sortir des profondeurs honteuses et visqueuses où sa naissance l'a relégué. C'est à cause de l'obscurité de sa naissance qu'il est snob – « Bloch était mal élevé, névropathe, snob »[49]- même si comme tous les vrais snobs il nie l'être, trop sûr de l'invisibilité de son défaut, pareil « aux gens qui ne se lavent pas », parfaitement convaincus que « la raie de crasse aux oreilles et l'odeur de transpiration »[50] ne seront pas perçues dans le monde. Hanté par ses origines, honteux de sa famille et de sa race, il est antisémite, comme le montrent les propos suivants concernant le « fourmillement des juifs » à Balbec : « On ne peut pas faire deux pas sans en rencontrer, disait la voix. Je ne suis pas par principe irréductiblement hostile à la nationalité juive, mais ici il y a pléthore. On n'entend que : " Dis donc, Apraham, chai fu Chakop". On se croirait rue d'Aboukir »[51]. Bloch – le roi des gaffes, le mondain prétendu qui se trompe sur la prononciation des mots,

[47] Et pourtant il ne manque pas dans ce nom une référence à ses origines juives, car il renvoie notamment à la rue des Rosiers dans le quartier hébraïque du Marais.
[48] *JF*, II, p. 103.
[49] *Ibid.*
[50] *Ibid.*
[51] *Ibid.,* p. 97.

l'intellectuel précieux qui méprise l'éducation - est l'emblème du transformisme de ceux qui désirent être différents de soi, champion du désir mimétique, c'est-à-dire soumis à une pulsion incontrôlable à l'imitation des modèles, idoles désignés par le sujet exclusivement en vertu de leur diversité définitive[52]. Or, les caractéristiques de Bloch sont souvent présentées dans une confrontation avec celles de Saint-Loup, bien évidemment de façon antinomique. À la «colonie juive» dont on parle dans le salon Villeparisis en évoquant la maladresse loufoque de l'un, fait écho la distinction « héritée de la race»[53] de l'autre, gardienne de cette *terra incognita* de laquelle les manières insinuantes de l'autre voudraient estomper les confins ; au champ sémantique spatial de la profondeur et du souterrain correspond celui éthéré de l'élévation ; au fourmillement le vol, aux obstacles du sous-sol, la légèreté qui plane du haut - pensons à la «soirée de l'amitié» dans *Le côté de Guermantes* sur laquelle on reviendra d'ici peu.

Mais Bloch n'est pas le seul à être en proie au dégoût de soi; il y a le Narrateur aussi. En effet, souvent dans les mots de certains personnages bassaniens, par ailleurs les plus autobiographiques, retentissent des passages de la *Recherche* concernant les épanchements plus intimes du Narrateur. En particulier, les sentiments ambivalents d'exclusion et de désir ressentis par le jeune Narrateur envers la prescription du *noli me tangere* du Faubourg, anticipent le sens d'exclusion et d'infériorité des jeunes juifs de Bassani.

Des affinités importantes avec le motif de l'exclusion apparaissent dans le roman de Bassani *Dietro la porta,* où un narrateur juif raconte à la première personne un épisode blessant de sa jeunesse, à savoir l'amitié troublante et postiche, due à sa rivalité au lycée avec son compagnon qui porte l'éloquent nom de Cattolica, avec un garçon ambigu, Luciano Pulga. Comparons donc le texte proustien avec des extraits tirés de ces deux romans.

> […] les fauteuils d'orchestre, le séjour des mortels à jamais séparé du sombre et transparent royaume auquel çà et là servaient de

[52] On verra que ce n'est pas un problème concernant seulement les juifs, mais au contraire partagé par d'autres groupes sociaux ou minorités, question qui s'étend du snobisme du bourgeois qui ambitionne d'entrer dans le milieu aristocratique aux homosexuels qui désirent les «hommes à femmes».
[53] C'est Proust qui désigne l'aristocratie en termes de race, voir *CG,* II, pp. 702-706.

frontière, dans leur surface liquide et plane, les yeux limpide et réfléchissants des déesses des eaux[54].

Mais la ligne de démarcation qui me séparait du faubourg Saint-Germain, pour être seulement idéale, ne m'en semblait que plus réelle […] Hélas ! ces sites pittoresques, ces accidents naturels, ces curiosités locales, ces ouvrages d'art du faubourg Saint-Germain, il ne me serait sans doute jamais donné de poser mes pas parmi eux[55].

[à l'égard de Cattolica]. Una specie di segreta demarcazione di confine ci impediva di comunicare con la libera familiarità dell'amicizia. […][56]

Tout rempli encore du plaisir que j'avais eu à le voir s'avancer au petit galop et toucher gracieusement au but, je sentais que ce plaisir tenait à ce que chacun des mouvements développés le long du mur, sur la banquette, avait sa signification, sa cause, dans la nature individuelle de Saint-Loup peut-être, mais plus encore dans celle que, par la naissance et par l'éducation, il avait héritée de sa race […] telles étaient les qualités, toutes essentielles à l'aristocratie, qui, derrière ce corps, non pas opaque et obscur comme eût été le mien, mais significatif et limpide, transparaissaient comme à travers une œuvre d'art la puissance industrieuse, efficiente qui l'a créée […][57].

Rivedo della faccia di Cattolica il profilo netto, esatto, inciso minutamente alla mia destra come quello di una medaglia. È curioso, ma la più lontana immagine che serbo di lui è ugualmente di profilo. […] una mattina, nel cortile della scuola, durante l'ora di ricreazione, ero stato colpito dal suo modo di correre. Filava rapido lungo il muro di cinta muovendo le gambe sottili con falcata ampia, regolare, da mezzofondista. […] Correva, osservavo, in maniera diversa da tutti gli altri, me compreso, che niente bastava a distrarci, a farci cambiare

[54] *CG*, II, p. 340.
[55] *CG*, II, p. 330, 331.
[56] *Dietro la porta*, p. 593.
[57] *CG.*, II, p. 706, 707.

> strada. Avanzava guardando tranquillo davanti a sé : come se fosse l'unico, lui, fra tanti, a sapere con certezza dove dirigersi[58].
>
> Esseri meravigliosi, irraggiungibili. I campioni della razza, si diceva con odio e amore disperati, socchiudendo le palpebre. Il loro sangue era migliore del suo, la loro anima migliore della sua. Oh essere dei loro, nonostante tutto ![59]
>
> 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[60].

Cruel refrain celui de la séparation - ligne de démarcation, *segreta demarcazione di confine* –par rapport à un groupe social convoité, celui de l'élite aristocratique dans le cas de Proust, et de la haute bourgeoisie catholique chez Bassani. Le héros de Bassani exprime avec des mots semblables à ceux du Narrateur l'admiration exaspérée envers les modèles – *meravigliosi, irragiungibili*, divins, comme les fluctuantes Néréides que le protagoniste croit entrevoir dans la loge des Guermantes à l'Opéra. Les mots du Narrateur qui désespère de jamais pouvoir « poser ses pas » parmi les Guermantes, résonnent de façon sinistre dans ceux exaspérés et dolents du personnage de Bassani s'adressant aux blonds « champions de la race », desquels il voudrait désespérément *en être:* « Oh essere dei loro, nonostante tutto! ».

Pendant la soirée de l'amitié, quand Saint-Loup est encore objet d'admiration de la part du jeune Narrateur, le corps de l'ami aristocrate lui apparaît « significatif et limpide », antinomique par rapport au sien, « opaque et obscur ». Le corps du Narrateur ressemble beaucoup plus aux arts décomposés et maladroits de la colonie juive dont Bloch est le membre désigné, plutôt qu'à la « race », comme le Narrateur l'appelle, de laquelle Saint-Loup a, par contre, hérité sa voltigeante distinction. C'est encore le sentiment d'insuffisance atavique et indélébile qui afflige le Narrateur – le même qui jusqu'au dernier moment le fait douter d'avoir été invité chez la princesse de Guermantes, et le fait trembler en écoutant son nom annoncé par le valet. De façon

[58] *Dietro la porta*, p. 593.
[59] *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, p. 171.
[60] *Ibid.,* p. 634.

analogue, Cattolica est perçu par le narrateur anonyme de *Dietro la porta* avec la même grâce aérienne associée à l'assurance de sa position dans le monde, sûr de la direction à suivre. Derrière le profil régulier de Cattolica, semblable à une médaille, se découpe celui de Saint-Loup, à propos duquel le Narrateur se dit que « c'est une jolie chose […] que les ailes du nez sont délicates et d'un dessin parfait comme celles des petits papillons qui se posent sur les fleurs des prairies, autour de Combray »[61]. Et puis, on remarquera que ces deux nez sculptés s'opposent à ceux, pointus et voyants, typiques des caricatures antisémites, qui d'ailleurs n'échappent pas à Proust lequel, pour ce qui est de Bloch et de sa non-appartenance aux salons, commente ironiquement le fait que la différente perception qu'on a du visage juif dépend du degré de mondanité : « [*si le Juif appartient au monde*], chez lui un nez rebelle, poussant, comme les capucines, dans des directions imprévues, fait penser au nez de Mascarille plutôt qu'à celui de Salomon »[62].

Si, d'un côté, Proust ne met pas explicitement en relation le sens d'exclusion ressenti par le Narrateur (qui d'ailleurs n'est pas juif) avec la question raciale, mais plutôt avec le snobisme purement mondain, de l'autre tout un tissu de références à la race et aux juifs, apparaissant aux mêmes endroits du texte, amènent à considérer les deux éléments – snobisme (sentiment d'exclusion, désir d'appartenance à un autre groupe) et identité juive – d'une façon organique et coordonnée. Il n'est pas anodin de remarquer que les caractéristiques propres du personnage juif tel qu'il nous est présenté, précèdent la Shoah et sont indépendantes. Mais il est vrai aussi - et c'est en cela que résident la grandeur prophétique de la *Recherche* ainsi que la valeur rétrospective du *Romanzo di Ferrara* - que ces mêmes caractéristiques du personnage juif assument une stature beaucoup plus sombre et inquiétante si elles sont lues à la lumière de ce qui a eu lieu. Si le désir mimétique et le sentiment de séparation des personnages, avant la Shoah, assument les contours de la névrose personnelle et du malaise social, après cet événement, ces mêmes données deviennent les présupposés sinistrement symboliques de la tragédie. Giacomo Debenedetti dira de son personnage Amedeo, inspiré de lui-même et de Swann : « Mi pareva di vedere in quel ragazzo « senza qualità » un naturale

[61] *CG*, II, p. 703.
[62] *Ibid.,* II, p. 488.

candidato psicologico ai campi di sterminio »[63]. En d'autres mots, les persécutions raciales et la discrimination se greffent de façon implacable – comme la machine infernale du *fatum* dans la tragédie grecque - sur ce destin « di separazione e di livore », sur cette aporie entre désir et envie (constitutive de tout snobisme), qui semblent être consubstantiels au personnage juif.

Cette perspective nous permet donc de saisir de véritables liens avec le roman bassanien. Par exemple, elle nous permet de voir clairement que le couple d'amis formé par le narrateur de *Dietro la porta* et son copain Carlo Cattolica calque sous plusieurs aspects celui formé par le Narrateur et Robert de Saint-Loup.

I.2.2 Le miroir de la vanité

Dietro la porta s'ouvre avec une déclaration de malheur de la part du narrateur, définie souvent de « marque nettement proustienne »[64]. On résume brièvement le récit de Dietro la porta. Le narrateur rappelle un épisode vécu pendant son enfance, dont il affirme porter encore la blessure. A l'école, à la suite du déménagement de son compagnon Ottavio dans une autre ville, le protagoniste reste isolé. Il est juif et n'appartient pas à un groupe bien défini. Pourtant, son profit est excellent et il est le meilleur élève de sa classe, avec son rival Carlo Cattolica, un garçon catholique (comme chez Proust, l'onomastique a une certaine importance) appartenant à la grande bourgeoisie de Ferrara. Le protagoniste ressent envers Cattolica des sentiments ambivalents, de haine et d'admiration. Il se lie entretemps d'amitié avec Luciano Pulga, reproduisant le même schéma du rapport du narrateur avec Cattolica.

Ce qui rapproche le texte de Bassani de la *Recherche* est l'analyse rétrospective de ce moment douloureux, où le poison de la jalousie et de la vanité porte atteinte, en y mettant fin, à la fraicheur de l'enfance des narrateurs. Je me propose de démontrer que certaines structures et motifs utilisés par Bassani dans la construction de cette analyse de la condition existentielle du personnage juif, sont déjà présents dans la composition prophétique de la *Recherche*, et concernent en particulier la figure du Narrateur.

[63] G. Debenedetti, « Nota a Amedeo », *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, Milano, Mondadori, 1982, p. 23.
[64] Micaela Renda, « Lo spazio vischioso », *Il giardino tradito,* cit., pp. 127-142.

Dans les premières pages de *Du côté de chez Swann*, le Narrateur évoque une condition de malheur qui l'a accompagné toute sa vie, dont l'origine se trouve dans l'enfance :

> Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé ; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les entends de nouveau[65].

Ces larmes sont celles versées par l'enfant séparé de sa mère qui éprouve pour la première fois l'étau de la jalousie, déchainée par « l'angoisse qu'il y a à sentir l'être qu'on aime dans un lieu de plaisir où l'on n'est pas »[66] . L'ouverture de *Dietro la porta* fait écho aux mots proustiens, insistant sur un noyau de douleur enfantin enveloppé par des sentiments de jalousie, rancœur, séparation :

> Sono stato molte volte infelice, nella mia vita, da bambino, da ragazzo, da giovane, da uomo fatto […] Ricordo tuttavia pochi periodi più neri, per me, dei mesi di scuola fra l'ottobre del 1929 e il giugno del '30, quando facevo la prima liceo. Gli anni trascorsi da allora non sono in fondo serviti a niente: non sono riusciti a medicare un dolore che è rimasto là come una ferita segreta, sanguinante in segreto. Guarirne? Liberarmene? Non so se sarà mai possibile[67].

La même idée d'une douleur germée au sein du paradis enfantin, dont le pouvoir empoisonnant est depuis lors demeuré intact, traverse les deux incipits. À l'origine de cette blessure, source de ces « sanglots qui n'ont jamais cessé », il y a la première distillation, dans l'univers vierge des tout jeunes narrateurs, du venin de la jalousie.

[65] *CS,* I, p. 36.
[66] *Ibid*., p.30.
[67] *Dietro la porta*, p. 581.

Comme l'écrit Proust, la jalousie est « au service un jour d'un sentiment, le lendemain d'un autre, tantôt de la tendresse filiale ou de l'amitié pour un camarade »[68].

Le rapport triangulaire entre compagnons sera donc le centre de mon analyse : prenons les trois camarades de *Dietro la porta* – le narrateur, Carlo Cattolica, Luciano Pulga - dont l'amitié maladive se vit entre les murs du *ginnasio* et derrière les portes des chambres respectives, dans les heures des après-midis consacrées aux devoirs scolaires ; dans la *Recherche,* la triade formée par le Narrateur, Saint-Loup et Bloch, se découpant, à ses débuts, sur la lumière dorée et prometteuse des vacances d'été. Dans ces triangles, le sommet est occupé par le garçon le plus prestigieux, celui qui se trouve au-delà de la frontière infranchissable par les narrateurs : ce sont, comme nous l'avons en partie déjà remarqué dans le paragraphe précédent, Cattolica et Saint-Loup. C'est à deux personnages prestigieux qu'il revient de rendre les frontières imaginaires bien réelles ; elles deviennent des portes, et les enjeux symboliques des deux épisodes résident dans la capacité des protagonistes de les franchir ou pas, d'y passer dessous ou de s'y cacher derrière. Pensons par exemple à la célèbre « soirée de l'amitié » dans la *Recherche*, au moment crucial où le Narrateur se trouve emprisonné dans la porte tournante du restaurant branché dans lequel il a rendez-vous avec Saint-Loup. En voyant le Narrateur se débattre en vain entre les « volants de verre » de cette redoutable *revolving door* qui transforme en même temps l'accès en expulsion, le patron du restaurant fronce ses sourcils devant la « marque flagrante d'ignorance» de celui qui ne connaît pas la mécanique des lieux où l'entrée est subordonnée au « dignus est intrare »[69].

> Pour comble de malchance j'allai m'asseoir dans la salle réservée à l'aristocratie d'où il vint rudement me tirer en m'indiquant […] une place dans l'autre salle. Elle me plut d'autant moins que la banquette où elle se trouvait était déjà pleine de monde et que j'avais en face de moi la porte réservée aux Hébreux qui, non tournante celle-là, s'ouvrant et se fermant à chaque instant, m'envoyait un froid horrible[70].

[68] *CS*, I, p. 30. C'est nous qui soulignons.
[69] *CG*, II, p. 695.
[70] *Ibidem*.

Il y a donc deux salles dans le restaurant à la mode, l'une fréquentée par la jeunesse juive, dont Bloch fait partie, enflammée par l'Affaire: « Car c'était dans ce restaurant que Bloch et ses amis étaient venu longtemps, ivres d'un jeûne aussi affamant que le jeûne rituel […] de café et de curiosité politique, se retrouver le soir»[71]. Dans l'autre salle en revanche, se pressent les jeunes blasonnés essentiellement antidreyfusards (qui plus tard, quand le dreyfusisme aura eu le temps de « prendre dans l'histoire une certaine élégance »[72] , deviendront dreyfusards), desquels la jeunesse juive est séparée par « un léger parapet décoré de verdure »[73]. Le Narrateur se trouve entre ces deux espaces, il passe de l'un et puis de l'autre côté du parapet, sauvé notamment par Saint Loup qui, avec un pas de danse, le ramène dans le bon milieu, celui de l'aristocratie. Mais sans l'intervention providentielle de Robert, le Narrateur serait resté dans la coterie juive, jugé indigne d'accéder dans l'autre salle, contraint par son corps et sa nature de s'asseoir sur la banquette près de la porte réservée aux juifs, plutôt que sur l'autre : « telles étaient les qualités, toutes essentielles à l'aristocratie, qui, derrière ce corps, non pas opaque et obscur comme eût été le mien, mais significatif et limpide, transparaissaient comme à travers une œuvre d'art »[74] . Dans le récit bassanien aussi le narrateur se trouve devant des seuils difficiles à franchir. D'abord, celui qui renferme l'univers privilégié de Cattolica, comme dans le cas de Proust c'était celui des Guermantes chez qui Saint Loup l'introduit. Dans les premières pages du roman, le narrateur épie de loin la maison où habite Cattolica. Dans un mélange de rancœur et de jalousie pour ne pas avoir été invité chez Carlo, il regarde de loin ce dernier sortir de sa maison avec deux camarades. Dans le final il sera à son tour invité dans cette maison, mais seulement pour en sortir en courant, humilié, blessé à jamais. Le contraire de l'émotion vive et palpitante qui accompagne l'entrée du protagoniste, presque aveuglé par « una luce sanguigna, impetuosa, vivissima », dans la maison où il rêvait d'être invité - « Entra, entra pure »[75] -, est l'ombre qui entoure le protagoniste caché derrière la porta : « la porta dietro la quale ancora una volta mi nascondevo»[76] .

[71] *CG,* II, p. 694.
[72] *Ibid.*
[73] *Ibid.*
[74] *ibid.,* p. 707.
[75] *ibid.,* p. 657.
[76] *Ibid.,* p. 699.

Saint-Loup et Carlo Cattolica suscitent d'abord un sentiment d'admiration chez les deux héros, dont la vanité serait flattée par une telle amitié. Le Narrateur en villégiature à Balbec regarde de loin Saint Loup et, rêveur débordant d'admiration, imagine une amitié durable:

> Il semblait que la qualité si particulière de ses cheveux, de ses yeux, de sa peau, de sa tournure, qui l'eussent distingué au milieu d'une foule comme un filon précieux d'opale azurée et lumineuse, engainé dans une matière grossière, devait correspondre à une vie différente de celle des autres hommes. […] Je fus ravi de penser que j'allais le connaître pendant quelques semaines et sûr qu'il me donnerait toute son affection. Déjà je me figurais qu'il allait se prendre de sympathie pour moi, que je serai son ami préféré.[77]

En revanche, face à l'indifférence affichée par Saint-Loup, le Narrateur conclura, en montrant tout le sens d'infériorité qui le ronge, que les « vrais nobles » sont obligés de dédaigner les roturiers, contrairement aux «nobles pour rire» qui peuvent se permettre de saluer les bourgeois : « je pensais […] à la morgue que devait au contraire pratiquer impitoyablement un jeune marquis »[78]; de façon similaire, le narrateur bassanien se demande pourquoi, ils ne sont pas devenus de bons amis, étant donné que lui et Cattolica sont les meilleurs élèves du lycée :

> Perché non eravamo amici? – mi chiedevo torturato – Perché non potevamo diventare amici? Non mi stimava abbastanza, forse? […] per via della religione allora? Nemmeno. […] E dunque perché? Perché?[79]

Comme le postule Girard, le sujet désirant, c'est-à-dire la victime du « désir métaphysique » ne désire que le regard prestigieux du médiateur se posant sur lui, en le rendant meilleur. Ou mieux, que le prestige du médiateur transfigure le sujet en le rendant semblable au modèle. L'amitié de Saint Loup et de Cattolica est fortement

[77] *CG,* II, pp. 87-88.
[78] *Ibid.,* p. 90.
[79] *Dietro la porta*, p. 604.

convoitée par les deux narrateurs, lesquels se bornent à regarder de loin ces êtres qui leur apparaissent supérieurs et intouchables, cherchant à attirer l'attention de ces modèles: « [je voulais] bâtir une haute idée de moi dans l'esprit de mon ami »[80].

Il est en effet intéressant de remarquer les rapports antinomiques entre l'aspect beau, solide et enviable des médiateurs, avec celui plus ambigu des autres composantes du cercle amical. Par exemple il serait utile de considérer, en lien avec les descriptions des médiateurs, certaines descriptions éloquentes des silhouettes de Bloch et de Luciano Pulga. Nous avions déjà remarqué que les attributs physiques de Bloch relèvent souvent de la propagande antisémite répandue au temps de l'Affaire. Le revers du profil « très français » de Saint Loup, est cette « admirable puissance de la race », qui rend « pointu comme celui d'un bouc » le menton de Bloch ; puissance unificatrice qui réunit, dans l'imaginaire collectif, les mouvements mondains d'un jeune juif snob dans un salon de la Belle Époque et ceux de ses ancêtres orientaux apparaissant « comme du fond du désert, le corps penché comme une hyène, la nuque obliquement inclinée et se répandant en grands salams »[81]. Comme le remarque Alessandro Piperno, Proust a transposé dans l'œuvre certains clichés des doctrines antisémites qui circulaient à l'époque, en particulier celles de l'auteur déjà cité de *Sexe et caractère,* Otto Weininger[82]. Ainsi à certains traits physiques d'animaux inspirant la laideur (l'hyène chez Proust, la mouche, les parasites, le serpent chez Bassani) feront écho des traits mesquins de la personnalité. Bloch et son père sont qualifiés l'un de grossier, l'autre d'avare[83] ; le fils éprouve de la honte et du mépris envers le père quand celui-ci fait preuve d'une judaïté trop explicite en parlant dans un dialecte familier mi-allemand mi-juif[84]. À l'aspect loufoque et à la tendanceà la maladresse, il faut ajouter aussi le goût de l'ostentation et du « mensonge perpétuel » d'un autre membre de la famille, l'oncle Nissim Bernard, qui à Balbec se fait porter tous les journaux dans la salle à manger, « pour qu'on vît bien qu'il voyageait avec un valet de chambre »[85] ; enfin, ils sont tous réunis dans un snobisme acharné et ingénu, qui les fait mentir sans pudeur sur leurs

[80] *CG*, II, p. 95.
[81] *CG,* II, po. 487-488.
[82] Alessandro Piperno, *Contro la memoria,* Milano, Fandango, 2013, p. Sur Weininger voir aussi Alberto Cavaglion, *La filosofia del pressapoco. Weininger, sesso, carattere e la cultura del Novecento,* Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2001.
[83] *CG*, II, p. 135.
[84] *Ibid.,* p. 132.
[85] *CG*, II, p. 133.

connaissances mondaines : « Je pensai simplement que Bloch, à l'instar de son père pour Bergotte, connaissait le baron sans le connaître »[86]. Au mensonge de Bloch, qui prétend avoir plusieurs fois croisé Charlus dans les salons, et que ce dernier l'a regardé avec amabilité, suit le dédain du baron – dû en réalité à la tentative de cacher son désir homosexuel plus qu'au snobisme - qui au théâtre refuse de tendre la main au jeune juif, auquel, « éreinté comme qui a voulu […] nager contre des vagues qui vous rejettent sans cesse sur le galet »[87], il ne reste qu'à subir l'échec, du moins provisoire, de ses ambitions.

Certaines dynamiques reviennent dans les rapports entre camarades dans le récit de Bassani, en particulier avec l'apparition du nouvel élève, Luciano Pulga, qui se lie d'amitié avec le narrateur, isolé dans sa classe et en situation de désir/rivalité avec son modèle Cattolica.

> Fui subito respinto dal suo fisico di piccolo trampoliere secco di gamba e adunco di naso, e al tempo stesso commosso dalla sua ansia di trovarsi un nido[88].

Ce qui rapproche surtout Luciano et Bloch ce sont les théories antisémites de Weininger. En effet certains stéréotypes de la propagande raciale à Pulga sont en effet attribués, comme le remarque Marilena Renda[89]. Le nez crochu, la mandibule pointue[90], la sueur emperlant le front, ce qui provoque de la répugnance. On a déjà vu dans le cas de *La passeggiata prima di cena* comment Bassani remanie ses écrits en effaçant souvent certains passages qui auraient pu paraître offensifs et être taxés d'antisémitisme ; c'est probablement pour cette raison que la comparaison de Pulga avec un « ascète oriental » dans la version datée de 1964 disparaît dans la version définitive[91]. Qualification qui nous intéresse spécialement, car elle fait écho à l'image de Bloch portant son gant comme « un rouleau de papyrus à la main »[92]. Mais c'est

[86] *Ibid.,* p. 677.
[87] *CG*, II, p. 677. Le refus du baron d'être présenté à Bloch est dû surtout à l'homosexualité encore secrète de Charlus ; en revanche, le désir de Bloch est entièrement suscité par son snobisme.
[88] *Dietro la porta*, p. 607.
[89] Marilena Renda, «Lo spazio vischioso», in *op. cit.,* pp. 127-142.
[90] *Dietro la porta*, p. 612.
[91] M. Renda, *art. cit.,* p. 134.
[92] *CG*, II, p. 487.

surtout un autre trait de la personnalité juive indiqué dans le livre de Weininger - d'ailleurs cité explicitement par Pulga le lisant en cachette[93] - qui est frappant, à savoir l'idée du juif maladroit qui efface les confins sociaux. De ce point de vue, le juif est le contraire de l'aristocrate, qui est le défenseur des confins par excellence ; Bloch en est un bon exemple, car il essaie tout au long de sa vie de pénétrer dans le Faubourg effaçant ses origines. Dans le *Temps retrouvé* sa transformation mimétique est enfin accomplie et on le voit participer à la matinée Guermantes dans la peau d'un autre : changeant de nom, changeant d'aspect, il est devenu un intellectuel à succès à l'élégance anglaise[94]. Durant toute sa vie Bloch a tenté d'apparaître ce qu'il n'était pas, de se lier d'amitié avec la haute société, de dépasser, souvent de façon maladroite, les barrières posées par l'éducation et le rang. De même, de plus en plus conscient de la volonté de Pulga de s'insinuer dans sa vie et dans sa famille, le narrateur bassanien éprouve à l'égard de Pulga une sensation étrange et poisseuse, en éludant par ignorance et mépris toute barrière sociale et, dirait-t-on, humaine. Le père de Pulga fait preuve de mauvaise éducation et d'une grossièreté semblable à celle de Bloch père, quand, invité à la maison par les parents du narrateur, il se vante d'avoir des connaissances dans le milieu des professions ; cette vantardise ne manque pas d'être soulignée par le père du protagoniste, un bourgeois rentier diplômé en médecine, du protagoniste[95].

C'est autour de cette dichotomie entre espace intérieur/espace extérieur, appartenance/exclusion, que se jouent les rapports problématiques du narrateur avec ses camarades ; à l'impératif ordre d'éloignement formulé par le père du protagoniste envers les parents de Pulga – alla larga ! – correspond l'exclusion qui caractérise Pulga fils. En effet, à la misère physique et intellectuelle de Luciano on associe toujours une deuxième donnée, celle de l'exil et de la recherche d'un abri : « la sua umiltà di profugo, la sua totale sottomissione di protetto »[96] flattent la vanité du protagoniste et le dérangent en même temps :

[93] *Dietro la porta*, p. 630.
[94] *TR*, IV, p. 545. Mais enfin, cette métamorphose dans la peau d'un autre, dont le nom français doté de particule nobiliaire - sous lequel Proust cache pourtant de nombreuses références aux juifs - est le symbole, n'a pas effacé les traits, rendus encore plus lourds par le temps, « d'un vieux Shylock attendant, tout grimé, dans la coulisse, le moment d'entrer en scène »
[95] *Dietro la porta*, p. 617.
[96] *Ibid.,* p. 618.

> Ebbene, che lui copiasse da me con così piena fiducia, con così assoluta dimissione da qualsiasi pretesa di giudizio personale, attento soltanto ad assolvere senza errori il proprio lavoro di plagiario, mi riempiva di un sentimento complesso e invischiante, misto di piacere e di ripugnanza, contro il quale già da allora mi scoprivo indifeso, incapace sostanzialmente di reagire[97].

Dans l'adjectif « visqueux » qui désigne le sentiment éprouvé par le protagoniste, se déploie évidemment le sens de dissolution des confins et des interdictions – le *noli me tangere* qui hante le snob, le désir d'assimilation qui hante le juif - : Pulga, qui était l'exilé, est devenu le camarade de l'un des deux élèves les plus brillants du lycée; mais cette perte des confins se double dans les mots du narrateur d'un sentiment de peur : « être pris au piège »[98] des volutes sinueuses - «spire basse e ronzanti»[99]- qui traduisent les mots flatteurs et adulateurs de Pulga.

Nous avons donc affirmé que le personnage de Pulga est décrit avec les traits typiques du juif vu par l'œil d'un antisémite : du nez aquilin, à la mandibule proéminente, jusqu'à la bassesse de sa personnalité sournoise et opportuniste visant à l'effacement des confins[100]. Mais Pulga n'est pas juif, c'est le narrateur qui l'est. Pourquoi donc une telle choix de la part de Bassani ? Pourquoi décrire un non juif en se servant d'un certain discours antisémite souvent théorisé par des juifs ?[101] La réponse doit être cherchée dans la *Recherche.*

On sait que dans l'œuvre proustienne chacun blâme son vice, en le stigmatisant chez les autres et en faisant preuve de cécité envers soi-même, étant convaincu que ce vice demeure chez soi invisible [102] ; comme l'écrit Proust à propos des confidences et des médisances sorties de la bouche de Bloch, « à la mauvaise habitude de parler de soi et

---

[97] *Ibid.,* p. 609.
[98] *Trésor de la langue française*, version informatisée, entrée « Engluer».
[99] *Dietro la porta*, p. 632.
[100] Luciano est médisant, se sert de la rivalité entre le protagoniste et Cattolica pour se lier d'amitié avec le premier, en profitant de cette confidence pour mettre en mauvaise lumière Cattolica; puis, aspirant à entrer dans le cercle de celui-ci, commence à parler mal du narrateur à Carlo.
[101] Voir Alberto Cavaglion, presentazione a Camillo Berneri, *L'ebreo antisemita,* Roma, Carucci, 1984; du même auteur, *La filosofia del pressapoco, cit.*
[102] Sur ce point voir René Girard, *op. cit.,* pp. 78-79.

de ses défauts il faut ajouter, comme faisant bloc avec elle, cette autre de dénoncer chez les autres des défauts précisément analogues à ceux qu'on a »[103].

Mais qu'en est-il du Narrateur ? Lui aussi nie absolument être snob, tandis qu'il scrute attentivement ce même défaut dans les comportements de Bloch et de sa famille face aux aristocrates qui peuplent le Grand Hôtel. Bloch est, en ce cas, le miroir du Narrateur, dans lequel, bien sûr, ce dernier n'aime pas du tout se regarder. Il aurait voulu se refléter dans le miroir du marquis de Saint-Loup, ou, plus tard, dans celui tendu par les jeunes filles sportives. Pourtant c'est bien avec Bloch que le Narrateur a de nombreux traits communs. Dans le *Temps retrouvé* le Narrateur, désormais détaché du snobisme de jadis, admet que lui et Bloch sont souvent pris l'un pour l'autre par les gens du monde :

> « Bloch, c'est quelqu'un qui venait à Combray », et en disant Bloch c'était moi qu'on voulait dire. Inversement, Mme Sazerat était persuadée que de moi était telle thèse historique sur Philippe II (laquelle était de Bloch).[104]

Ces interversions entre les deux personnages ne sont pas anodines ; c'est que Bloch pourrait être, par certains côtés, un double du Narrateur : « […] Bloch, à qui j'avais longtemps emprunté sa manière de parler et qui maintenant imitait souvent la mienne »[105]. À l'âge adulte, le même destin d'auteurs littéraires les attend, ainsi que l'assimilation dans le monde : « le fait d'avoir été assimilés plus ou moins complètement par cette société »[106]. Or, nous avons dit que Bloch, comme le Narrateur, a été assimilé ; mais quelle était sa vraie identité, avant ? C'était l'identité juive. Girard donne, à propos de ceux qui dénoncent chez les autres leurs propres vices, les exemples de Legrandin pour le snobisme, de Charlus pour l'homosexualité, de Bloch pour l'arrivisme. Mais, comme le remarque Elisabeth Ladenson, arrivisme est au fond synonyme de snobisme et pour cela, Girard a vu en Legrandin (qui d'ailleurs se révélera aussi homosexuel) un champion. Bloch est en réalité porteur d'un autre vice, lequel d'ailleurs n'exclut certainement pas le snobisme, mais qui s'enrichit de significations

[103] *JF*, II, p. 103.
[104] *TR*, IV, pp. 552-553.
[105] *TR*, IV, p. 532.
[106] *Ibid.,* p. 546.

ultérieures : le judaïsme[107]. Identité difficile à effacer même une fois accompli le processus d'intégration, comme remarque le Narrateur en voyant Bloch à la matinée : « Et grâce à la coiffure, à la suppression des moustaches, à l'élégance, au type, à la volonté, ce nez juif disparaissait comme semble presque droite une bossue bien arrangée »[108]. Une bossue, un défaut fléchissant, une déformation : ce n'est certainement pas une chose qu'on voudrait voir en soi même. Nous avons affirmé que les deux se ressemblent par certains côtés, que leurs conduites, à des moments donnés, se reflètent l'une dans l'autre. Quelle est donc l'identité du Narrateur ?

Avant de répondre à cette dernière question, il vaut mieux répondre à celle posée au début de cette analyse comparée : je m'étais demandé pourquoi le narrateur de *Dietro la porta* décrit son copain Pulga, non juif, avec les traits du mépris et de l'aversion réservés par le discours antisémite aux juifs ; j'avais suggéré que dans la *Recherche* résidait une réponse possible. C'est que le narrateur de Bassani se comporte exactement comme les proustiens vicieux : il voit chez les autres, le niant chez lui, ce qui le tourmente le plus et ce sur quoi il n'a pas de contrôle. En Pulga il voit le reflet de ses propres défauts, que son orgueil et sa vanité l'empêchent d'admettre. Le copain devient le miroir déformé par lequel le narrateur se perçoit, dans un accès de mépris et de honte envers lui-même. Dans l'exclusion de Luciano, il voit la sienne ; dans sa fragilité d'exilé, il croit entrevoir avec effroi et dégoût son propre corps, sa propre condition. Au fur et à mesure qu'on avance dans la narration, de plus en plus d'exemples illustrent cette interversion avec Luciano, le protagoniste s'enroulant progressivement de plus en plus dans les spires de la vision déformée et abjecte de lui même que Pulga lui restitue. Un jour, à l'école, le protagoniste est dispensé de sports et cette exclusion lui fait ressentir avec violence le dégout que lui inspire son corps :

> La proibizione assoluta di sudare, la stessa che poco prima, durante la lezione, mi aveva confinato a sedere su un panchetto, tornava a riempirmi di un'invidia struggente, dolorosa […] mi sentivo

[107] Élisabeth Ladenson écrit à ce propos: « Girard écrivant en 1961, fait preuve d'une certaine cécité […] Le problème central dont souffre Bloch n'est pas qu'il est arriviste, c'est plutôt qu'il est juif. Son arrivisme n'est pas identique au snobisme de Legrandin; c'est un arrivisme particulièrement juif […] Il est évident que Girard substitue arrivisme à judaïté pour éviter de caractériser le fait d'être juif comme un vice», *art.cit.,* p. 358.
[108] *TR*, IV, p. 531.

più che mai un reietto, un debole, un meschino: degno in tutto e per tutto di fare il paio con Luciano Pulga[109].

Cette dramatique pesanteur du corps – qui exclue, invalide, enlaidit – ressentie douloureusement dans une envie fort et rageuse envers la légèreté du corps des autres, nous rappelle bien sûr le désir exaspéré du Narrateur, cloué à son scaphandre, envers la liberté dansante des jeunes filles: « les fillettes [...] avec la maîtrise des gestes que donnent un parfait assouplissement de son propre corps et un mépris sincère pour le reste de l'humanité, venaient droit vers elles, [...] exécutant exactement les mouvements qu'elles voulaient, dans une pleine indépendance de chacun de leurs membres par rapport aux autres, la plus grande partie de leur corps gardant cette immobilité si remarquable chez les bonnes valseuses »[110].

On a affirmé que, comme chez Proust, chacun voit et stigmatise chez l'autre les vices qu'il possède lui-même et dont il a honte ; c'est pour cela que des clichés antisémites sont attribués par la voix du narrateur à Pulga, qui pourtant ne l'est pas. C'est que le narrateur se perçoit inférieur, délaissé, secoué par le désir de l'assimilation et au même temps orgueilleux, justement parce qu'il est juif. Si ce qui exclut Pulga est sa classe populaire, ce qui afflige le héros est sa judéité, qu'il est le premier à vouloir effacer. Le mépris du juif envers soi est égal à celui du snob et à celui de l'homosexuel - ce n'est pas un hasard si, dans *Dietro la porta*, le héros est amené par Pulga à douter de sa virilité et de ses goûts sexuels[111]. Si donc, dans la *Recherche* Proust dévoile – sous le signe de cette monstrueuse inversion des apparences et des lois qu'on croyait immuables - le mécanisme perverti en vertu duquel on dénonce chez l'autre le noyau de la propre identité refoulée, Bassani, lui peut aller un peu plus loin dans cette voie, grâce à l'avantage que lui donne l'histoire, en montrant que la tragédie des juifs est justement celle d'être ramenés violemment à cette identité refoulée qui fera de ce peuple les

[109] *Dietro la porta*, p. 638. Il y a de nombreux passages textuels consacrés au regard de plus en plus méprisant et effrayé du Narrateur envers Pulga: « Ero sempre deciso ad approfittare dell'opportunità che mi si offriva di troncare con Luciano, affrancandomi una buona volta dalla schiavitù dell'incubo mostruoso che da tanto tempo offuscava, segreto e inconfessabile, le mie giornate.[…] Mi pareva più piccolo che mai, debole, misero nei suoi calzoncini di vigogna grigia, nelle sue secche gambette da fenicottero. Ma la sua fronte verticale un po' sporgente, sede di tanta malizia, quella non osavo quasi guardargliela », *ivi,* p. 652.

[110] *JF*, II, p. 147.

[111] Je reviendrai sur le thème de l'homosexualité dans la prochaine section, avec un autre récit de Bassani, *Gli occhiali d'oro.*

délaissés de l'histoire du XXe siècle par excellence. C'est justement cette identité - dénichée et stigmatisée par la furie nazie -, qui sera cause d'exil et de mort. En d'autres mots, si Proust entrevoit pour la première fois les « analogies mimétiques » entre judaïsme et snobisme, ce qui met en évidence les potentiels dangers politiques outre qu'existentiels de l'identité refoulée, Bassani quant à lui, les met tous les deux en relation, en dénonçant le vice du snobisme dans son peuple ; ce qui, comme dans *La passeggiata prima di cena,* a été selon l'écrivain une des erreurs commises par les juifs. Le désir exaspéré d'assimilation qui avait conduit les juifs de la *Recherche* – Swann, Bloch, Rachel - à nier leur identité millénaire pour se faire accepter par l'aristocratie, en se transformant en des hybrides ambigus, est le même qui chez les personnages de Bassani, empoisonne l'existence d'envie et de rancœur. Cela permet à l'écrivain de donner une version de la question juive au début du siècle, et aussi d'instaurer des liens, qui restent aussi bien implicites que dérangeants, avec la tragédie successive.

I.3 Races maudites

Dans le « prologue » à *Sodome et Gomorrhe*, le Narrateur se lance dans une longue tirade illustrant genèse, histoire et prosélytismes de la race maudite de Sodome, où l'on lit:

> [*les invertis*] exclus même, hors les jours de grande infortune où le plus grand nombre se rallie autour de la victime, comme les Juifs autour de Dreyfus, de la sympathie - parfois de la société - de leurs semblables, auxquels ils donnent le dégoût de voir ce qu'ils sont, dépeint dans un miroir qui, ne les flattant plus, accuse toutes les tares qu'ils n'avaient pas voulu remarquer chez eux-mêmes [...]; comme les Juifs encore (sauf quelques-uns qui ne veulent fréquenter que ceux de leur race, ont toujours à la bouche les mots rituels et les plaisanteries consacrées), se fuyant les uns les autres, recherchant ceux qui leur sont le plus opposés, qui ne veulent pas d'eux, pardonnant leurs rebuffades, s'enivrant de leurs complaisances; mais aussi rassemblés à leurs pareils par l'ostracisme qui les frappe, l'opprobre où ils sont tombés, ayant fini par prendre, par une persécution semblable à celle

> d'Israël, les caractères physiques et moraux d'une race [...] vivant enfin, du moins un grand nombre, dans l'intimité caressante et dangereuse avec les hommes de l'autre race, les provoquant, jouant avec eux à parler de son vice comme s'il n'était pas sien, jeu qui est rendu par l'aveuglement ou la fausseté des autres, jeu qui peut se prolonger des années jusqu'au jour du scandale ou ces dompteurs sont dévorés [...].[112]

Ce passage, qui introduit et illustre les souffrances de Sodome en faisant de Charlus et de Jupien les protagonistes d'une danse érotique et stérile mimant la fécondation végétale, est prophétique non seulement pour le destin du baron, mais aussi pour celui de Fadigati, protagoniste du roman de Bassani *Gli Occhiali d'Oro.* L'ouverture sous le signe de l'exclusion, qui chez Bassani devient persécution - mais surtout les deux allusions aux juifs, dépeints à la fois en habits de victimes (serrés autour de Dreyfus), à la fois en habits de complices de cette même société qui les proscrit, montrent l'immutabilité de certaines lois sociales, ainsi que le pouvoir de prévoyance de la *Recherche.* Exclusion dont découle la véritable malédiction - encore une fois, «semblable à celle d'Israël» - qui est celle de l'éternelle et malheureuse dialectique entre le fait de se cacher et de se révéler, de l'indécision atavique entre une vie condamnée d'un côté au mépris de soi et au mimétisme - vouée à l'attraction pour « ceux qui ne veulent pas d'eux»- et de l'autre à l'appartenance à cette « race » dissimulée et reniée, destinée pour autant à effleurer dans le temps jusqu'au jour du « scandale», désastre certain comme le fut le fléau biblique. De cette dualité, qui ne peut qu'aboutir à une malheureuse solitude, le Narrateur en dresse le portrait vivant, en brosse le caractère par excellence. Ce sont les solitaires, ceux qui « tenant leur vice pour plus exceptionnel qu'il n'est, sont allés vivre seuls du jour qu'ils l'ont découvert », à qui « l'hypocrisie est douloureuse », qui finissent par « languir seuls »[113]. Ceux pour qui la possibilité d'un amour est presque réduite à néant, car dépendante de la « coïncidence de trop de conditions, et trop difficiles à rencontrer »[114]; en outre, cet amour se distingue souvent par son caractère impossible: « puisqu'ils sont justement épris d'un homme qui n'aurait rien d'une femme, d'un homme qui ne serait pas inverti et qui, par conséquent, ne peut

[112] *SG*, III, pp. 17-19.
[113] *SG,* III, p. 25, 26, 27.
[114] *ibid.,* p. 28.

les aimer»[115]. Ce qui rend l'homosexualité dramatique chez Proust est, comme l'écrit Philippe Chardin, la solitude générée par le remarquable rétrécissement des choix amoureux possibles[116]; ou bien, par l'amère contrainte d'aimer qui ne peut aimer en retour.

Le bassanien Fadigati présente de nombreux points communs avec « le solitaire » dépeint par Proust; en particulier, comme lui, il est un homme tourmenté par ses désirs antinomiques: la volonté conformiste d'être accepté par l'élite, « d'en être » faisant face à l'écart excentrique et coupable (dans ce contexte) de ses goûts interdits, qui l'emmènent, comme Charlus chez Proust, dans des lieux équivoques fréquentés souvent par des classes subalternes. C'est comme si, chez Proust et puis chez Bassani, la réprobation honteuse et inavouable, ne pouvaient que s'enraciner dans l'obscurité qui favorise le mélange des lieux souterrains, où pour voir il faut épier. Et c'est en effet par des scènes d'espionnage que l'homosexualité de Charlus et de Fadigati se révèlent pleinement; l'une, on le sait, en ouverture de *Sodome et Gomorrhe*, suivie dans *Le Temps retrouvé* par celle dans l'hôtel de Jupien entrevue par le Narrateur par la serrure de la chambre d'à côté; de même chez Bassani, Fadigati est épié par ses concitoyens quand, après avoir quitté son cabinet de médecin scrupuleux, il se refugie dans la solitude des cinémas, se fondant dans la « peggiore teppa popolare», fumant, le dos appuyé aux «sordide pareti laterali [...] presso le porte delle uscite di sicurezza e delle latrine, senza trovar requie [...] nell'orrido sottomondo degli « scanni» da una lira e venti centesimi»[117]. La réciproque de cet intérêt envers des hommes de classe inférieure est l'intérêt économique porté par certaines gens « du peuple » à ces seigneurs: dans les deux histoires en question est évident le discours de l'argent, prêté et donné par l'amoureux à son amant. Après avoir connu Morel et ses demandes d'argent, « [*Charlus*] devait trouver qu'on n'est pas impunément l'amant de cœur d'un domestique, que le peuple n'est pas tout à fait le monde et " ne faisait pas confiance" au peuple »[118]. Est-ce que ces mots expriment les snobismes d'un vieil aristocrate, ou bien la brillante configuration des rapports de force réglant sexualité, argent, classes sociales ? Peut-être les deux.

---

[115] *ibid.,* p. 17.
[116] Voir l'article consacré par Philippe Chardin à Proust et Colette, in Jean-Yves Tadié (dir), *Le cercle de Marcel Proust*, Paris, Champion, 2015.
[117] *Ibid.,* p. 225.
[118] *SG*, III, p. 461.

La représentation de l'homosexualité chez les deux écrivains partage donc une perspective commune - être épié avec un mélange de répugnance et de curiosité par un observateur souvent caché, raconté de l'extérieur et de biais - et se révèle selon une même technique narrative, celle d'un secret inavouable gardé par des hommes insoupçonnables, qui lentement se fait jour en eux, jusqu'à ce que la tache se répand en les entrainant, dans un vortex de fatalité tragique teintée néanmoins du grotesque d'une farce, dans une chute progressive qui se conclut par la maladie ou la mort. Et on remarquera que ce destin est semblable à celui de Swann, avec la différence qu'il est juif et non homosexuel. Sa judéité refoulée pendant tant d'années remonte à la surface, et le galant mondain devient - ou recommence à être - ce que peut-être il a toujours été, un juif appartenant à la classe moyenne qui, après avoir lutté pour l'assimilation, après avoir fui ses semblables, se réconcilie enfin avec eux, se resserrant au bon moment avec ces derniers « autour de la victime, comme les Juifs autour de Dreyfus ».

Représentation de l'homosexualité comparable aussi dans le dévoilement du « vice », car il prend chez les deux écrivains les apparences d'un jeune homme à la beauté voyante et vaniteuse. Son arrivée est comme préparée par des scènes de « séduction collective », où au milieu de jeunes hommes aux airs innocents trône celui qui, l'air de rien, encore protégé par sa réputation mais déjà ressentant le plaisir ambivalent du dévoilement, est sur le point de les aborder. Ainsi, dans les premières pages de *Sodome et Gomorrhe,* pendant la soirée chez la princesse de Guermantes, on assiste aux longs regards de Charlus sur les jeunes fils de Madame de Surgis - ne se lassant pas d'observer « la royale prestance ondoyante en un corps viril »[119] -, tandis qu'il flatte leur mère pour le prestige de ses titres; Fadigati commence à se trahir dans un café de Boulogne, où le narrateur le voit, sans être vu, en compagnie de jeunes universitaires qui profitent de sa générosité, mais desquels il semble attendre patiemment son gain.

La rencontre entre les futurs amants a lieu sur le quai d'une gare, lieu à la saveur fortuite et romanesque[120] - lieu d'ailleurs déjà évoqué dans l'ouverture de *Sodome et*

[119] *SG,* III, p. 85.
[120] Proust en effet voulait écrire « un roman de gare », et peut-être que l'histoire entre Charlus et Morel en est le sujet. Ces rencontres fortuites dans des lieux de passage font penser à certains récits surréalistes, comme *Nadja* de Breton, mais surtout à son contrechant nocturne et mélancolique, *Les dernières nuits de Paris* de Philippe Soupault, où la femme aimée, rencontrée dans une gare, ne fait que se dérober, partir, revenir dans une flânerie parisienne se déroulant entre la gare Saint-Lazare et la gare du Nord.

Gomorrhe I, où Proust décrit le « solitaire languissant » n'ayant « d'autre plaisir que d'aller à la station de bains de mer voisine demander un renseignement à un certain employé de chemin de fer »[121] - les deux narrateurs remarquent l'aspect, plus ou moins vieilli, un peu morbide et teinté de laideur, du baron et du médecin:

> À Paris, où je ne le rencontrais qu'en soirée [...] je ne me rendais pas compte à quel point il avait vieilli. Maintenant, dans un complet de voyage clair qui le faisait paraître plus gros, en marche et se dandinant, balançant un ventre qui bedonnait et un derrière presque symbolique, la cruauté du grand jour décomposait, sur les lèvres, en fard, en poudre de riz [...] tout ce qui aux lumières eût semblé l'animation du teint chez un être encore jeune[122].

> Aveva fatto le tempie grigie [...] Forse un po' più grasse e cascanti, le sue gancie apparivano dello stesso colore terreo di un tempo. La pelle che le ricopriva, grossa, glabra, coi pori evidenti, dava sempre la medesima espressione del cuoio del cuoio ben conciato. [...] noi [...] venivamo cervando su quel volto familiare le prove, i segni, starei per dire le macchie visibili del suo vizio[123].

Au-delà de l'aspect fané et poussif, qui les caractérise tous les deux, ce qui frappe est l'accent de décomposition commun à ces deux visages, dont la description nous annonce - seuls signes « du vice » dont le narrateur bassanien est à la recherche, encore plus que ce ventre proéminent et ondoyant du baron - la décomposition future à laquelle ses peaux flétries, blêmes ou poudrées, sont destinées. La laideur un peu grotesque de deux personnages est aiguisée évidemment par le pathétique dont se revêtent, on le sait, ceux qui désirent. Selon la loi cruelle du désir par l'autre - mêlée à un sentiment paternel qui caractérise les natures pitoyables et sensibles de deux hommes - la méchanceté des objets du désir se reflète dans leur beauté divine triomphante de son indifférence. Chez Deliliers sa beauté - «un volto e un corpo da statua greca, un reuccio locale vero e

[121] *SG,* III, p. 27.
[122] *Ibid.,* p. 254.
[123] *Gli occhiali d'oro*, p. 241.

proprio [...] più che amato, addirittura idolatrato»[124]- ne fait pas vestibule, pour citer Proust à propos de Saint-Loup, aux grâces intérieures; au contraire, elle abrite le pire des péchés, celui de la *hybris;* chez Morel, le même rappel à la perfection classique - « ce visage paré de la grâce néo-hellénique»[125], la séduisante linéarité des traits féminins perçant «sa mâle beauté» ne fait que cacher la bassesse, la vénalité, la «neurasthénie compliquée de mauvaise éducation» [126] qui composent le caractère pourtant « pas uniformément laid et plein des contradictions»[127] du musicien. Surtout, Morel est un faible violent, un homme « sombre, hargneux, cherchant à entamer des discussions où il savait qu'on n'était pas d'accord avec lui, soutenait son point de vue hostile avec une faiblesse de raisons et une violence tranchante qui augmentait cette faiblesse même »[128]. La même attitude sourde et violemment méprisante caractérise la personnalité de Deliliers, dès le début de l'histoire : les trajets en train sont ponctués par des insultes mesquines - « è solo un vecchio finocchio »[129] formulés à mi-voix par le jeune homme, et des regards chargés de dégoût - « come si guarda uno scarafaggio »[130]- adressés au médecin. Dans une petite scène similaire, dans un autre train, Morel ignore et nargue avec ses compagnons le baron entrant dans le wagon: « J'ai vu M. de Charlus entrant dans un wagon où Charlie était avec des militaires de ses amis, accueilli par des haussements d'épaules du musicien, accompagnés d'un clignement d'yeux à ses camarades [...] les autres riaient, affectaient pour se moquer le parler mièvre des hommes pareils à M. de Charlus [...] ».[131] La cruauté est nécessaire à ce genre d'amour ruineux et déformants; elle est consubstantielle au choix même des objets du désir: Morel et Deliliers, hommes à femmes outre qu'amants homosexuels, incarnent l'ambiguïté et le métamorphisme sexuels. Androgynes, ils sont la manne du jaloux. « C'était cet inconnu qui faisait le fond de mon amour »[132]: on le sait, la menace du rival, l'imminence du danger sont le moteur du désir. La lumière étincelante dans les yeux de Fadigati après avoir été insulté sur le train par Deliliers - « la luce assurda ma

[124] *Gli occhiali d'oro,* p. 248.
[125] *SG*, III, p. 448.
[126] *SG,* III, p. 450.
[127] *Ibid.,* p. 420.
[128] *Ibid.,* p. 450.
[129] *Gli occhiali d'oro*, p. 244.
[130] *Gli occhiali d'oro*, p. 234.
[131] *SG,* III, p. 447.
[132] *AD*, IV, p. 15.

inequivocabile di una interna felicità »[133]- fait écho à Charlus désespéré par la violente sécheresse de Morel et pourtant intérieurement apaisé par ce « plaisir complet »[134] que la méchanceté du pianiste lui fait éprouver: « Au reste combien étrange ce diabolisme que les sadiques veulent goûter dans l'être choisi », annote Proust dans ses brouillons[135]. La cruauté, subie ou infligée, est la mélodie inavouable et sécrète de ce genre d'histoires, qui tomberaient dans le silence si elle se taisait.

Les deux couples se défont à la suite d'une brouille. Deliliers s'enfuit tout de suite après, sans laisser de trace, comme Albertine avec le Narrateur; tandis que la furie de Morel, par l'intervention maline de Mme Verdurin, se déchaîne sur le pauvre baron, désarmé par ses sentiments. Scènes de rupture qui présentent des analogies. Ainsi Fadigati, rappelle Swann chez Mme de Saint-Euverte, quand, épuisé, il se rend à l'échec de son amour sur les notes du *quatuor*, baissant la tête pour essuyer son monocle; une soir, dans le Grand Hôtel de Riccione le narrateur entrevoit le médecin, qui souvent montre un visage « disfatto dal sudore e dall'ansia»[136], absorbé avec ses lunettes dans les mains: « [...] intento a pulire febbrilmente gli occhiali col fazzoletto»[137]. Mais il n'est sûr que, dans ce tout petit geste, - d'ailleurs bien plus poétique chez Proust que chez Bassani, dont le style se veut contrôlé et quelquefois prosaïque pour des exigences de réalisme - que des échos de Swann résonnent chez le personnage de Fadigati. C'est par la lecture qu'en fait Giacomo Debenedetti que le personnage proustien, désormais figure archétype de la mélancolie, apparait en arrière-plan dans l'histoire de Fadigati: « Swann, la figura più cara di tutto il libro: a quel dilettante Swann così delicato e sempre un poco fallito nelle sue speranze, che ogni giorno deve segnare qualche nuova abdicazione»[138]. C'est justement à partir de cet échec chaque jour un peu plus vif que peut s'établir un parallélisme entre les deux personnages, et avec leurs interlocuteurs, le Narrateur proustien et celui de *Gli occhiali d'oro.* Si Swann est, suivant la lecture de Debenedetti, un subtil maître de l'échec, habitué « a convivere col senso di qualcosa di difettivo, di fallito»[139], destiné à perdre tout ce qu'il a gagné dans sa vie et encore, à ne jamais conclure son essai sur Vermeer - « Era arrivato a un'età in cui la procedura fallimentare

[133] *Gli Occhiali d'oro*, p. 249.
[134] *SG*, III, p. 398.
[135] Cahier 59, ff° 46.
[136] *Gli occhiali d'oro*, p. 265.
[137] *Ibid.,* p. 271.
[138] Giacomo Debenedetti, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, cit., p. 145.
[139] *Ibid.*

esige che si presentino i libri »[140]-, Fadigati, de la même manière perd à cause de l'amour, comme Swann avec Odette, sa position sociale, et gâche son talent de professionnel. Tout les deux, enfin, se rendront à leur nature. Si l'exclusion ressentie par le jaloux, le juif, l'homosexuel, sera fatale à ces derniers, les narrateurs, eux, reviendront de leur exil la plume à la main.

Gli Occhiali d'oro se terminent par un sentiment de solitude inguérissable : « Il senso di solitudine che mi aveva sempre accompagnato in quei due ultimi mesi diventava se mai, proprio adesso, ancora più atroce: totale e definitivo »[141]. C'est encore la solitude placée au cœur du premier chapitre - merveilleux prologue - de *Sodome et Gomorrhe,* la solitude des intrus et des exclus qui ne savent pas s'ils préfèrent la « fréquentation de leurs semblables » ou « se fuir les uns les autres »[142]; surtout, la solitude de ceux qui, à cause de « l'ostracisme qui les frappe, par l'opprobre où ils sont tombés », sont devenus une race, « dont le nom est la plus grand injure»[143]. La solitude de ceux qui, dissimulant « d'en être », cherchent une légitimation à leur race niée dans le prestige des noms, rappelant que « Socrate était l'un d'eux, que Jésus était juif, sans songer qu'il n'y avait pas d'anormaux quand l'homosexualité était la norme, pas d'antichrétiens avant le Christ, que l'opprobre seul fait le crime »[144] . La solitude enfin de ceux qui voudraient se mêler, « s'assimiler à la race adverse »[145], et qui par contre seront isolés dans un ghetto qui, outre leur corps, en referme aussi, et pour toujours, l'identité, fixée enfin aux cloisons de la race.

> In un futuro abbastanza vicino, loro, i *goìm,* ci avrebbero costretto a brulicare di nuovo là, per le anguste, tortuose viuzze di quel misero quartiere medievale da cui in fin dei conti non eravamo venuti fuori che da settanta, ottanta anni. Ammassati l'uno sull'altro dietro i cancelli, come tante bestie impaurite, non ne saremmo evasi mai più[146].

[140] *ibid.,* p. 199.
[141] *Gli Occhiai d'oro*, p. 291.
[142] *SG*, IV, p. 18.
[143] *Ibid.*
[144] *ibid.*
[145] *ibid.*
[146] *Gli occhiali d'oro*, p. 291.

Les deux récits, la Sodome proustienne et les *Occhiali d'oro,* les deux races maudites, ont donc une dernière importante analogie, ressentie avec force par Proust et vécue par Bassani: celle de ne pas en être une, c'est-à-dire de ne pas être une race. Ce sont eux, les *goìm,* qui ont créé une identité collective en renfermant dans le ghetto les juifs ; de même, les homosexuels cherchent en vain des illustres antécédents dans une époque où n'existait pas une identité homosexuelle, du moment qu'elle n'était pas stigmatisée. En effet, comme l'écrit Proust « l'opprobre seul fait le crime ». En ce sens, les fascismes seront les véritables créateurs de la conscience juive.

Une dernière remarque avant de conclure ce chapitre consacré aux amours sodomites et gomorrhéens lus à la lumière de leur relation avec la judéité. Il s'agit dans les cas de Proust comme de Bassani d'une exploration douloureuse dans les profondeurs des raisons inavouables des passions humaines, dont l'amour cruel - celui de la domination, de la jalousie et de l'échec - est l'une des figures majeures, et aussi l'instrument privilégié de connaissance. Chez les deux auteurs cette exploration s'accomplit dans un double mouvement, de descente et de remontée, de pénétration et de retour à la surface. Au Narrateur proustien qui s'enfonce dans l'obscurité « avec une fierté de justicier et une volupté de poète »[147], fait écho la promesse non maintenue de Bassani, « dal mio esilio non sarei mai tornato, io. Mai più ». Il en reviendra pourtant et, comme chez Proust, la traversée de ces profondeurs aura eu une valeur gnoséologique. Il faudra consumer le sacrifice de deux beautés irréelles et fuyantes, Albertine et Micòl, pour que la parole - comme la musique d'Orphée - puisse enfin la raconter.

I.4 « Ripeness is all »[148]. Le destin archétypal des jeunes filles en fleurs

Sur la couverture de la première édition de *Il Giardino dei Finzi-Contini,* sorti en 1962 chez Einaudi, est reproduit le *Nu couché bleu* de Nicolas de Staël. Si d'un côté, cette distance qui rend les contours incertains[149] témoigne des tentatives frustrées de

[147] *TR*, IV, p.
[148] William Shakespeare, *King Lear,* in *Opere,* Milano, Mondadori, « I Meridiani », t. I. Gianni Venturi remarque que ces mots expriment une condition générale de la littérature occidentale, voir « Dimenticare Euridice. Il destino infero di Micol Finzi-Contini », in *Ritorno al Giardino,* cit., pp. 91-102.
[149] Voir aussi les autres œuvres de la série de *Nu*, où s'alternent azurs, blancs, roses, dans une gradation délicate et vaguement mélancolique qui nous rappelle les *Harmonies* de Whistler.

s'approcher du sujet fuyant qui caractérise ses tableaux - « Tout est là, hors de nous »[150], comme l'affirme le peintre - de l'autre elle seule permet de fixer le réel, de le sauver des ravages du temps. En d'autres termes, ce philtre de la distance - qui s'apparente à la mort - bien qu'impliquant un éloignement de la vie au profit d'un instant raréfié rendu éternel par sa fixité, est peut-être la seule possibilité de la peinture de De Staël, ainsi que de toute forme d'art qui ait élu la mélancolie au rang de principe formel. Anna Dolfi, écrivant à propos de cette esthétique de la distance qui caractérise les œuvres des peintres aimés de Bassani - outre ceux déjà nommés De Staël et Morandi, Mario Cavalieri aussi -, cite la fin de la *Recherche* : « [...] come se il mondo, sottratto da un viaggio, dalla morte, bastasse a salvare dallo scempio del tempo ritrovato, dalla metamorfosi dei Guermantes in Verdurin, e a dare alle cose anche un decoro totale, una soffocata possibilità di racconto »[151]. Se soustraire au massacre du temps, c'est sans doute l'un des pouvoirs de la littérature : c'est ainsi que les Finzi-Contini dans leur jardin merveilleux ont survécu au noir des camps, que les Guermantes vaincus garderont à jamais la féerie de l'âge des noms. Mais ce qu'on retient finalement de cette esthétique picturale mélancolique c'est surtout cette « soffocata possibilità del racconto » qui se donne à partir du voyage, de l'éloignement, de la mort : en est-il de même chez nos deux auteurs ? Quel rôle y jouent certains personnages féminins, objets du désir à l'instar de l'inconnue de De Staël ? C'est en poursuivant le récit polyphonique des histoires d'amour dans les romans que se dégagent les analogies profondes qui lient la conception de l'œuvre et l'écriture mélancolique des deux écrivains.

Cristina Campo dans un essai cite Proust comme l'un des écrivains chez qui la mémoire est la source « fulgida e cupa da cui ha vita la percezione sottile » ; chez lui, « come in ogni altra opera che partecipi dell'arcano è sempre un unico tema che ritroviamo ancora e ancora, dapprima come un fragile seme, poi come l'albero su cui gli uccelli nidificano a migliaia: dalla *Vita Nova* alla *Commedia,* dalle prime alle ultime carte di Hofmannsthal o di Proust »[152]. Ce thème, c'est l'enfance.

L'écrivaine évoque la contiguïté circulaire qui lie l'enfance et la mort, qui à un certain point de l'existence se rencontrent donnant lieu à un vertige par lequel le

[150] Cité dans Marie du Bouchet, *Nicolas de Staël. Une illumination sans précédent,* Paris, Gallimard, 2003.
[151] Anna Dolfi, «Un iter malinconico da Morandi a Bacon», in *Giorgio Bassani, una scrittura della malinconia,* Roma, Bulzoni, 2003, p. 89.
[152] Cristina Campo, « In medio coeli », in *Gli Imperdonabili,* Milano, Adelphi, 2008, pp. 13-27, p. 26.

commencement, l'origine, se rattachent, par le fil de la mémoire, à la fin. La mémoire qui se manifeste pendant l'enfance, sous forme du pressentiment d'une vérité connue mais encore voilée, prend la forme à l'âge adulte de la reconnaissance de ses mêmes vérités venant du fond de l'enfance[153]. *Anagnorisis* qui ne peut se donner qu'à condition d'avoir perdu sa propre enfance. Cristina Campo écrit à propos de ce double mouvement de pressentiment et de reconnaissance : « Così, se si dia un evento essenziale per la nostra vita - incontro, illuminazione - lo riconosceremo prima di tutto alla luce d'infanzia e di fiaba che lo investe » ; et puis encore : « Di tali incontri con la propria preistoria il primo mediatore è il paesaggio »[154] . C'est ce qui se produit chez Proust et chez Bassani dans des lieux déterminants de leurs œuvres : la rencontre du Narrateur avec Gilberte dans la propriété de Swann dans le paysage édénique et parfumée de Combray ; la rencontre fortuite, un matin de juin, avec Micòl, dont la blondeur apparaît soudainement derrière la haute muraille qui renferme le mythique jardin des Finzi-Contini. Dans les deux cas, il s'agira de moments privilégiés investis par cette « lumière de l'enfance et de la féerie » qui deviendra plus tard la condition nécessaire et merveilleuse de la reconnaissance amoureuse. Placée sur le seuil des romans, l'apparition des jeunes filles, plus que le commencement d'une belle histoire d'amour, est la porte « basse et honteuse de l'expérience », distincte de la porte « d'or de l'imagination » [155] que le héros, dans sa voie vers la vérité de l'œuvre, devra franchir.

« Ella non parea figliuola d'uom mortale, ma di Dio »: les mots de Dante, citant d'ailleurs l'*Énéide*, nous donnent le premier indice du caractère archétypal du personnage de la jeune fille, et nous indiquent la première analogie entre nos textes. L'amour pour Gilberte, ainsi que l'amour pour Micòl, représentent le point terminal d'une fascination qui commence bien avant leur apparition ; une fascination qui prend vie au sein des familles des narrateurs, où l'on entend souvent parler de Swann ainsi que des Finzi-Contini. Avant de citer quelques extraits tirés de *Du côté de chez Swann* et de

[153] Sur le thème de la reconnaissance voir Piero Boitani, *Riconoscere è un dio. Scene e temi del riconoscimento in letteratura,* Torino, Einaudi, 2013; sur le thème de la reconnaissance du point de vue éminemment amoureux, voir Silvia D'Amico, Maryline Maigron (dir.), *Les retrouvailles des époux dans la littérature et dans les arts,* Chambéry, Éditions de l'Université de Savoie, 2014.
[154] Cristina Campo, *op. cit.,* p. 22 et 19.
[155] Pierre-Louis Rey remarque que la métaphore de deux portes de corne et d'ivoire présente chez Homère et Virgile, détournée par Proust, est reprise par Nerval aussi dans *Aurelia* « Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible », voir « Proust et le mythe d'Orphée », in Antoine Compagnon (dir), *Proust, la mémoire, la littérature,* Paris, Odile Jacob, 2009, pp. 75-94, p. 85.

Il Giardino, il convient de résumer brièvement le roman bassanien. Le récit s'ouvre dans les années soixante, quand le narrateur, pendant une excursion dans les catacombes de Cerveteri, compare le destin des membres de la civilisation étrusque, enfouie dans le temps et dans la mort, au destin de la famille Finzi-Contini, déportée dans les camps de concentration. C'est ainsi qu'il parcourt à nouveau ses rapports avec la famille aristocratique, considérée par la communauté juive de Ferrara comme snob et non assimilée, surtout à cause de l'isolement dans sa grand maison, dotée d'un jardin édénique, un « *enchanted ghetto* »[156] ; les seuls moments où les Finzi-Contini se montrent publiquement, c'est à la synagogue. Les lois raciales bouleversent cette situation de séparation, car la famille décide d'ouvrir le jardin pour organiser des matchs de tennis entre les jeunes juifs exclus du club sportif. C'est alors que commence une histoire d'amour tourmentée et ambiguë entre le narrateur et Micòl, qui se conclura, après moult absences et réconciliations, par le refus du narrateur de la part de Micòl. Entretemps, les lois raciales se font de plus en plus dures, et le roman se clôt en 1943 avec l'arrestation de nombreux juifs, parmi lesquels les Finzi-Contini - exception faite du frère Alberto, mort de cancer – qui seront déportés en Allemagne.

Comparons donc maintenant la position des deux narrateurs par rapport à Swann et aux Finzi- Contini:

> C'est que lui et Mme Swann [...] contenaient pour moi, comme Gilberte, peut-être même plus que Gilberte, comme il convenait à des dieux tout-puissants sur elle en qui il aurait eu sa source, un inconnu inaccessible, un charme douloureux.
>
> Son aspect [*de Swann*] m'impressionnait encore comme celui d'un personnage historique sur lequel nous venons de lire une série d'ouvrages et dont les moindres particularités nous passionnent. […] tant était profond l'incognito dont il était enveloppé[157].

> In fila nel loro stallo, i due Finzi-Contini e i due Herrera erano lì, a poco più di un metro di distanza, eppure lontanissimi, inattingibili :

[156] Sur les rapports entre la famille Finzi-Contini et la question juive, voir J.T. Champi, « Il Giardino dei Finzi-Contini. Giorgio Bassani's enchanted ghetto», in R. Antognini, R. Dionescu Blomfield, *Poscritto al Giardino. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte,* Milano, LED, 2012, pp. 345-366.
[157] *CS*, I, p. 399.

> come se li proteggesse tutt'attorno una parete di cristallo. […] Che cosa c'era di comune – parevano dirsi tutti e quattro – tra loro e la platea distratta, bisbigliante, *italiana,* che anche al Tempio, dinanzi all'Arca spalancata del Signore, continuava a occuparsi di tutte le meschinità della vita associata […] Un'intuizione confusa, certo, ma sostanzialmente esatta, si accompagnava in me al dispetto e all'umiliazione, altrettanto confusi però cocenti, di far parte della platea, della gente volgare da tenere alla larga[158].

> La sua voce era esile e cantilenante, intonatissima ; la sua pronuncia ebraica […] si sentiva filtrata attraverso la duplice distinzione della cultura e del ceto[159].

Certains éléments, disposés en position chiasmatique, reviennent dans les deux textes. L'essence aristocratique et spirituelle en opposition aux caractère « philistin », bourgeois. La « vie mystérieuse » - sortilège *cantilenante* et quasi sacré comme la voix du professeur Ermanno, féerique comme « l'incognito » qui enveloppe la personne de Swann – déchaine ce sentiment « d'indignité originelle », stupeur envieuse que Proust appelle « charme douloureux ». Cet ailleurs d'où l'on sent être à jamais exclu, est accompagnée par la curiosité morbide pour la découverte de secrets inaccessibles, comme le montrent les regards obliques, les pèlerinages près des maisons, la volonté incessante de découvrir les traits et les volutes de cette vie supérieure. Cette curiosité n'est qu'un désir d'appropriation : mais pour la vivre ou pour la raconter ? Cette distance – qualifiée à chaque fois avec des adjectifs et des adverbes différents, *lontanissimo, inattingibile, inaccessible, incognito* - qui sépare les narrateurs des objets mythiques de leur désir, sera-t-elle parcourue jusqu'à la conquête de l'objet convoité ? On verra que quelques fois ce dernier recule jusqu'à ce que la seule voie à arpenter pour le retenir, devienne celle de la parole.

On a affirmé plus haut que les jeunes filles constituent un premier appel des narrateurs envers le mystère. Gilberte et Micòl partagent avant tout une luminosité semblable dans les couleurs, elles sont agiles, rosées, rapides. Elles partagent un même regard impertinent et hiératique à la fois : ainsi Gilberte alterne aux longs regards

[158] *Il giardino dei Finzi-Contini*, p. 345.
[159] *Ibid.,* p. 348.

« sournois et inexpressifs »[160] des coups d'œil rêveurs et fourbes que le héros lui avais vus la première fois à Combray[161], de même que Micòl regarde le narrateur souvent « dal basso verso l'alto e lateralmente ».

Mais ce qu'il faut ici souligner réside plutôt dans la fonction de talisman que les jeunes filles assument, Micol sous forme d'une amulette, le *sciaddài* glissant de son cou, Gilberte de par son nom même « devenu pour moi presque mythologique, de Swann »[162]; pouvoir presque magique donné par le simple fait d'être des créatures placées aux sources de l'enfance, - les lieux où résident les « gisements profonds du sol mental »[163] - , identifiées pour toujours avec ces « avventurosi piaceri di cui sapevano esserci prodighe quelle meravigliose, adolescenti mattine di tarda primavera »[164]. Comme l'écrit le Narrateur, derrière l'image de la lumineuse « mélusine »[165] fille de Swann, il sent « se cacher la raison pour laquelle elle [*l'image de Gilberte*] m'était décochée en plein cœur […] j'étais en contact avec le mystère de sa vie inconnue »[166]. De cette vie inconnue les jeunes filles en seront le signe tangible mais non l'essence ; elles constitueront la séduisante invitation – telles des sirènes bénévoles - à l'emprise, mais non son accomplissement.

> Le occhiate d'intesa, i cenni confidenziali che fratello e sorella mi indirizzavano ogni qualvolta ci incontravamo nei pressi del *Guarini,* non alludevano che a questo, lo sapevo bene, riguardante noi e soltanto noi.
>
> Qualcosa di più intimo. Che cosa, propriamente ?[167]

La question, qui reste en suspens, du narrateur du *Giardino* ne concerne pas seulement les invitations silencieuses que Micòl lui adresse. C'est dans le « paradis enfantin » de la *Recherche,* par le regard plein de sous-entendus d'une autre fillette, que

[160] *CS*, I, p. 140.
[161] *Ibid.,* p. 484.
[162] *Ibid.,* p. 142.
[163] *CS,* I, p. 182.
[164] *Giardino,* p. 340.
[165] On verra que, tandis que Micòl deviendra une véritable guide du narrateur bassanien, Gilberte laissera cette place à Albertine. Il arrive d'ailleurs que les deux femmes se superposent dans la *Recherche*, comme dans le cas de la lettre écrite par Gilberte et attribuée à tort à Albertine.
[166] *CS,* I, p. 398, 399.
[167] *Il Giardino*, p. 341.

la réponse à ce « qualcosa di più intimo » peut être trouvée. Dans ses longues promenades du côté de Swann, le Narrateur proustien, est lui aussi à la recherche de quelque chose de plus profond qui se cache derrière le paysage :

> Mais j'avais beau rester devant les aubépines à respirer [...] avec une allégresse juvénile et à des intervalles inattendus comme certains intervalles musicaux, elles m'offraient indéfiniment le même charme avec une profusion inépuisable, mais sans me laisser approfondir davantage, comme ces mélodies qu'on rejoue cent fois de suite sans descendre plus avant dans leur secret[168].

> […] En constatant, en notant la forme de leur flèche, le déplacement de leurs lignes, l'ensoleillement de leur surface, je sentais que je n'allais pas au bout de mon impression, que quelque chose était derrière ce mouvement, derrière cette clarté, quelque chose qu'ils semblaient contenir et dérober à la fois. [...] plaisir obscur qu'ils m'avaient procuré que je n'ai jamais approfondi[169].

Qu'elle soit décelée par la vue des aubépines en fleurs ou par le spectacle cinétique des trois arbres de Hudimesnil, l'impression du Narrateur est toujours d'un approfondissement manqué, d'une opacité persistante du sentiment que, en vain, il essaie de dégager de l'émotion ressentie en regardant le paysage. Si le paysage de Combray, - ces deux côtés si importants pour les découvertes existentielles de la *Recherche,* qui se révéleront n'être qu'un – représente à la fois l'invitation mystérieuse envers une essence qui se trouve à l'intérieur de son apparence physique, la figure dorée de Gilberte apparaissant entre les buissons, est l'objectif corrélatif de cette invitation, et aussi la première incarnation de figures féminines qui accompagnent le héros dans son voyage – la dernière et l'essentielle sera Albertine.

Il arrive aussi dans un instant privilégié que cette essence profonde « contenue et dérobée à la fois » par les trois arbres coïncide avec l'image des « trois jeunes filles d'une légende » qui semblent appeler le Narrateur et puis tristement y renoncer :

---

[168] *CS,* I, p. 136.
[169] *Ibid.,* p. 178.

> Ils [*les trois arbres]* me faisaient penser aussi aux trois jeunes filles d'une légende, abandonnées dans une solitude où tombait déjà l'obscurité ; et tandis que nous nous éloignons au galop, je les vis [...] ne plus faire sur le ciel encore rose qu'une seule forme noire, charmante et résignée, et s'effacer dans la nuit[170].

La comparaison entre ces figures féminines et les trois arbres, ne faisant qu'une seule forme noire disparaissant dans le noir de la nuit, crée un lien à explorer entre appel à la création littéraire et figure féminine. L'obscurité qui engloutit les trois figures résignées peut être lue non seulement comme le funèbre présage qui plane sur l'œuvre comme sur la femme aimée, mais aussi et surtout comme un funeste avertissement : celui de la nécessité de descendre au plus profond de sa propre nuit intérieure pour capturer l'essence cachée et profonde, dont l'œuvre sera la douloureuse traduction littéraire. La conquête de « Una scrittura che sanguini le sue parole »[171], comme l'écrit l'italien Carlo Michelstaedter, demande une descente dans les profondeurs désolantes de notre âme.

Une emprise que le Narrateur ne pouvait pas commencer à Combray, à cause de son trop jeune âge ; mais qu'il pressent, comme le montrent les verbes qu'il utilise dans les descriptions des promenades combraysiennes : *approfondir, descendre*, *dégager, venir prendre, découvrir, cacher, aller au bout*[172]. Ce mouvement de descente dans des profondeurs qui seules permettent de s'approprier une « essence » – appelée à ce stade du roman à travers différents noms : *impression, réalité, secret, plaisir obscur,* et qu'on pourrait définir connaissance, vérité – qui autrement reste opaque et prisonnière derrière une surface trompeuse, est explicité dans un autre épisode, ayant lieu à Paris, encore autour de Gilberte. On sait que le narrateur insiste, à la merci des premières manifestations de ce paroxysme nerveux qui caractérisa tous ses amours, pour aller chaque jour aux jardins des Champs Elysées dans l'espérance d'y rencontrer la fille de Swann tant convoitée, avec laquelle il s'est entretemps lié d'amitié. Un jour, Françoise

---

[170] *Ibid.,* p. 179.
[171] Carlo Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica,* Milano, Adelphi, 1982 ; voir aussi l'essai de Mariolina Bongiovanni Bertini, « Redenzione e metafora », in *Proust e la teoria del romanzo,* Torino, Bollati Borighieri, 1996.
[172] *CS,* I, pp. 136-137 ; 176-178.

lui demande de l'accompagner aux bains publics, qui se trouvent dans des semi-souterrains :

> Les murs humides et anciennes de l'entrée […] me donnaient un plaisir consistant auquel je pouvais m'étayer, délicieux, paisible, riche d'une vérité durable, inexpliquée et certaine. [...] essayer de pénétrer le charme de cette impression qui m'avait saisi et rester immobile à interroger cette émanation [...] qui me proposait [...] de descendre dans la réalité qu'elle ne m'avait pas dévoilée[173].

Nous retrouvons dans ce passage toute une série d'actions - *pénétrer, interroger, descendre, dévoiler* – qui relèvent, comme les précédentes, du même mouvement descendant d'interrogation et de décryptage de la réalité. C'est justement une révélation littéraire que le Narrateur reçoit dans l'humidité des souterrains, métaphore du mouvement de descente que le héros accomplira dans les lieux les plus obscurs de lui-même et des autres. Cet aspect de descente dans un lieu souterrain comme métaphore de l'emprise littéraire est évidente chez Bassani, dans une scène capitale du *Giardino.* À la fin de l'année scolaire, à la suite d'un échec scolaire, le narrateur erre dans la ville avec son vélo jusqu'à ce qu'il rejoigne *il Barchetto del Duca,* c'est-à-dire le lieu au nom féerique où surgit le mur d'enceinte de la maison Finzi-Contini. Là, lui apparaît Micòl, au cours d'une véritable scène de reconnaissance, dans laquelle la jeune fille déploie la tenue séraphique et sibylline - typique de l'archétype mythologique de « celle qui sait » - tandis que le narrateur ne cache pas sa stupeur : « per via dei capelli biondi, di quel biondo particolare striato di ciocche nordiche, da *fille aux cheveux de lin,* che non apparteneva che a lei, riconobbi subito Micòl Finzi-Contini […] E adesso lei mi guardava dall'alto, la testa bionda al sole, tranquilla come se il nostro non fosse stato un incontro casuale, assolutamente fortuito, ma come se, a partire magari dalla prima infanzia, le volte che ci eravamo dati convegno in quel posto non potessero neanche più contarsi »[174] . Micòl invite le Narrateur à descendre dans une obscure galerie où les anciens défenseurs des murs de Ferrara cachaient leurs armes. Il y descend tout seul,

[173] *JF,* I, p. 483.
[174] *Il Giardino*, pp. 354, 355.

accompagné et guidé par la voix de la fille aux cheveux de lin, qui, elle, dit être habituée de ces lieux. Les expressions utilisées par le narrateur pour décrire sa descente sont semblables à celles qu'on a souligné dans les pages proustiennes : *cominciare la discesa, andare giù, paura del buio e dell'ignoto, tenebre, scendere*[175]. Au *plaisir obscur* ressenti par le Narrateur proustien, à son pressentiment qu'il y ait quelque chose cachée derrière l'apparence du paysage, à son *plaisir durable* dans la fraîche obscurité des souterrains, fait écho le *sollievo* ressenti dans le *budello sotterraneo* par le narrateur bassanien, heureux de s'être soustrait à une confrontation réelle avec Micòl. Que fait-il donc dans cet ombrageux *cunicolo* habité seulement par les ténèbres ? Il compose tout seul toute une histoire d'amour, préferant l'imaginer dans la pénombre, au lieu de la vivre à la pleine lumière du jour.

Le Narrateur proustien, après s'être brouillé avec Gilberte, attend une lettre d'elle, lettre qui n'arrive pas. Il compose la lettre que lui-même voudrait recevoir de Gilberte. Le fait qu'il ne la recevra jamais telle quelle, « ce ne pourrait pas en tous cas être celle-là puisque c'était moi qui venait de la composer »[176], n'a déjà plus d'importance :

> Mais déjà le charme dont, par son simple fonctionnement, se remplissait mon esprit […] la contrainte interne d'un pli mental avait commencé à ajouter, même à cette marque d'indifférence, quelque chose de romanesque, et au milieu de mes larmes se formait un sourire qui n'était que l'ébauche timide d'un baiser[177].

Pliées à la « contrainte interne » d'une pensée qui ne peut se passer de configurer la vie dans une structure romanesque, toutes les expériences de la vie réelle - même et surtout les plus intimes et profondes telles les relations amoureuses - y sont soumises. On remarquera que, sans parler d'un véritable rachat, ce qui fait chez Proust « l'allégresse du constructeur » c'est ce « sourire timide surgissant au milieu des larmes » qui constitue la luminosité de la *Recherche.*

De ces *fiascos* amoureux et physiques –ni le Narrateur de Proust ni celui de Bassani n'éprouvent jamais une véritable jouissance physique avec les femmes qu'ils désirent, et

[175] *Ibid.,* pp. 362, 363, 364.
[176] *JF,* I, p. 401.
[177] *Ibid.*

les histoires d'amour restent dans les deux cas essentiellement platoniques – c'est ce dont témoigne la figure rhétorique de la prétérition, qui façonne le ton et l'évolution de ces amours si éloignées de l'action, si enlisées dans leur inépuisable « discours amoureux ».

> À force d'écrire : « Depuis que nos cœurs sont désunis » pour que Gilberte me répondît : « Mais ils ne le sont pas, expliquons-nous », j'avais fini par me persuader qu'ils l'étaient. […] Maintenant chaque fois que j'avais à écrire à Gilberte, je me reportais à ce changement imaginé et dont l'existence désormais tacitement reconnue par le silence qu'elle gardait à ce sujet dans ses réponses, subsisterait entre nous. Puis Gilberte cessa de s'en tenir à la prétérition[178].

La figure de la prétérition, qui permet de dire sous forme d'implicite ce qu'on affirme ne pas vouloir dire, est largement utilisée, au niveau psychologique encore plus qu'au niveau verbal-rhétorique, dans les histoires d'amours proustiennes.

Comme l'écrit Paul de Man, la présence de l'implicite est l'essence même de la littérature, forme artistique caractérisée par le fait d'être au dessus de la norme en ce qui concerne « la proporzione di significato implicito rispetto a quello esplicito »[179]. *Il Giardino* est en ce sens exemplaire, car non seulement il est l'histoire d'un amour malheureux et non partagé, mais il est surtout entièrement construit autour du rapport entre cette difficulté du dire et la nécessité de communiquer ; entre la réticence du narrateur sur certains sujets et la réintroduction de ces mêmes sujets par d'autres figures rhétoriques, telles que la prétérition. Souvent dans *Il Giardino* les tropes et l'apparat rhétorique s'opposent à la réticence, aux non-dits du texte, en révélant dans toute leur profondeur ses implicites, mais aussi parfois, en allant en prenant une direction diamétralement opposée aux thèmes explicites du texte[180].

Ce qui m'intéresse maintenant est surtout de montrer comment Bassani se sert de la figure de la prétérition pour laisser voir l'ampleur déroutante, au beau milieu de son roman, de cette profondeur inquiétante que nous avons vu être une métaphore de

[178] *JF*, I, p. 622.
[179] Paul de Man (citant à son tour Monroe Beardsley), *Allegorie della lettura,* Torino, Einaudi, 1997, p. 18.
[180] Voir à ce propos l'article de Francesco Longo, « Lettura retorica del *Giardino dei Finzi-Contini* di Giorgio Bassani », in *Poscritto a Giorgio Bassani,* cit., pp. 247-270.

l'écriture, profondeur sur le seuil de laquelle les jeunes filles veillent et attendent les narrateurs ; ensuite, de voir en quoi cette scène capitale du *Giardino* reprend certains motifs du « roman d'Albertine ».

> La sala da pranzo, col suo vasto camino dalla bocca arcuata e sinuosa, con le sue pareti foderate di cuoio tranne quella, interamente a vetri, inquadrante la buia, silenziosa tempesta del parco come l'oblò del Nautilus: così intima, così riparata, starei per dire così sepolta, e soprattutto così adatta al me stesso d'allora, adesso lo capisco! A proteggere quella specie di pigra brace che è tante volte il cuore dei giovani[181].

Autour de la figure de prétérition – *starei per dire così sepolta* – et du rappel intertextuel au hublot du sous-marin du roman de Jules Verne *Vingt mille lieues sous les mers,* il est possible de déceler le réseau thématique du roman. Comme le souligne Francesco Longo, la prétérition constitue, avec la réticence, l'emblème rhétorique du roman. La prétérition, étant la figure rhétorique incarnant le mieux « la capacità del linguaggio di sfuggire continuamente se stesso »[182], place au centre du discours ce qu'en même temps du point de vue sémantique elle avait annoncé ne pas dire. Dans la description de la salle à manger de la famille Finzi-Contini, le narrateur attire l'attention, en feignant de ne pas vouloir le faire, sur l'idée de *sepoltura,* d'enterrement, donnée par l'aspect de la chambre à manger où les sont réunis. L'idée de profondeur abyssale au fond de laquelle se trouve la famille est confortée par l'analogie établie avec l'hypotexte (pour le dire avec Genette) de Verne. Les mots de Barthes à propos du sous-marin *Nautilus* sont éclairants :

> Verne a construit une sorte de cosmogonie fermée sur elle-même, qui a ses catégories propres, son temps, son espace, sa plénitude, et même son principe existentiel. Ce principe me paraît être le geste continu de l'enfermement. […] Le geste profond de Jules Verne, c'est donc, incontestablement, l'appropriation. L'image du bateau, si

[181] *Il Giardino*, p. 467.
[182] Francesco Longo, *art. cit.,* p. 266.

> importante dans la mythologie de Verne, n'y contredit nullement, bien au contraire : le bateau peut bien être symbole de départ ; il est, plus profondément, chiffre de la clôture. […] Le Nautilus est à cet égard la caverne adorable : la jouissance de l'enfermement atteint son paroxysme lorsque, du sein de cette intériorité sans fissure, il est possible de voir par une grande vitre le vague extérieur des eaux, et de définir ainsi dans un même geste l'intérieur par son contraire[183].

Enfermement, appropriation, clôture, sont tous des substantifs qui correspondent à l'univers suffocant des Finzi-Contini. Cette réclusion établie par l'analogie avec le *Nautilus* – qui est, comme l'écrit Barthes, le symbole du thème de l'enfermement chéri »[184] - évoque sans doute autant l'autosuffisance aristocratique et l'indépendance culturelle et idéologique de la famille que la fin de ségrégation tragique qui l'attend, symbolisée par le destin d'effondrement auquel le navire peut succomber. Puis encore, Longo remarque qu'un autre élément lie la maison des Finzi-Contini au sous-marin de Verne, et ce lieu est la bibliothèque. Symbole distinctif d'autonomie et d'autosuffisance, la présence de la magnifique bibliothèque - « oltre ventimila volumi »[185] - est également le signe du renfermement claustrophobe de la famille. Mais en allant plus loin, peut-on formuler l'hypothèse, à partir de ce motif de la bibliothèque, d'une réflexion de Bassani sur le rôle et le pouvoir de la littérature, en particulier au moment où la tempête survient ? On vérifiera cette hypothèse plus loin ; pour l'instant on souligne que, si d'un côté Bassani ouvre son roman avec un prologue qui est un voyage dans le ventre de la mémoire, plaçant en exergue du *Giardino* une invitation au souvenir, de l'autre il parsème le texte d'allusions à la mort imminente qui détruit tout. En d'autres mots, le pouvoir de rachat de la littérature de sauver les êtres et les choses, qui a été d'ailleurs souvent la clé de lecture privilégiée du *Giardino,* est en revanche sans cesse mis en question par une antinomie concernant mort et littérature, qui constitue le véritable squelette de ce roman.

Revenant au commentaire sur le *Nautilus*, il faut intérroger le côté le plus problématique de cette notion d'enfermement et d'appropriation, c'est-à-dire la

[183] Roland Barthes, *Mythologies,* Paris, Seuil, 1957, pp. 76-77. Cité aussi par F. Longo, *art. cit.,* p. 255.
[184] *Ibid.,* p. 77.
[185] *Il Giardino*, p. 469.

« jouissance de l'enfermement qui atteint son paroxysme » citée pr Barthes. Bassani l'a plusieurs fois répété dans ses essais critiques : « I Finzi-Contini non vogliono vivere, appartengono alla morte, amano la loro casa, il loro giardino, e basta »[186]. Ce thème de l'enfermement, on le sait, parcourt de façon obsessionnelle le « roman d'Albertine ». Le désir proustien y prend la forme complémentaire de l'enfermement et de l'appropriation de la femme aimée - « Je l'aurais isolée, enfermée »[187] - ; claustration réelle et spatiale, dont les confins sont représentés par les murs de l'appartement parisien du Narrateur, mais surtout emprisonnement dans les profondeurs insondables de l'âme du Narrateur, où Albertine est clouée et où seule la mort viendra la délivrer. À l'enfermement, qui soustrait Albertine aux dangers du monde extérieur dans l'appartement du Narrateur - « ce fut du reste surtout de ma chambre que je perçus la vie extérieure pendant cette période »[188] - correspond l'emprisonnement dans les profondeurs de l'intériorité de ce dernier, qui néantise l'altérité de la jeune fille : « comme si […] cette séparation spatiale […] n'était qu'une apparence et comme si, pour qui eût voulu, selon la réalité véritable, redessiner les choses, il eût fallu placer maintenant Albertine, non pas à quelque distance de moi, mais en moi »[189].

Une autre image revient dans les deux textes, celle de la bibliothèque :

> Deux ou trois fois, pendant un instant, j'eus l'idée que le monde où étaient cette chambre et ces bibliothèque, […] était pet être un monde intellectuel, qui était la seule réalité, et mon chagrin, quelque chose comme celui que donne la lecture d'un roman et dont un fou seul pourrait faire un chagrin durable et permanent et se prolongeant dans sa vie ; qu'il suffirait peut-être d'un petit mouvement de ma volonté pour atteindre ce monde réel, y rentrer […] au reste, les maitresses que j'ai le plus aimées n'ont coïncidé jamais avec mon amour pour elles. Cet amour était vrai, puisque je subordonnais toutes choses à les voir, à les garder pour moi seul […] mais elles avaient plutôt la propriété d'éveiller cet amour, de le porter à son paroxysme, qu'elles en étaient l'image[190].

[186] Un'intervista inedita, in Opere, cit., p. 1346.
[187] *SG,* III, p. 505.
[188] *LP,* III, p. 519.
[189] *SG,* III, p. 501.
[190] *SG,* III, p. 510.

Si les bibliothèques du *Nautilus* et des Finzi-Contini sont l'emblème de l'enfermement, chez Proust la bibliothèque de la chambre de Balbec, qui pourrait préfigurer celle des Guermantes dans le *Temps retrouvé,* représente au contraire « un monde intellectuel, réel », ancrage pour cette « seule réalité » que le Narrateur pressent ne pas être celle des amours obsessionnels. Mais le « paroxysme » douloureux éveillé par ces femmes aimées et jalousées se révélera assouvir une fonction plus précieuse et plus complète que ce « chagrin » postiche dérivant de la lecture qui semble ne pas avoir la force de pénétrer au fond de l'être. On pourrait formuler l'hypothèse que c'est par le biais du « sanglant sacrifice que j'allais faire de toute joie »[191] - sacrifice que le Narrateur se résout à accomplir sur l'autel de ces amours paroxystiques - qu'une écriture originale, et non plus une simple lecture, prendra forme.

Le narrateur de Bassani compare son histoire d'amour à un roman : « Che bel romanzo, sogghignai, crollando il capo come davanti a un bambino incorreggibile »[192]. De façon comparable, le Narrateur proustien se sert de la métaphore de la bibliothèque pour exprimer la superposition de ces souvenirs concernant Albertine :

> Mais chaque jour ancien est resté déposé en nous comme dans une bibliothèque immense où il y a des plus vieux livres un exemplaire que sans doute personne n'ira jamais demander[193].

Suivant la métaphore proustienne, les souvenirs douloureux des trahisons d'Albertine – porteurs jadis d'une souffrance aiguë entretemps apaisée – sont comme des livres oubliés dans les rayons d'une bibliothèque imaginaire, qui un jour, traversant la translucidité des époques successives, revoient le jour racontant une histoire connue : l'histoire des « nos états successifs », histoire que nous reconnaissons pour l'avoir déjà vécue, puis oubliée. De ces souvenirs d'amour malheureux ce qui reste c'est un roman. Ce qu'on oublie, un livre viendra un jour nous le rappeler : roman futur tissé de « quel poco che il cuore ha saputo ricordare »[194] ; mots qui nous racontent une histoire que nous serons censés reconnaître. Retrouvaille avec la propre histoire dont la figure

[191] *Ibid.,* p. 512.
[192] *Il Giardino*, p. 576.
[193] *AD,* IV, p. 125.
[194] *Ibid.,* p. 578.

féminine n'est pas le complément objet, mais l'ablatif, le moyen ; figure du féminin qui devient, par la voie de la renonciation et de l'oubli, le moyen nécessaire pour saisir la vérité profonde.

I.5 Sous le signe du retour et de l'achèvement.

S'il faut se résigner à l'impossibilité de parvenir au bonheur par la possession - se résigner donc à l'échec de cette « précaution inutile »[195] qui avait été l'enfermement d'Albertine - la mort de la jeune fille, scellant l'impossibilité d'un retour, marque une nouvelle étape dans la souffrance du héros. Albertine, on le sait, est doublement perdue : la première fois quand elle meurt, la seconde quand elle sera oubliée. Pour surmonter la perte d'Albertine, le Narrateur comprend qu'il doit aller jusqu'au bout de sa souffrance, la vivre pleinement pour que l'habitude, cette implacable destructrice du bonheur et des désirs humains, lénifie sa douleur.

> Je dus souffrir beaucoup pendant cette période-là, mais je me rends compte qu'il fallait que ce fût ainsi.
>
> Il fallait que je vécusse avec l'idée de la mort d'Albertine, avec l'idée de ses fautes, pour que ces idées me devinssent habituelles, c'est-à-dire pour que je pusse oublier ces idées et enfin oublier Albertine elle-même[196].

De façon semblable, chez Bassani le moment où le protagoniste établit la culpabilité de Micòl soupçonnant une histoire secrète entre elle et Malnate, coïncide avec la décision d'oublier la jeune fille :

> Tutto appariva chiaro, netto, come in rilievo, in luce meglio che non di giorno. [….] E adesso pensavo - senza nemmeno che a questo

[195] Sur la question de la version brève du « roman d'Albertine », destinée à la publication sur revue, au titre marivaudien, voir, entre autres, G. Macchia, « Il romanzo d'Albertine », in *Tutti gli scritti su Proust,* Torino, Einaudi, 1997, pp. 285-297 ; A. Beretta Anguissola, « Le doute philologique », BIP, 1998, n°29; N. Mauriac-Dyer, *Proust inachevé. Le dossier « Albertine disparue »*, Paris, Honoré Champion, 2005 ; Jean Milly, Albertine « De l'art de conférer, réponse à Alberto Beretta Anguissola », BIP, 1998, n°29 et Marcel Proust, *Albertine disparue*. *Deuxième partie de Sodome et Gomorrhe III*, édition intégrale établie, présentée et annotée par Jean Milly, Paris, Flammarion, 2003.

[196] *LP,* III, p. 116, 117.

> pensiero il mio cuore accelerasse i suoi battiti: indifferente ad accoglierlo come un'acqua morta si lascia attraversare dalla luce - adesso pensavo che sì, se dopo tutto era qua, da Micòl, che Giampi Malnate veniva ogni notte dopo avermi lasciato sulla soglia del portone di casa (perché no? Non era per questo, magari, che prima di uscire con me a cena lui si radeva sempre con tanta cura?), ebbene, in questo caso, lo spogliatoio del tennis sarebbe stato per loro un rifugio senza dubbio magnifico, il più adatto.
> Infine era tempo che mettessi l'animo in pace. Sul serio. Per sempre[197].

La métaphore utilisée par Bassani - comparant son narrateur à « un'acqua morta che si lascia attraversare dalla luce » - signifie en même temps la paix enfin retrouvée et la mélancolie d'un état mortifère. Chez Proust également l'idée de l'oubli, si est, d'un côté, attachée à la notion de délivrance, de l'autre, elle est liée à celle de la mort :

> Et en effet les femmes qu'on n'aime plus et qu'on rencontre après des années, n'y a-t-il entre elles et vous la mort, tout aussi bien que si elles n'étaient plus de ce monde, puisque le fait que notre amour n'existe plus fait de celles qu'elles étaient alors, ou de celui que nous étions, des morts ? […]
>
> De l'état d'âme qui, cette lointaine année-là, n'avait été pour moi qu'une longue torture, rien ne subsistait. Car il y a dans ce monde où tout s'use, où tout périt, une chose qui tombe en ruine, qui se détruit encore plus complétement, en laissant encore moins de vestiges que la beauté : c'est le chagrin[198].

On voit bien dans ces mots le point d'arrivé du voyage douloureux achevé par le Narrateur, qui commence dans la tempête de la jalousie obsessionnelle, passe par la douleur de la perte d'Albertine et enfin, en proie à la marée inconstante de l'oubli, parvient à une indifférence qui a le visage de la mort.

[197] *Il Giardino,* pp. 574, 576.
[198] *AD,* IV, p. 270

Mais parcourons donc à rebours ce long voyage qui conduit à l'oubli des passions et à la conquête de la vérité. Le cœur de l'analyse sera une lecture au sens épistémologique des passions. On se propose de montrer comment « les épisodes amoureux » dans les deux romans permettent l'accès à une connaissance plus limpide qui ne peut se passer de la souffrance[199].

Cette traversée de la souffrance amoureuse prend souvent la forme d'une descente dans les profondeurs glacées de l'Averne. La sensation du « pavillon treillissé de vert » dans les jardins des Champs-Élysées, dans lequel le Narrateur ressent une sensation à la fois d'apaisement et de dévoilement d'un mystère, revient dans *La Prisonnière* annonçant presque, comme le remarque Pierre-Louis Rey[200], la seconde perte imminente, après celle de Gilberte, de la femme aimée : « La décroissance du jour me replongeant par le souvenir dans une atmosphère ancienne et fraîche, je la respirais avec les mêmes délices qu'Orphée l'air subtil, inconnu sur cette terre, des Champs Elysées »[201]. Ce n'est pas la première fois que Proust se réfère au mythe d'Orphée dans la *Recherche,* surtout en lien avec la jalousie, car, si Orphée n'est pas le seul héros qui soit descendu aux Enfers (que l'on pense à la *nekuia* d'Ulysse ou à Enée qui cherche son père Anchise)[202], il est celui qui le fait pour amour. Swann poursuivant Odette dans un Paris nocturne écarte les ombres et cherche son Eurydice ; Odette, comme Eurydice, est un être de fuite, évanescente comme une ombre ; elle déchaîne une jalousie stérile, c'est-à-dire sans objet réel (qui aboutira notamment pour Swann à la prise de conscience amère d'avoir gâché ses meilleures années pour une femme « qui n'était pas son genre »). Dans le mythe, comme le remarque Marie Miguet- Ollagnier[203], c'est l'amour anxieux d'Orphée qui cause l'échec de l'entreprise qui consistait à ramener Eurydice à la lumière, car Orphée veut s'assurer de sa présence derrière lui.

---

[199] Voir Philippe Chardin, *L'amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature moderne,* Genève, Droz, 1990 ; Ph. Chardin, Erika Fülöp (dir.), *Cent ans de jalousie proustienne,* Paris, Classiques Garnier, 2015.

[200] Pierre-Louis Rey, « Proust et le mythe d'Orphée », in Antoine Compagnon (dir), *Proust, la mémoire, la littérature*, Paris, Odile Jacob, 2009, pp. 74-94.

[201] *LP*, III, p. 540.

[202] Sur la *Nékuia* chez Proust voir Luc Fraisse et Françoise Létoublon, « Proust et la descente aux enfers : les souvenirs symboliques de la Nekuia d'Homère dans la *Recherche du temps perdu* », in *Revue d'histoire littéraire de la France,* 1997/6, n°97, Paris, Presses universitaires de France, pp. 1056-1097. En Italie, Giacomo Debenedetti revient sur le thème de la Nekuia dans un important essai paru pour la première fois en 1946, « Rileggere Proust », in *Rileggere Proust e altri saggi proustiani,* cit., pp. 52-64. En ce qui concerne en revanche la descente d'Enée, Marie Miguet- Ollagnier montre que souvent Proust l'a confondue avec celle d'Ulysse, in *La mythologie de Marcel Proust,* Paris, 1982, p. 267.

[203] Marie Miguet-Ollagnier, *op. cit.,* p. 268.

C'est plutôt d'Ovide, et non pas de Virgile, que Proust semble s'être inspiré le plus pour son appropriation de la figure d'Orphée : en effet c'est l'auteur des *Métamorphoses* qui ajoute à l'impatience d'Orphée la « méfiance jalouse ». En outre, c'est chez Ovide qu'Orphée devient plus un créateur solitaire qu'un amant en deuil, ce qui rattache la lecture ovidienne à une version du mythe antérieure aux *Géorgiques* de Virgile[204].

Mais si la descente de Swann dans les enfers de la jalousie n'est pas fructueuse dans son aboutissement – on sait qu'il n'arrivera jamais à terminer son essai sur Vermeer, que pourtant la souffrance amoureuse lui avait donné à nouveau le désir d'achever - chez le Narrateur et chez celui de *Il Giadino* le dénouement du voyage sera différent.

Voyons d'abord les modulations de la descente aux enfers chez Proust :

> Mais déjà j'avais retraversé le fleuve aux ténébreux méandres, j'étais remonté à la surface où s'ouvre le monde des vivants[205].

> Le monde du sommeil […] refléta, réfracta la douloureuse synthèse de la survivance et du néant, dans la profondeur organique et devenue translucide des viscères mystérieusement éclairés.
>
> Dès que pour y parcourir les artères de la cité souterraine, nous nous sommes embarqués sur les flots noirs de notre propre sang comme sur un Léthé intérieur aux sextuples replis, de grandes figures solennelles nous apparaissent, nous abordent et nous quittent, nous laissant en larmes[206].

La mort de la grand-mère et les « intermittences du cœur » qui la suivent anticipent les « flux et reflux » qui rythmeront les étapes de l'oubli d'Albertine ; les deux deuils sont étroitement liés, comme le montrent les rêves qui tourmentent les sommeils du Narrateur dans cette chronique à demi inconsciente qui se déroule dans les pages de *Albertine disparue*, rêves où souvent derrière Albertine figure la grand-mère se promenant dans la même chambre. Si d'un côté la critique a remarqué que la grand-mère est l'objet d'un amour plus pur par rapport à celui éprouvé pour Albertine, et pour

[204] *Ibid.* Voir aussi Rey, *art. cit.* ,p. 86.
[205] *SG,* III, p. 159.
[206] *SG,* III, p. 157.

cela plus digne d'être comparé à celui, noble, d'Orphée pour Eurydice[207], de l'autre un même mouvement rend analogue l'itinéraire de ces deux sentiments, l'un filial, l'autre amoureux : le mouvement d'un retour qui doit s'opérer pour pouvoir aimer pleinement. « Orphée n'a jamais autant aimé Eurydice qu'à l'instant où, la ramenant des Enfers, il a causé sa perte »[208]. Pour que ce retour s'opère, il est évident qu'il faut, comme dans le mythe, remonter à la lumière. « Retraverser » dans ce cas a la même valeur sémantique que « recréer », dans le sens que la réalité de la défunte doit être recréée dans la pensée du Narrateur pour exister vraiment : « cette réalité n'existe pas pour nous tant qu'elle n'a pas été recréée par notre pensée »[209]. Si l'on se tient à l'œuvre de « recréation » opérée par la pensée, nécessaire pour retraverser le fleuve et remonter des Enfers, le deuil d'Albertine est mieux accompli que celui de la grand-mère. En effet le Narrateur parviendra vraiment à l'oublier et à la retrouver, justement par cette « œuvre de recréation » qui restituera à la sombre prisonnière des profondeurs la luminosité intermittente de la vérité, qui deviendra matériel de construction de l'œuvre.

> C'est souvent par manque d'esprit créateur qu'on ne va pas assez loin dans la souffrance. Et la réalité la plus terrible donne en même temps que la souffrance la joie d'une belle découverte, parce qu'elle ne fait que donner une forme neuve et claire à ce que nous remâchions depuis longtemps sans nous en douter[210].

Si, d'un côté, on attribue une valeur cognitive à la souffrance, qui peut donner « le frémissement d'une belle découverte », de l'autre, le parcours de « remontée à la lumière » du savoir est long et périlleux. « Sed revocare gradum superasque evadere ad auras, hoc opus, hic labor est »[211], comme l'écrit Virgile à propos de la descente aux Enfers d'Enée. Cette difficulté est expérimentée par le Narrateur à deux reprises, à l'occasion des deux deuils majeurs que nous avons déjà évoqués. Dans le cas de la grand-mère, ce sont les rêves qui se chargent de la traversée entre les deux règnes, des

[207] Pierre-Louis Rey, « Les enfers chez Proust », in Liana Nissim, Alessandra Preda (dir), *Les lieux de l'Enfer dans les lettres françaises,* Milano, Led, 2014, pp. 229-240, p. 229.
[208] Ibid.
[209] *SG,* III, p. 153.
[210] *Ibid.,* p. 500.
[211] « Ma ritrarre il passo e uscire all'aria superna, questa è l'impresa e la fatica ».Virgilio, *Eneide*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », VI, 120-150.

vivants et des morts. C'est encore Virgile qui postule la contiguïté entre le sommeil et la mort : « Consanguineus Leti Sopor »[212]. Des ombres, « grandes figures solennelles» peuplent « les viscères mystérieusement éclairés » où le Narrateur endormi est descendu ; ombres qui, comme l'Eurydice de Virgile « multa volentem dicere », mais qui n'y arrivent pas, tendant des bras sans forces, rappelant ainsi l'impossibilité de percer le mystère évoqué, puis dérobé, par les trois arbres d'Hudimesnil; ombres sinistres qui, étant une transparente « synthèse de la survivance et du néant », ressemblent à celles convoquées par Proust dans un de ses Cahiers : « Et je sentais des morts que je ne connaissais pas qui comme les morts de l'Érèbe quand passe Enée, disent " Rends-nous le sang qui va nous ressusciter". Et j'écartais leur foule importune »[213]. Les mêmes figures suspendues évoquent la *Nekuia* que Proust cite dans une célèbre lettre à Bibesco : « Cent personnages de roman […] me demandent de leur donner un corps comme ces ombres qui demandent dans l'Odyssée à Ulysse de leur faire boire un peu de sang pour les mener à la vie et que le héros écarte de son épée »[214].

C'est notamment l'expérience de la jalousie qui cause la blessure d'où coule le sang de la véritable souffrance. L'Enfer proustien est d'abord le lieu où Albertine est censée avoir trompé le Narrateur avec des femmes, c'est-à-dire Balbec :

> Je ne les voyais pas dans la lumière qui éclaire les spectacles de la terre, c'était le fragment d'un autre monde, d'une planète inconnue et maudite, une vue de l'Enfer. L'Enfer c'était tout ce Balbec, tous ces pays avoisinants d'où d'après la lettre d'Aimé elle faisait venir souvent les filles plus jeunes qu'elle amenait à la douche[215].

> D'autres fois, sans que j'eusse rêvé, dès mon réveil je sentais que le vent avait tourné en moi ; il soufflait froid et continu d'une autre direction venue du fond du passé, me rapportant la sonnerie des heures lointaines, des sifflements de départ que je n'entendais pas d'habitude[216].

---

[212] *Ibid.,* IV, 278.
[213] Proust confond les épisodes qui ont pour protagonistes Enée et Ulysse; cité par Miguet-Ollagnier, *op. cit.,* p.126.
[214] Lettre à Bibesco, *Corr,* p. 131-132.
[215] *AD,* IV, p. 222.
[216] *AD,* IV, p. 121.

Enfer moderne et symbolique, Balbec garde, malgré tout, certains traits des Enfers classiques, notamment le vent soufflant et le froid mordant typique des profondeurs. Les rafales glacées continuent à tourmenter le Narrateur après la mort d'Albertine: « les larmes qu'apportait à mes yeux un vent froid soufflant comme à Balbec »[217]. Il s'agit d'un vent profond qui, lorsque les rêves du Narrateur ne le transportent pas au fond d'un Cocyte intérieur, se lève ramenant des « heures lointaines », qui se manifestent souvent sous forme de « sifflement de départ », évoquant sans doute les stations parcourues avec Albertine, car « il n'y avait pas une station près de Balbec où je ne la revisse »[218]. Ce sont des heures retrouvées douloureuses et enrichissantes en même temps, car elles sont soustraites à l'habitude.

Chez Bassani aussi l'Enfer apparaît, lié aux sentiments malheureux envers Micòl :

> E anche io, il cuore abitato da un *oscuro,* misterioso lago di paura, mi aggrappavo alla scrivanietta che il professor Ermanno dal gennaio scorso aveva fatto collocare per me […] come se, così facendo, mi fosse dato di arrestare l'inarrestabile progresso del tempo[219].

> Il lungo periodo di tempo che seguì, fino ai fatali ultimi giorni dell'agosto del '39, cioè fino alla vigilia dell'invasione nazista della Polonia e della *drôle de guerre*, lo ricordo come una specie di lenta, progressiva discesa nell'imbuto senza fondo del Maelstrom[220].

Cette métaphore du « mystérieux lac de peur », utilisée par le narrateur pour décrire ses souffrances amoureuses – à ce point de la narration Micòl est partie pour Venise, et les jalousies du narrateur envers des rivages imaginaires naissent justement durant ce séjour vénitien de la jeune fille – évoque la métaphore dantesque du lac glacé, le Cocyte où errent les damnés par amour : « Per ch'io mi volsi, e vidimi davante/ E sotto i piedi un lago che per gelo /Avea di vetro e non d'acqua sembiante »[221]. On voit chez nos auteurs l'accomplissement littéraire de ce déplacement des enfers de la jalousie du lieu

[217] *AD,* IV, p. 114.
[218] *Ibid.,* p. 122.
[219] *Il Giardino*, p. 469.
[220] *Il Giardino*, p. 524.
[221] Dante, *Inferno XXXII*, 22-24.

de la damnation dantesque à celui de l'introspection morale, accomplissement de la descente dans les profondeurs intérieures de l'obsession et du refoulement qui lentement, avec le héros, remonte à la surface. Introspection intérieure qui est métaphoriquement traduite, d'après Virgile, par l'antinomie cécité/clairvoyance, ombre/lumière[222]. Dans cette descente jusqu'aux *lugentes campi*, figure aussi la dichotomie entre aveuglement et clarté. Chez Proust, la cécité du dormeur est comparée à celle du jaloux qu'il était quand Albertine était en vie. Dans les rêves où Albertine, déjà morte, lui réapparaît, les gestes et les pulsions envers la jeune fille aimée sont marqués des mêmes impossibilités qui les rendaient vaines quand elle était en vie : « impossibilités qui étaient simplement dans mon rêve l'immobilité, le mutisme, la cécité du dormeur »[223]. Cette « cécité du dormeur » reflète celle du jaloux, le rêve étant une condition « plus près de la vie réelle » que la réalité de la mort d'Albertine.

La cécité qui ternira son amour pour Micòl (et qui lui cachera, par exemple, une liaison possible de cette dernière avec Malnate) est mise en perspective dans l'épisode déjà citée de la reconnaissance au pied des mythiques *mura degli Angeli* : « Mi sdraiai bocconi nell'erba […] Aria calda e ventilata attorno al corpo disteso, desiderio esclusivo di rimanere il più a lungo possibile così, ad occhi chiusi. […] " Ehi, ma sei proprio anche cieco", fece una voce allegra di ragazza »[224]. Cécité qui se dissipe notamment à la fin du roman, quand la compréhension illumine de sa lumière limpide, tridimensionnelle, « meglio che di giorno » cette essence qui lui était cachée et qui maintenant l'envahit, « Come un'acqua morta si lascia attraversare dalla luce »[225] .

Si les narrateurs peuvent être comparés aux héros des mythes de la descente et de la remontée en général et à Orphée en particulier, les objets du désir ont le rôle de divinités ou d'héroïnes prisonnières des enfers[226]. C'est en effet l'analogie avec des mythes littéraires qui permet de mettre en valeur la stature de nos deux personnages féminins,

[222] Voir Silvia D'Amico, « I luoghi infernali nella lirica del Cinquecento tra Italia e Francia », in L. Nissim, A. Preda (dir.) *Les lieux de l'Enfer dans les lettres françaises,* Milano, Led, 2014, pp. 75-85.
[223] *AD,* IV, p. 119.
[224] *Il Giardino,* p. 353, 354.
[225] *Ibid.,* p. 574.
[226] Dans la lignée d'une longue tradition littéraire qui va, pour citer les cas les plus proches de notre discours, de la mythologie classique, à Dante, au Nerval de *Sylvie* et d'*Aurélia,* en passant par *La bien-aimée* de Thomas Hardy avec évidemment des épilogues différents, les femmes aimées sont guides et intermédiaires de ce voyage au cœur de la souffrance et de la perte.

qui, plus que des femmes, représentent un véritable paradigme littéraire, « un analyseur »[227], dont la valeur de médiation est soulignée par Proust lui-même :

> Dans ces amours […] sous l'apparence de la femme, c'est à ces forces invisibles dont elle est accessoirement accompagnée que nous nous adressons comme à d'obscures divinités […] Avec ces déesses, la femme durant le rendez-vous nous met en rapport et ne fait guère plus[228].

Le rôle de figure paradigmatique joué par les jeunes filles se trouve justement dans leur essence d'intermédiaire envers la « vie authentique » que le héros recherche, dans leur possibilité de le « mettre en rapport » avec ces obscures divinités » côtoyant le chemin funeste de la connaissance qui, comme nous l'avons souligné, est représenté chez Proust et Bassani par une descente infernale. Pour satisfaire ce rôle de guides, il est nécessaire que ces figures féminines gardent « la mémoire de la littérature ».

Gianni Venturi écrit que Micòl est celle « che affronta la traversata delle ombre assieme al suo compagno, colui che ha il potere di trarre tesoro dalle buie profondità del mondo infero, raccontabile solo attraverso i mitologemi, i racconti del mito, ossia attraverso la memoria letteraria »[229]. J'ai déjà souligné les ressemblances entre Gilberte, Micòl et certains mythes littéraires tels que Béatrice. C'est en revanche par une comparaison avec des figures mythologiques, en particulier Eurydice et Proserpine, que je voudrais montrer la puissance et la profondeur d'Albertine et de Micòl. Les deux femmes partagent de nombreux traits. En premier lieu, comme Eurydice, elles sont deux fois perdues[230] : la première fois par leur disparition, c'est-à-dire la fuite d'Albertine et l'éloignement progressif de Micòl (qui demande au narrateur de ne plus entrer dans son jardin), la seconde par leur mort.

Figures contradictoires et ambivalentes, elles résolvent l'antinomie entre vie et mort, sous le signe de Proserpine. L'immanence du présent se concilie en elles avec le souvenir du passé. Elles sont gardiennes des lieux physiques comme le jardin et des

[227] Voir Jacques Dubois, *Pour Albertine. Proust et le sens du social,* Paris, Seuil, 1997, p. 13.
[228] *SG*, III, p. 511.
[229] Gianni Venturi, *art. cit.,* p. 94.
[230] Tandis que la descente aux enfers n'est pas un élément constituant le seul mythe d'Orphée, car Ulysse aussi y descend, l'analogie entre les deux femmes et Eurydice est plus probante, justement à cause de cette double perte qui en caractérise la triste histoire.

lieux métaphoriques comme le désir, qui se révèlent édéniques et infernaux à la fois. Ainsi, l'univers ensoleillé auquel, dans les souvenirs du Narrateur, est attachée Albertine est toujours contigu à l'obscurité dans laquelle ses trahisons le jettent ; Albertine est à la fois la redoutable divinité « telle que l'ont vue les Enfers », et la jeune fille féline et désirable, « fidèle, fière et même un peu farouche ».[231]

Micòl est celle dont le calme sourire invite le héros à se détacher de l'obscurité où elle-même, avec ses refus et ses dérobements, a relégué le narrateur. Comme Proserpine, qui habite cycliquement les lieux des vivants avec sa mère Déméter, et les lieux de l'enfer avec son mari Pluton, les deux filles se partagent de manière égale entre la vie immanente et la mort. Elles sont l'incarnation de la vie et de ses jouissances, mais cette joie de vivre s'accompagne d'un sens omniprésent de mort. Comme l'écrit Maryon Schneider, « Micol's zeal for the present is the other side of her awareness of life's end in death »[232]. Cette volonté de jouir de l'instant, cette plénitude poursuivie, mais toujours gâchées par un présage funèbre, appartiennent à Albertine aussi. En effet, elle figure souvent avec la mort qui l'entoure : « Ce fut une morte en effet que je vis quand j'entrai ensuite dans sa chambre. […] ses draps, roulés comme un suaire autour de son corps, avaient pris, avec leurs beaux plis, une rigidité de pierre. […] Ainsi je restais, dans la pelisse que je n'avais pas encore retirée depuis mon retour […] devant ce corps tordu, cette figure allégorique de quoi ? De ma mort ? De mon amour ? »[233].

Figure allégorique de la mort, Albertine l'est vraiment, préfigurant par sa captivité et par sa fuite le jour « deux fois crépusculaire »[234] de l'oubli du Narrateur qui, seulement tuant son amour et cet autre lui- même qui aimait Albertine, pourra ensuite « recréer », raconter, comme on le verra, son expérience.

Même son appartenance à la catégorie des « êtres de fuite » renforce le lien profond d'Albertine avec la mort, car le mouvement de fuite n'est qu'une tentative de se dérober : au présent qui enferme, au futur dont on pressent le tragique, et même à un passé que la fugitive ne fait que laisser derrière soi.

> [*aux êtres de fuite]* Leur nature, notre inquiétude, leur attachent des ailes. Et même auprès de nous, leur regard semble nous dire qu'ils

[231] *AD,* IV, p. 222.
[232] M. Schneider, « Mythical dimension of Micol Finzi-Contini », *Italica*, 51, N°1, 1974, pp. 43-67, p. 46.
[233] *LP,* III, p. 862.
[234] *AD,* IV, p. 226.

> vont s'envoler. La preuve de cette beauté, surpassant la beauté, qu'ajoutent les ailes, est que bien souvent pour nous un même être est successivement sans ailes et ailé[235].

Que l'être aimé doive être doté d'ailes pour s'envoler, en d'autres mots qu'il doive être perdu pour être aimé, c'est la loi cruelle des amours proustiennes. Il en est de même pour le grand amour du *Romanzo di Ferrara.* Si l'enquête menée par le Narrateur peut être comparée à un labyrinthe d'indices, doutes, suppositions, où il se perd sur les traces des plaisirs et du passé de la jeune fille, sans jamais parvenir à une solution, il en va de même pour le labyrinthe concentrique qu'est le jardin Finzi-Contini, où le narrateur se perd. Montale avait comparé, en les opposant, ce jardin bassanien, somme toute très réel, à celui infini et évanescent du célèbre film de Alain Resnais *L'année dernière à Marienbad.* Dans un article consacré à Bassani Maurizio Del Ministro, commente cette comparaison de Montale citant très justement Proust et sa fugitive, soulignant que Resnais s'inspire de la *Recherche* dans la scène, absente dans le scénario de Robbe-Grillet, où le protagoniste cherche à capturer le visage fuyant et polyédrique de la femme[236]. Le visage de Micòl présente les mêmes ambigüités : reine du jardin-labyrinthe, elle se dérobe de plus en plus aux tentatives de possession du narrateur ; fuyante dans le passé où elle se refugie, entourée de ses objets de collections – ces mêmes *lattìmi,* verreries de Venise que le Narrateur proustien voulait donner à Albertine[237] - elle ne fait dans le roman que s'éloigner progressivement, se désincarner jusqu'à ne plus vivre que dans la pensée du narrateur, jusqu'à sa mort à la fin du roman. Dans la scène du baiser repoussé de *La Prisonnière,* le narrateur pressent chez Albertine « l'entêtement instinctif et néfaste des animaux qui sentent la mort »[238] ; dans une scène évoquant un autre baiser repoussé, le narrateur, sentant sous le sien le corps de Micòl « immobile sotto le coperte come una statua »[239], prend conscience de la valeur néfaste que revêt cette tentative manquée, première étape dans la perte de sa Micòl – « di colpo, in uno schianto subitaneo e terribile di tutto me stesso, ebbi il senso preciso che stavo

[235] *LP*, III, p. 600.
[236] Maurizio Del Ministro, « La conoscenza e la diversità nell'opera di Bassani », in *Poscritto al Giardino,* cit., p. 578.
[237] *AD*, IV, p. 900.
[238] *LP,* III, p.
[239] *Il Giardino,* III, p. 506.

perdendola, che l'avevo perduta »[240] , première perte à laquelle suivra la mort de Micòl. Que cette dernière soit une « allégorie de la mort » c'est ce que montre aussi le poème d'Emily Dickinson[241] que la jeune fille traduit et envoie au narrateur dans lequel les personnifications de la Mort et de la Vérité dialoguent, comme dans les poèmes du Moyen Âge. Les deux personnages du poème, la Mort et la Vérité, sont allégories des deux protagonistes du roman. Le mariage qui n'a pas lieu sur le plan de la réalité, se réalise sur le plan de la littérature, car les deux sont dans la mort unis *come due congiunti* : « And so/ as kinsmen met-a night/we talked between the rooms »[242]. Mais qu'est-ce que cette relation entre mort et vérité ? Bassani l'a plusieurs fois commentée, montrant l'antinomie et en même temps la complémentarité entre ses deux protagonistes :

> Nel romanzo, Micòl simboleggia la Vita, e per questo muore, sceglie di morire. Giorgio, l'Arte : e per questo vive, sceglie di sopravvivere e, quindi, di scrivere[243].

> Ho scritto il libro per identificarmi con Micòl. […] Micòl è come me[244].

Les deux personnages sont *congiunti* dans la mort : ils partagent la même attitude mélancolique et repliée sur le passé – on y reviendra d'ici peu. Tous les deux devront mourir : Micòl deux fois, dans le cœur du narrateur et ensuite réellement, dans la tragédie des camps Giorgio doit "mourir à la vie", c'est-à-dire renoncer à ses espérances puis les oublier. En revanche, leur différence consiste dans l'opposition déjà esquissée entre vie et écriture, entre mort et vérité. Micòl est celle qui défendant, comme elle le dit à propos du Bartleby de Melville, « l'inalienabile diritto di ogni essere umano alla non collaborazione, cioè alla libertà »[245], et se refusant, comme l'écrit Gianni Venturi, « di risalire il suo *Ade – Giardino* per affrontare il tempo et la storia »[246], s'oppose au

[240] *Ibid.*
[241] E. Dickinson, *I died for Beauty,* cité in *Il Giardino,* p. 450.
[242] *Ibid.*
[243] *Di là dal cuore*, p. 1264.
[244] *Un'intervista inedita*, p. 1346.
[245] *Il Giardino*, p. 505.
[246] G. Venturi, « Il destino infero di Micòl Finzi-Contini », in *Poscritto al Giardino,* cit., pp. 93, 94.

narrateur ; celui-ci, en revanche, choisit de rendre témoignage de sa descente métaphorique et symbolique dans les Enfers, et de le faire par l'écriture : « conscio tuttavia fin d'allora d'essere venuto al mondo non certo per figurare come un protagonista della Vita, ma come un testimone. D'essere nato insomma per sentire, per capire e per far capire. Per essere un artista»[247]. Mais si Micol est celle dont la voix représente le mieux, comme l'écrit Venturi, « un lutto della scrittura », elle est aussi celle dont l'absence sera chantée par l'écrivain, en lui donnant la possibilité de révéler la vérité par sa mémoire poétique. On reviendra d'ici peu sur cette valeur du témoignage et de la mémoire poétique chez Bassani ; il suffit ici de souligner les liens entre écriture, mort et vérité. On retrouve des relations entre ces trois éléments dans le roman d'Albertine. Après l'expérience de la jalousie et de la perte d'Albertine, le Narrateur meurt lui aussi : « Ce n'est pas parce que les autres sont morts que notre affection pour eux s'affaiblit, c'est parce que nous mourons nous-mêmes »[248] . Comme Giorgio renonce à Micòl, le Narrateur aussi oublie lentement et avec peine Albertine ; comme le « destin infernal » de Micòl permet à Giorgio de descendre dans l'univers en profondeur qui se cache sous l'apparence pacifique du jardin, les énigmes d'Albertine aussi ouvrent au Narrateur « un univers tout en profondeur que sa jalousie voudrait sonder »[249]. Le prix à payer pour la vérité est l'enterrement d'Albertine et de l'amour égoïste pour elle, enterrement qui permettra de retrouver et de comprendre ces vérités pressenties et suggérées dans les profondeurs de l'expérience, mais qui étaient encore trop près du vécu, trop mêlées aux impuretés de la vie. S'emparer de « ce que nous ne connaissons que du jour où nous en avons souffert »[250] est une conquête nécessaire au romancier, mais qui ne peut avoir lieu que par un rapprochement de la mort, défini dans le *Temps retrouvé* « le centre de cette imagination divine »[251].

Le rôle d'intermédiaire jouée par les jeunes filles est donc évident : il fallait les perdre pour en chanter les péripéties ; il va falloir accomplir leur deuil, enterrer les illusions de l'amour et du bonheur pour que l'écriture donne voix à la vérité.

[247] *Di là dal cuore*, p. 1319.
[248] *AD*, IV, p. 175.
[249] *Ibid.,* p. 196.
[250] *LP*, III, p. 888.
[251] *TR,* IV, p. 488.

I.5.1 Le cygne de Mallarmé

Après avoir montré comment ces mythes de la descente et de la remontée constituent un modèle possible des itinéraires des narrateurs, on se propose maintenant de montrer, en gardant le mythe d'Eurydice en arrière-plan, que les jeunes filles sont placées au cœur du dispositif de la mémoire chez nos auteurs.

> Rapide et penchée sur la roue mythologique de sa bicyclette, sanglée les jours de pluie sous la tunique guerrière de caoutchouc qui faisait bomber ses seins, la tête enturbannée et coiffée des serpents, elle semait la terreur dans les rues de Balbec. […] Petite statuette dans la promenade vers l'île, calme figure grosse à gros grains près du pianola, elle était ainsi tour à tour pluvieuse et rapide, provocante et diaphane, immobile et souriante, ange de la musique[252].

Dans cet extrait, Albertine apparaît dans l'impérissable beauté des divinités classiques : elle devient amazone, méduse, déesse changeante au sourire archaïque et sibyllin. La roue « mythologique » de la bicyclette évoque la vitesse des promenades en vélo sur la plage de Balbec, ainsi que les courses de Micòl guidant à vélo le narrateur dans le jardin enchanté. Les vêtements mouillés, qui seuls protègent ces corps énergiques de l'averse, apparaissent dans l'épisode du *Giardino* qui met en scène « l'ébauche timide d'un baiser » entre le narrateur et Micòl.

À l'instar des déesses, elles sont celles qui savent et qui sont placées hors du temps. « M'invitant sous une forme pressante, cruelle et sans issue, à la recherche du passé, elle était plutôt comme une grande déesse du Temps »[253]. Comme l'écrit Jacques Dubois, Albertine « est vouée à un éternel présent, règne sur l'instant, se consume dans l'actuel », prisonnière de l'immédiat et entourée par les signes de l'immédiateté convergeant « en un seul et même point, qui est l'impatience diffuse d'un désir »[254].

Parmi ces signes de l'immédiateté, il y a sans doute le yacht sur la coque duquel le Narrateur aurait voulu graver les vers mallarméens dédiés à *Le vierge, le vivace, le bel*

[252] *AD,* IV, p. 70.
[253] *LP,* III, p. 888.
[254] Jacques Dubois, *Pour Albertine,* cit., p. 70.

aujourd'hui. Cette poésie de Mallarmé est citée par les deux écrivains, et dans les deux cas ce texte est cité en lien avec les jeunes filles :

> Je ferai graver sur le … du yacht (mon Dieu je n'ose pas mettre un nom de pièce inexact et commettre une hérésie qui vous choquerait) ces vers de Mallarmé que vous aimiez:
>
> *Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui*
> *Magnifique mais qui sans espoir se délivre*
> *Pour n'avoir pas chanté la région où vivre*
> *Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui*[255].

> Certo è che quasi presaga della prossima fine, sua e di tutti i suoi, Micòl ripeteva di continuo [..] che il futuro, in sé, lei lo abborriva, ad esso preferendo di gran lunga «le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui », e il passato ancora di più, « il caro, il dolce, il pio passato »[256].

Ce sont des vers qu'Albertine aime, et que Micòl aime proclamer. Vers qui, comme une sorte de mise en abyme, sont aussi au cœur du dispositif temporel mis en place par les expériences douloureuses de la jalousie, de l'amour non partagé, de la mort, desquelles les jeunes filles sont évidemment les protagonistes (à l'égal des narrateurs). Ce geste du cygne, magnifique comme le sont les deux filles, de « se souvenir » et de « se délivrer »[257], résonne de l'ambivalence qui est d'ailleurs la particularité d'Albertine comme de Micòl : en effet, si d'un côté ce geste dessine, avec la tumultueuse insouciance qui est propre aux deux femmes, la jouissance d'habiter pleinement dans « le vierge, le vivace, le bel aujourd'hui », de l'autre, cette jouissance apparaît menacée par le « stérile hiver » imminent, par le manque d'espoir dû à l'absence d'une « région

[255] *AD,* IV, p. 39.
[256] *Ibid.,* p. 578.
[257] Dans une toute autre perspective Maryon Schneider affirme que « memory offers another way to cheat time; it removes the pio passato from the flux of time and converts it into a vital and enriched present moment. In Mallarmé's verse in which a magnificent swan, like herself, "se souvient" and "se délivre", embraces another instance of the liberating power of memory », in « Mythical dimension of Micol Finzi-Contini », cit., p. 46. Cette lecture pourtant ne rend pas compte de la dimension mortifère et ambivalente dans les vers de Mallarmé et surtout dans le personnage de Micòl.

où vivre ». Ainsi les expériences douloureuses que les héros doivent dépasser se configurent sur la relation entre l'action de se souvenir et l'action d'oublier. Le cygne de Mallarmé qui « se souvient et se délivre sans espoir » ressemble aux jeunes filles. Le manque de vision sur le futur, sous forme d'immobilité dans l'instant présent ou dans le souvenir, est au plus près de la mort. Ainsi la délivrance du cygne signifie se dérober à « l'ennui » de l'hiver, mourir au lieu d'habiter une région stérile ; délivrance « sans espoir » car elle ne se réalise pas par les promesses du futur mais par le souvenir « d'autrefois ».

Le sens du sonnet, selon Agosti, réside dans sa dimension métapoétique. Imaginer sa propre mort représente pour Mallarmé une prise de conscience à l'égard de sa propre poésie. Agosti cite Proust comme exemple contraire à Mallarmé. Si l'auteur de la *Recherche* prend conscience d'être à la fois le gisement de l'œuvre et le mineur qui le conduit à la lumière, de sorte que l'opération d'excavation prenne les traits de l'urgence ainsi que de la mort et de l'autodestruction, chez Mallarmé en revanche le moment de la connaissance implique un enterrement, sans qu'il y ait libération expressive ou communicative de l'œuvre. En d'autres mots, chez Mallarmé l'œuvre est conçue comme ensemble formel se suffisant à lui-même dépourvu de toute fonction communicative[258].

Or, Albertine et Micòl, auxquelles, en effet, on a nié la dimension de la postérité - comme au cygne et à *l'auctor* du sonnet – illustrent cet enterrement de la parole. Le futur ne leur apparaît que sous forme de prophétie funeste. Le *paralizzante presagio* de la guerre qui pèse sur la soirée du retour de Micòl, les dénégations du *calice* magique interrogé - pendant une sorte de séance de spiritisme commencé par jeu pendant cette même « soirée épiphanique »[259]- sur le futur de la jeune fille, font écho aux présages de mort qui se manifestent avant la fuite de la prisonnière : « un présage plus mystérieux et plus funèbre qu'un cri de chouette, à ce bruit de la fenêtre qu'Albertine avait ouverte »[260].

L'antagoniste du souvenir c'est l'oubli. Le cygne du sonnet de Mallarmé, qui figure dans les deux textes comme une citation référée aux deux filles, est liée à l'aujourd'hui éternel. Il est destiné à la mort. En outre, nous avons vu que, dans la dimension

[258] Stefano Agosti, *Il cigno di Mallarmé,* Milano, Silva Editore, 1969, pp. 51-52.
[259] *Il Giardino,* p. 480-482.
[260] *LP,* III, p. 903.

métapoétique, cet aujourd'hui représente aussi la dimension temporelle, posthume et historique, de la création littéraire selon Mallarmé; comme l'écrit Agosti, l'aujourd'hui du début du sonnet est « l'oggi dei lettori speculato da una condizione di defuntus, da un interno tombale ed intemporale »[261]. Si le souvenir et l'aujourd'hui portent au silence de la parole, au deuil de la littérature - « il libro che non deferisce la propria sostanza » car la voix du poète demeure enfermée dans son sépulcre -, leur contraire, c'est-à-dire l'oubli et la postérité, assurent à la voix littéraire la possibilité d'exister. Si les jeunes filles sont condamnées au silence, les narrateurs choisiront en revanche la voie de la communication et de la transmission d'un savoir acquis par la souffrance.

Pour survivre, il faut oublier. Comme le remarque Gianni Venturi, cela signifie oublier Eurydice. On sait qu'Orphée, en se retournant vers l'arrière, perd Eurydice, rappelée à jamais aux Enfers. Or l'action de regarder en arrière tout en allant de l'avant, le fait d'aller « avanti con le teste sempre voltate indietro », conduit à la perte et à la souffrance ; en revanche, ne pas se retourner est l'unique possibilité de salut. La dialectique entre passé et futur, entre souvenir et oubli, détissée à partir des vers de Mallarmé, prend maintenant toute sa signification : l'action de se souvenir, de regarder derrière soi, appartient aux naufragés ; celle d'oublier appartient aux rescapés[262].

C'est de cette façon que se configure une dynamique contraire à ce que on a toujours identifié, dans le sillage de la « réception mélancolique » de Proust en Italie, comme une poétique du souvenir et des douceurs du passé. C'est au contraire à partir de l'oubli que la mémoire s'active et peut être utile à l'œuvre littéraire. Le rôle central de l'oubli dans le dispositif mémoriel est commun à nos deux auteurs ; de même, son action funeste et salvifique à la fois agit à partir des expériences infernales auxquelles les personnages sont confrontés. La véritable différence entre les deux auteurs réside dans la façon dont cette expérience infernale se décline. Dans le cas de Proust, les enfers sont les souffrances causées par l'homosexualité, la maladie et surtout la jalousie ; chez Bassani en revanche, il s'agit de l'enfer de la Shoah, qui sous-tend toutes les expériences existentielles de ses personnages, grâce à une mise en perspective profonde et tragique de ces derniers, qui se traduit au niveau textuel par l'usage des figures de la réticence et

[261] Stefano Agosti, *Il cigno di Mallarmé,* cit., p. 40.

[262] Ce n'est pas un hasard si je cite le dernier roman de Primo Levi, *I sommersi e i salvati* (Torino, Einaudi, 1989). Comme écrit G. Venturi, « Micòl, appartiene ai sommersi perché è antagonista alla necessità del sopravvissuto, del salvato, di testimoniare», in « Dimenticare Euridice. Il destino infero di Micòl Finzi-Contini », *Ritorno al Giardino,* cit., p. 92.

de l'implicite à travers lesquelles la Shoah est traitée. Le résultat de cette poétique de l'implicite est que l'obscurité infernale de la Shoah ne donne pas corps, comme cela arrive en revanche chez Primo Levi par exemple, à une description des camps, qui ne figurent jamais directement mais dont la présence implicite met en perspective les expériences fondatrices de la vie humaine – l'amour, l'ambition, l'impuissance. Mais comment donc l'expérience des enfers influence-t-elle la conception de la mémoire chez nos auteurs ?

Si le souvenir se révèle néfaste, c'est à l'oubli d'assumer une fonction salvatrice. Ce que les témoins ne peuvent pas faire, c'est-à-dire faire abstraction de leur passé, les écrivains, eux, le peuvent. À leur égard, on l'a vu, Primo Levi ressentait une dramatique, *irriducibile differenza,* la différence entre le rappel du passé et sa recréation dans la fiction narrative. Bassani recrée les « champs de l'Enfer » du XXe siècle en se servant de ces *mitologemi* qui lui permettent *d'inventer* une histoire et une mémoire, la mémoire de la littérature, se révèlant capable de traverser les années et d'accomplir ce « deuil de l'écriture » qui a réduit d'autres voix au silence. La réactivation du mythe – définie par Kerényi comme la voie d'accès privilégiée aux grandes réalités spirituelles, le fondement spirituel de l'être »[263]- s'ancre au cœur de ce XXe siècle où les Enfers retournent à être des lieux tristement réels et physiques et elle atteste la force de cette « mémoire de la littérature » dont aucune écriture ne peut se passer, car elle est la seule mémoire et le seul témoignage possible.

J'ai écrit que Bassani, en tant qu'écrivain, transforme la chronique historique en invention littéraire. L'étymologie du verbe « inventer » remonte au verbe latin *invenire,* qui signifie « trouver, découvrir » : l'écriture devient, en ce sens, la découverte d'une matière précieuse que l'écrivain trouve, ou mieux, retrouve. Cette matière précieuse, objet de la découverte, est le passé ; la différence entre l'écrivain et le témoin se trouve dans la façon dont cette même matière est modelée, car tandis que le témoin la raconte telle qu'elle est, avec les impuretés des pierres brutes, l'écrivain entaille, sculpte, recrée.

Or, nous avons évoqué que ce qui rend possible cette redécouverte, cette recréation du passé est la perte, la renonciation, l'oubli ; que le seul moyen pour sonder « le puits du passé » - comme le dit Thomas Mann et selon une expression qu'on retrouvera chez Proust et Bassani - est de le dépasser après l'avoir traversé. C'est pour illustrer ce

[263] K. Kerényi, *Gli Dei e gli eroi della Grecia,* Milano, Il Saggiatore, 2002.

concept que j'ai, à la suite de nos auteurs, convoqué le mythe d'Orphée, le héros qui laisse derrière lui les Enfers, ainsi que son Eurydice, pour revenir seul et se consacrer à son œuvre, qui est celle de chanter sa souffrance.

On sait que le cœur de l'esthétique proustienne est dans la renonciation et dans l'oubli. « On ne peut refaire ce qu'on aime qu'en le renonçant. […] il faut sacrifier son amour du moment, ne pas penser à son goût, mais à une vérité qui ne vous demande pas vos préférences et vous défend d'y songer ; c'est seulement si on la suit qu'on se trouve parfois rencontrer ce qu'on a abandonné, et avoir écrit, en les oubliant, les « Contes arabes » ou les « *Mémoires* de Saint-Simon » d'une autre époque »[264].

On verra donc comment, chez Proust, l'itinéraire créatif s'articule, montrant que l'oubli est nécessaire à *l'inventio* littéraire et que l'invention est toujours une redécouverte.

Nous venons d'évoquer un fait historique majeur, la Shoah, qui est le centre miroitant dans lequel se reflète toute thématique bassanienne. Chez Bassani l'analogie avec la descente aux Enfers est hautement symbolique ; les mythes deviennent métaphore des enfers de l'Europe de la deuxième guerre mondiale. En revanche chez Proust ces lieux de l'Enfer sont plutôt intérieurs. Mais, si d'un côté le fait d'avoir été témoin d'un épisode historique capital fait de l'écrivain un témoin privilégié, de l'autre, le sujet épique n'est pas suffisant, car, comme nous venons de le voir, l'étape de la recréation est indispensable. Ainsi, pour surmonter la douleur du deuil, le Narrateur essaie de retrouver « la réalité vivante de la grand-mère » (au début, sans y réussir) : « Cette réalité n'existe pas pour nous autant qu'elle n'a pas été recrée par notre pensée […] sans cela les hommes qui ont été mêlés à un combat gigantesque seraient tous de grands poètes épiques »[265]. Ces mots commentent très bien le discours que nous venons de conclure sur la différence entre l'œuvre de témoignage et le roman. Proust affirme explicitement qu'au cœur de la recherche de la « réalité vivante » de l'existence, réside la « recréation » opérée par la pensée - terme qui, comme le remarque Pierre-Louis Rey, couvre à la fois la notion de mémoire et d'imagination[266]- sans laquelle les expériences douloureuses ne peuvent pas devenir littérature, « poésie épique ». C'est par le biais de

[264] *TR*, IV, 621.
[265] *SG,* III, p. 153.
[266] P.L. Rey, « Enfers païens et enfer chrétien chez Proust », cit., p. 229.

ce processus de recréation par la souffrance qu'ont lieu les retours nécessaires aux retrouvailles.

I.5.2 Une poétique de la profondeur

Chez Bassani l'idée de « mort au monde » est condition de l'écriture :

> E i poeti, loro, che cosa fanno se non morire, e tornare di qua per parlare ? Cosa ha fatto 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[267].

Se rendre au plus près du royaume des morts, puis retourner, « tornare di qua per parlare », se révèle chez Bassani être la voie pour devenir poète et chanter son expérience[268]. C'est encore sous le signe d'Orphée que ce « retour pour parler » semble se modeler. Mais c'est un Orphée solitaire : le héros chantant le deuil pour son Eurydice ne ressemble ni au narrateur de Proust ni au narrateur de Bassani. Comme l'écrit Kristeva, chez Proust « Orphée a dévoré sa bacchante en se parant lui même de sa robe »[269]. L'Orphée proustien se rapproche plus d'une forme originelle du mythe, dans laquelle, comme le signale Pierre Bruel, Orphée est plus un poète inspiré qu'un amant en deuil[270]. À propos de l'Orphée proustien, Ollagnier et Rey citent évidemment *l'Espace littéraire* de Maurice Blanchot :

> Certes en se retournant vers Eurydice, Orphée ruine l'œuvre, l'œuvre immédiatement se défait et Eurydice se retourne en l'ombre ; l'essence de la nuit sous son regard se révèle comme inessentiel. Ainsi trahit-il l'œuvre et Eurydice et la nuit. Mais ne pas se tourner vers Eurydice ce ne serait pas moins trahir, être infidèle à la force sans

[267] Bassani, *Un'intervista inedita*, cit., p. 1344.
[268] Anna Dolfi cite, outre Orphée, Antigone aussi, « vista l'origine politico-esistenziale della vocazione: essere capaci di avvicinarsi al regno dei morti, avere abbandonato la casa sfidando il tiranno, nella ricerca di una sepoltura che è insieme prova ed esito della propria umanità e della propria morte », *op. cit.,* p. 152.
[269] Julia Kristeva, *Le Temps sensible,* Paris, Gallimard, 1994.
[270] Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires,* Paris, Éditions du Rocher, 2000, pp. 1129-1139.

> mesure et sans prudence de son mouvement, qui ne veut pas Eurydice dans sa vérité diurne et son agrément quotidien, qui la veut dans son obscurité nocturne, dans son éloignement, avec son corps fermé et son visage scellé, qui veut la voir, non quand elle est visible, mais quand elle est invisible, et non comme l'intimité d'une vie familière, mais comme l'étrangeté de ce qui exclut toute intimité, non pas la faire vivre, mais avoir vivant en elle la plénitude de sa mort[271].

L'analyse de Blanchot nous aide à mieux tracer le profil d'un Orphée « poète inspiré », qui s'avance seul et pour qui Eurydice revêt un rôle secondaire par rapport à l'œuvre ; de même, Albertine, Gilberte et Micòl s'éloignent et se dégradent progressivement au cours de la narration, tandis que les héros dépassent le stade du deuil en convertissant la souffrance en instrument épistémologique et en construction esthétique.

Ce « rapport avec la vérité », ce geste sacrificiel de « morire per dire tutta la verità » comme le dit Bassani, se révèle problématique, car posé sous le signe de la mort, de la scission de soi, de la démolition du monde. Mariolina Bertini reconstruit les réflexions de Proust sur le thème de l'inspiration et de la création à partir de l'époque du *Jean Santeuil* jusqu'au *Temps retrouvé,* en montrant les étapes qui amènent l'écrivain d'une conception mystique de l'inspiration aux « lois cruelles de l'art »[272]. Bertini montre néanmoins comment, à l'intérieur d'une évolution, le thème du rapport entre vie et art, et celui de la position ambivalente du moi de l'écrivain en relation à ces dernières, reviennent de façon obsessionnelle, jusqu'aux formulations les plus problématiques et fuyantes de la *Recherche,* qui s'éloignent des premières théories exposées dans le roman juvénile comme la lumière baudelarienne, elle, s'éloigne de la lumière de Ruskin : avec « tutta la differenza che può intercorrere tra la mattutina luce preraffaellita dell'estetica religiosa di Ruskin e il sinistro, vacillante chiarore dei *réverbères* baudelariani, testimoni di ebbrezze sconvenienti e di ambigui convegni »[273]. Une image récurrente chez Proust est celle du moi divisé du poète, dont on retrouve les premières ébauches dans un essai écrit au temps de *Jean Santeuil,* où le jeune Proust cite, évoquant le processus créatif, le *Docteur Jekyll and Mr Hyde* :

[271] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire,* Paris, Gallimard, 1955, p. 228.
[272] Mariolina Bongiovanni Bertini, *op. cit.,* p. 104.
[273] *Ibid,* p. 104.

> Ce grand transfert s'accomplit en lui, et si vous entriez et le forcez à redevenir lui, quel coup ! […] Vous pouvez chercher pourquoi il s'enfermait, vous ne voyez là le complice en rien du crime que vous dérangez et pourtant l'air égaré. Qu'est-ce donc ? La victime disparaît donc dès que vous entrez ? C'est que c'est sur lui-même qu'il travaille : dès que vous le retrouvez lui, l'autre n'y est plus ; comme quand vous cherchiez ce que Hyde faisait à Jekyll : quand vous voyez Jekyll, plus trace de Hyde, et quand vous voyez Hyde, plus trace de Jekyll[274].

L'aspect meurtrier, l'homicide qui est en train de s'accomplir, se double d'un côté sacrificiel, celui de l'écrivain qui « travaille sur lui-même ». Comme dans la nouvelle de Stevenson la victime coïncide avec le bourreau et l'épilogue de ce combat ne peut être qu'une mort survenant comme une libération et une conquête. Le *Temps retrouvé* témoigne de façon explicite de cette scission opposant le moi auto-conservatif, mondain, rationnel – le docteur Jekyll - à l'autre, monstrueux prisonnier, cruel, implacable, « *demi-mort* et dispensatore di vita »[275].

> Ce travail de l'artiste, de chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous des mots quelque chose de différent, c'est exactement le travail inverse de celui que, à chaque minute, quand nous vivons détournés de nous-même, l'amour-propre, la passion, l'intelligence et l'habitude aussi accomplissent en nous, quand elles amassent au-dessus de nos impressions vraies, pour nous les cacher entièrement, les nomenclatures, les buts pratiques que nous appelons faussement la vie. […] Ce travail qu'avaient fait notre amour propre, notre passion, notre esprit d'imitation, notre intelligence abstraite, nos habitudes, c'est ce travail que l'art défera, c'est la marche en sens contraire, le *retour aux profondeurs* où ce qui a existé réellement gît inconnu de nous, qu'il nous fera suivre[276].

[274] *CSB,* p. 420.
[275] *Ibid.*
[276] *TR,* IV, p. 474, 475.

Citer ce long paragraphe est indispensable pour remarquer deux concepts clés qui seront partagés et repris dans la poétique de Bassani. En premier lieu, nous avons dans ces pages la confirmation de cette scission de l'artiste dont nous venons de voir l'intuition dans l'essai proustien, scission entre celui qui « accomplit un travail inverse » par rapport à ce « moi auto-conservatif », comme l'appelle Bertini, qui vit « détourné de soi-même », qui n'est autre que le moi mondain, à la merci des « passions, de l'amour-propre, de l'intelligence, de l'habitude ». Or, ce « travail inverse » est sans doute celui entrepris par le Narrateur après la mort d'Albertine, le parcours à rebours qui l'amène de la jalousie à l'indifférence envers la prisonnière: « Comme un voyageur qui revient par la même route au point d'où il est parti, il me faudrait, avant d'atteindre à l'indifférence initiale, traverser en sens inverse tous les sentiments par lesquels j'avais passé avant d'arriver à mon grand amour »[277]. Il me semble que ce retour explique cet autre retour, dont parle Bassani dans un extrait cité plus haut, c'est-à-dire celui du poète qui meurt et « torna di qua per parlare ». Cette « marche en sens contraire », c'est-à-dire dans le sens contraire de la vie, n'est en effet rien d'autre que le meurtre pressenti par Proust au temps de *Jean Santeuil*, ce meurtre dont la victime est le poète lui-même, celui qui sacrifie son passé, ses souvenirs, sa vie en fin de compte, pour accomplir un travail de démolition sans pitié. L'art est justement le résultat de cette œuvre de déferlage du tissu consolatoire et protecteur que le moi conservatif avait patiemment ourdie. On voit bien que, si d'un côté, ce travail de démolition soustrait le passé aux mensonges usés de la mémoire volontaire (qui est, on le sait, émanation directe de l'intelligence, de l'habitude, de l'amour propre, de tous les éléments qui éloignent de la vérité) et permet la résurrection de ce qui se cache sous le voile épais des illusions, de l'autre, ces coups destructeurs sont mortels car ils privent leur victime de tout ce qui la protégeait de la douleur. C'est la nature nécrophile et impitoyable de l'art qui chez Proust se construit entièrement sur la résurrection hasardeuse et involontaire des bribes d'un passé préalablement épuré de toute illusion mensongère mais consolatoire.

Bassani, comme je l'ai anticipé, reprends et reformule l'idée du travail de démolition auquel doit se vouer l'écrivain, ainsi que la valeur épistémologique de la douleur, essentielle à la recherche de la vérité :

[277] *AD,* IV, p. 138.

> Cara Jenny, per disegnare bene, bisogna essere molto cattivi, ricordatelo. Bisogna smontare il mondo, per ricostruirlo poi pezzo a pezzo, con infinita pazienza[278].

> Se volevo accogliere tutta la realtà che s'imponeva al mio spirito – c'era stata la guerra e la prigionia – dovevo lottare senza pietà, senza la minima condiscendenza nei confronti della mia natura, contro il ritagliato paradiso del gusto e della cultura, contro il facile paradiso degli affetti primordiali da campirsi, inevitabilmente!, su uno sfondo d'idillio. Lacerare una trama delicata, odiare ciò che più amavo: si trattava di un rischio necessario. Soltanto se avvertivo la vita abbandonarmi, soltanto in questo caso potevo consentire a me stesso di volgere attorno, sulla scena del mondo, lo sguardo sereno, da artista, di una volta[279].

Il n'est pas difficile d'entrevoir, derrière les mots de Bassani, la trace douloureuse des mots proustiens.

Dans la première citation, extraite d'une lettre de Bassani adressée à sa petite sœur Jenny de la prison où il était enfermé pour antifascisme, la voix de l'écrivain fait écho à celle de Proust : cette cruauté qui « démonte le monde » rappelle le travail que « l'art défera » ; cette image forte de *pezzi*, pièces, dans lequel la réalité apparaît décomposée condense l'aspect meurtrier d'une conception de l'art, de l'écriture comme une sorte d'homicide sans victimes apparentes. Ce meurtre, comme chez Proust, a une seule victime, qui est le bourreau qui retourne son arme contre lui-même: sans s'épargner, « senza condiscendenza », il faut lacérer le voile des illusions, *trama delicata,* avilir ceux qu'on aime – que l'on pense par exemple à l'avilissement de Micòl et Albertine, toutes les deux jugées « coupables » d'avoir trahi les narrateurs pour pouvoir être oubliées - voir à travers et à l'envers de ce que montrent « l'habitude, l'intelligence rationnelle, l'esprit d'imitation, l'amour propre », que Bassani, dans la citation ci-dessus, appelle « ritagliato paradiso del gusto e della cultura », « facile paradiso degli affetti primordiali».

Outre l'image du voile lacéré qui permet la vision de ce qui était caché, il y a une autre image commune aux deux auteurs, qui compare la genèse de l'œuvre littéraire,

[278] *Di là dal cuore*, p. 955.
[279] *Ibid.,* p. 1165.

que nous avons vu être possible seulement au prix d'une descente dans les profondeurs douloureuses de soi, d'un travail d'excavation, de pénétration :

> Les œuvres, comme dans les puits artésiens, montent d'autant plus hauts que la souffrance a plus profondément creusé le cœur[280].

> Non resta dunque altro da fare che provarsi a scavare fino in fondo il proprio pozzo. Per attingere all'indispensabile universale, altra strada da prendere non c'è[281].

Cette même métaphore du « puits intérieur » que la douleur doit creuser dans la vie de l'écrivain lui permettra de remonter à la surface, demi-mort à la suite du combat, mais doté d'un regard nouveau, ce « rayon spécial » qui illumine la toile de l'artiste. La douleur n'est selon Proust « nullement une conclusion pessimiste librement tirée d'un ensemble de circonstances funestes, mais la reviviscence intermittente et involontaire d'une impression spécifique, venue du dehors, et que nous n'avons pas choisie »[282]. Cette définition de « reviviscence intermittente », soumise au hasard, que l'on ne choisit pas, est comparable à la mémoire involontaire. Comme le dit très clairement Mariolina Bertini, la douleur a un pouvoir bénéfique et cruel « che rivela tratti identici a quelli della memoria involontaria ».[283] Ce pouvoir révélateur apparaît très clairement dans *Albertine disparue*, dans la lutte engagée par le Narrateur pour survivre à la mort de la jeune fille aimée. L'oubli, se répandant comme une tache, crée une opposition à ces idées « trop constantes pour pouvoir s'affirmer »; il fait apparaître des trous de mémoire, souvenirs douloureux des trahisons et des mensonges qui pourtant, tel un « magique Sésame », réactivent « un passé dont on ne tenait plus compte parce qu'ayant assez de le voir, à la lettre on ne le possédait plus »[284].

[280] *TR,* IV, p. 487.
[281] *Di là dal cuore*, p. 1327.
[282] *TR,* IV, p. 14.
[283] M. Bertini, *op. cit.,* p. 113.
[284] *AD,* IV, p. 118.

On voudrait relier la conclusion de ce chapitre à son ouverture, dans laquelle on a cité le peintre Giorgio Morandi. Le critique d'art Roberto Longhi, professeur de Bassani à l'université - maître qui continuera à exercer dans les années une grande influence sur l'esthétique de l'écrivain - dans un écrit consacré à Morandi cite le *Temps retrouvé:*

> « La réalité à exprimer résidait, je le comprenais maintenant, non dans l'apparence du sujet, mais dans *le degré de pénétration* de cette impression à une profondeur où cette apparence importait peu, comme le symbolisaient ce bruit de cuiller sur une assiette, cette raideur empesée de la serviette qui m'avaient été plus précieux pour mon renouvellement spirituel que tant de conversations humanitaires, patriotiques, internationalistes ».
>
> Il passo, è sempre la più esatta introduzione alla pittura di Morandi. Che soltanto *scavando dentro e attraverso la forma*, *e stratificando le « ricordanze » tonali*, si possa riuscire alla luce del sentimento più integro e puro[285].

Ce mouvement de stratification que Longhi remarque dans la peinture de Morandi caractérise aussi l'esthétique de Proust et de Bassani. Mais de quelle façon la peinture de Morandi, définie comme « pittura di memoria », peut offrir un équivalent formel aux écritures que nous sommes en train d'analyser ?

Stefano Agosti, dans un essai consacré à l'œuvre de Morandi et à ses implications littéraires, remarque que l'art de ce dernier appartient à la catégorie de la peinture *di tono,* c'est-à-dire à une peinture qui privilégie la profondeur tonale[286] d'un sujet déterminé, plutôt que la représentation de différents états de ce même sujet, dont l'exemple serait l'œuvre de Matisse. Or, Agosti compare la peinture de Morandi à l'écriture de Proust dans le socle, comme on l'a vu, déjà ouvert par Longhi, d'une poétique de la profondeur, de la stratification tonale mise en relation avec l'intériorité : « Il tono, la pittura di tono è esplicitamente posta in relazione, in connessione, con l'interiorità »[287]. Chez le peintre, *l'impasto tonale* des lumières et des ombres, des clairs

[285] Roberto Longhi, *Opere,* Milano, Mondadori, « I Meridiani », p. 1096, 1097. La citation du *Temps retrouvé* est de Longhi, qui ne cite pas le passage de façon ponctuelle.
[286] Stefano Agosti, *Il testo visivo,* Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2006, pp. 64-67.
[287] *Ibid.,* p. 43.

obscurs et des argents changeants, se chargent de traduire et rendre visible la profondeur la plus intime et secrète du sujet ; c'est dans cette invention d'un ton original et mystérieux - voilé de « *cenere d'argento* »*,* comme le définit Agosti, se rappelant le fameux « tono proustiano che salva le cose dalla morte delle denominazioni e del realismo» - que se traduit, se transcrit cette « profondeur archéologique » qui est l'essence de l'artiste. Cette *stratificazione tonale* qui, selon les mots de Longhi décrit exactement la peinture de Morandi, est ce qui seul peut arriver à la matière primitive et originelle, « il sentimento più integro e puro »,[288]et la ramener à la lumière.

Ce mouvement de pénétration implique les deux dimensions, du temps et de l'espace. Morandi en est encore l'exemple. Si son usage des tonalités et des stratifications des couleurs indique une inscription profonde dans la zone aveugle du temps intérieur, ce que Longhi appelle *le ricordanze tonali,* la composition formelle de ses tableaux concerne en revanche la notion d'espace. Or, c'est justement ici que l'esthétique de Morandi me semble représenter non seulement un exemple séduisant de la « réception artistique » de l'œuvre de Proust, ce qui a été montré par Longhi et Agosti, mais aussi une introduction possible à la poétique de la pénétration chez Bassani. Chez Morandi, Bassani retrouve le profil de l'artiste « qui travaille sur soi », selon la formule de Proust ; artiste qui, pour arriver à cette « vérité nouvelle », extraite des profondeurs intimes du sujet, n'hésite pas à adresser contre lui-même la lame aiguë de son regard impitoyable. Les artistes, écrit Bassani, doivent être « cattivi nei riguardi di tutto ciò che di cattivo, falso, acquisito, stanco, eccetera, c'è in noi, compresa l'originale perfidia [...] Morandi, che è il più grande pittore del nostro tempo, *[è]* uno degli spiriti più chiari, lucidi e consapevoli fino alla spietatezza che io conosca (naturalmente si vede, questo, dai suoi quadri) »[289].

Chez Bassani, « la transcription de la patrie intérieure »[290] se configure tout autant comme une pénétration dans les « couches tonales », c'est-à-dire dans les souvenirs, que comme une pénétration spatiale. Pour mieux préciser ce concept, on dirait que c'est souvent par la métaphore spatiale, plus largement utilisée que chez Proust, que Bassani

[288] Agosti écrit que la profondeur tonale «ha a che fare con zone, falde della coscienza che si situano al di sotto degli strati connessi con la pura e semplice percezione. Intendono dire un'arcaicità del sentimento che ha a che fare con archeologia degli stati patemici del soggetto come il sentimento di una materia primeva e originaria, o il sentimento di una sorta di sincope spazio-tempo, o sentimento relativo all'attesa del primo, misterioso affermarsi dell'evento della luce», *op. cit.,* p. 65.
[289] *Di là dal cuore*, p. 959.
[290] *TR,* IV,

exprime l'idée de pénétration temporelle, de la descente dans les stratifications de la mémoire. Voyons donc comment s'articule chez les deux écrivains cette « transcription » d'une matière déjà existante dans la nuit intérieure de l'écrivain, matière qui doit être d'abord ramenée au jour et ensuite recrée, retravaillée dans les lignes de la page littéraire.

La critique a désormais amplement montré que la luminosité du *Temps retrouvé* est ambiguë et sinistre, car la résurrection involontaire du passé est liée, comme on l'a vu, à l'expérience de la démolition impitoyable du vécu, à une proximité de plus en plus étroite avec la mort, et elle est soumise aux lois du hasard, de la fortune, du fugace. « L'œuvre à laquelle nos chagrins ont collaboré peut être interprétée pour notre avenir à la fois comme un signe néfaste de souffrance et comme un signe heureux de consolation »[291], écrit Proust dans les pages finales du *Temps retrouvé*. L'ambiguïté de l'œuvre réside dans l'antinomie sur laquelle elle repose, antinomie posée par un livre qui est en même temps « un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés »[292] et le livre salvateur neutralisant la mort.

Les « illuminations analogiques » de la mémoire involontaire, traduites sur le plan du texte avec de somptueuses métaphores, constituent « l'allégresse du constructeur » de la *Recherche,* car elles devraient être le balancement lumineux de la perte et de la mort qui habitent le roman. Ce sont ces resurgissements involontaires qui, enserrant et liant dans leurs spirales les rapports enfouis dans la mémoire de l'auteur, donnent naissance aux « anneaux nécessaires » du beau style proustien. La mémoire involontaire est sans doute une notion capitale au sein de la conception du temps chez Proust, et elle est tout à fait absente chez Bassani. Dans le célèbre épisode des dalles inégales dans la cour des Guermantes, le Narrateur voit resurgir de façon hasardeuse le souvenir des sensations éprouvées à Venise, sensations qui tant de fois lui avaient échappée quand il cherchait à les capturer à l'aide des souvenirs conscients :

> C'était Venise, dont mes efforts pour la décrire et les efforts de la mémoire ne m'avaient jamais rien dit et que la sensation que j'avais ressentie jadis sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc m'avait rendue avec toutes les autres sensations jointes ce jour-là à

[291] *TR,* IV, p. 482.
[292] *Ibid.*

> cette sensation-là, et qui étaient restées dans l'attente, à leur rang, d'où un brusque hasard les avait impérieusement fait sortir, dans la série des jours oubliés[293].

En revanche chez Bassani la résurrection involontaire du passé est niée. Chez Bassani ce type de mémoire est absente, et c'est là que se situe sa plus grande divergence d'avec Proust. Bassani déclare que « Questo ritorno, questo recupero [*del passato*] non avviene in modo razionale, proustiano, sull'onda dei ricordi » [294]. Dans la même interview, Bassani revient sur le rapport entre subjectivité et objectivité, qui, chez lui, se résout en une « objectivité apparente », dans le sens d'un regard subjectif qui ne s'abandonne jamais à l'introspection mais garde la distance de l'éloignement tout en étant aussi à l'intérieur des choses.

Sur le point de la descente en soi et de la valeur de la souffrance, Bassani rejoint Proust. Si les « intermittences du cœur » sont absentes, comme Bassani le souligne avec force, il y a chez lui, à la base de la création littéraire, la même idée d'une récupération difficile que le poète doit opérer du passé. Il s'agit surtout d'un passé péniblement regagné depuis une longue distance – celle que nous avons parcourue à l'ombre du mythe d'Orphée dans les pages précédentes – la distance temporelle qui a permis aux rides et au sillon de la souffrance et de la mort au monde de se creuser dans la matière palpitante de la vie.

Une image en particulier est commune aux deux auteurs: l'image du long « couloir du temps » qui rattache l'écrivain aux origines du temps vécu. Couloir à parcourir et à descendre, qui est métaphore du profond voyage en soi-même à la recherche de sa propre vie vécue et « éclaircie, elle qu'on vit dans les ténèbres, ramenée au vrai de ce qu'elle était […] en somme réalisée dans un livre »[295]. Métaphore qui est rendue possible par l'emboitement du temps dans l'espace, par l'empiétement de la dimension temporelle sur la dimension spatiale.

---

[293] *Ibid.,* p. 446.
[294] *Un'intervista inedita*, p. 173.
[295] *TR,* IV, p. 609.

Mais j'étais décidé à y consacrer mes forces qui s'en allaient comme à regret et comme pour pouvoir me laisser le temps d'avoir, *tout le pourtour terminé, fermé « la porte funéraire*[296].

C'est en moi-même que j'étais obligé de *redescendre*. C'est donc que ce tintement y était toujours, et aussi, entre lui et l'instant présent *tout ce passé indéfiniment déroulé* que je ne savais pas que je portais[297].

J'éprouvais un sentiment de fatigue et d'effroi à sentir que tout ce temps *si long* non seulement avait, sans une interruption, été vécu, pensé, sécrété par moi, qu'il était ma vie, qu'il était moi-même, mais encore que j'avais à toute minute à le maintenir attaché à moi, qu'il me supportait, moi, juché à son *sommet vertigineux*, que je ne pouvais me mouvoir sans le déplacer comme je le pouvais avec lui. La date à laquelle j'entendais le bruit de la sonnette du jardin de Combray, si distant et pourtant intérieur, était un point de repère dans cette dimension énorme que je ne me savais pas avoir. J'avais le vertige de voir au-dessous de moi, en moi pourtant, comme si *j'avais des lieues de hauteur*, tant d'années[298].

Il passato non è morto – asseriva a suo modo la struttura medesima del racconto - non muore mai. Si allontana bensì: ad ogni istante. Recuperare il passato dunque è possibile. […] bisogna percorrere una specie di corridoio ad ogni istante più lungo.

Laggiù, in fondo al remoto, soleggiato punto di convergenza delle neri pareti del corridoio, sta la vita, vivida e palpitante come una volta, quando primamente si produsse. Eterna, allora? Eterna. E nondimeno sempre più lontana, sempre più sfuggente, sempre più restia a lasciarsi di nuovo possedere[299].

---

[296] *Ibid.,* p. 618.
[297] *Ibid.,* p. 624.
[298] *Ibid.,* p. 624.
[299] *L'odore del fieno*, p. 939.

Toute l'œuvre de Bassani est un exemple de cette appropriation spatiale. Sa reconstruction du passé advient par appropriation d'espaces, comme le montre le parcours de pénétration dans le *Giardino:* « Tutto il romanzo è fatto di penetrazioni nel tempo e nello spazio. Il *Giardino* è la storia di un viaggio, spaziale e temporale […] Il romanzo non è altro che la storia di quest'andata fino ai margini, e poi dell'essere entrati oltre le mura di quel giardino, di avere attraversato il giardino, di essere entrati poi nella casa che sta al centro del giardino […] e poi essere idealmente arrivati alla cameretta di Micòl »[300]. L'écriture est conçue dans les termes d'un long couloir à parcourir à rebours, dans le but de rejoindre l'origine d'où jaillit le sens. Le parcours accompli dans le *Giardino* est exemplaire. D'un côté la pénétration dans la maison Finzi-Contini - dont l'entrée dans la chambre de Micòl représente le point culminant - se révèle un échec dans les termes de la vie vécue, car c'est une appropriation de l'espace qui amène à la frustration et au désir insatisfait ; de l'autre côté, c'est aux marges de ce jardin, que le narrateur est sur le point de quitter à jamais, que peut commencer la récognition à rebours des lieux et des souvenirs. Comme l'écrit Bausi, le voyage de l'écrivain est une satisfaction posthume, possible grâce à la réappropriation du passé, de ce que la vie n'a pas pu réaliser. La récupération « spatiale » du passé par le « long couloir » parcouru par Bassani n'est pourtant pas si heureuse, et elle demeure consolatrice seulement en partie, car la vie se révèle fuyante, lointaine, « sempre più restia a lasciarsi possedere ». Chez Bassani comme chez Proust, le passé qui attend l'écrivain au fond du couloir – dans ce « soleggiato punto di convergenza delle neri pareti » où se situe la vie apparaît plus beau et plus vrai lorsque on en comprend le sens. En d'autres mots, la beauté de la vie apparaît pleinement lorsqu'elle est regardée rétrospectivement – par le biais de la distance qui sépare les extrémités du long couloir – plutôt qu'au moment où cette même vie s'est produite. Francesco Bausi écrit à propos du *Giardino* : « Il giardino è il paradiso perduto che l'uomo ha dovuto abbandonare e al quale sempre cerca di tornare. Lo strumento per tornarvi è la letteratura, che ha il potere di restituire alla vita quanto si credeva morto, più bello e più vero adesso che se ne comprende il senso, di quando, *vivo realmente,* era però incomprensibile e dunque esposto all'insignificanza, alla morte,

[300] *Intervista inedita*, p. 174.

all'oblio »[301]. Ce motif de la distance qui seule peut conférer sa beauté au passé est notamment au centre de la poétique du *Temps retrouvé.*

> Si le souvenir, grâce à l'oubli, n'a pu contracter aucun lien, jeter aucun chaînon entre lui et la minute présente, s'il est resté à sa place, à sa date, s'il a gardé ses distances, son isolement dans creux d'une vallée [...] Il nous fait tout à coup respirer un air nouveau, c'est un air qu'on a respiré autrefois, cet air plus pur que les poètes ont vainement essayé de faire régner dans le paradis et qui ne pourrait donner cette sensation profonde de renouvellement que s'il avait été respiré déjà, car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus[302].

Comme le remarque Eleonora Sparvoli, l'incapacité de cueillir les choses au moment où elles se donnent, et le besoin de poser une distance temporelle entre la perception de celles-ci et leur compréhension, nourrit l'écriture et les névroses du Narrateur[303]. C'est sur cette distance qu'on va maintenant se pencher.

I.6 Remarques sur l'écriture mélancolique

Nous venons d'analyser le rôle salvateur joué par la souffrance et la mort dans le parcours artistique de nos auteurs. Il s'agit d'un thème qui renoue avec l'esthétique décadente, tout en la dépassant. Le nœud se trouve dans la conception et dans l'évolution du rapport entre art et vie chez nos deux écrivains. La plupart des personnages de la *Recherche* sont des esthètes et des idolâtres, et certains comportements du Narrateur ne font pas exception. Chez lui, comme le remarque Marion Schmid, l'idolâtrie adopte la double forme et de la médiation artistique qui l'amène, (avec d'autres raisons sur lesquels prime l'inaccessibilité) à valoriser une

[301] Francesco Bausi, « Il tutto e le parti nel *Romanzo di Ferrara* », in *Poscritto a Giorgio Bassani,* cit., p. 202.
[302] *TR,* IV, p. 449.
[303] Eleonora Sparvoli, « Proust néo-impressionniste? », communication présentée au colloque «Proust dialogues critiques », Nanterre, 25-27 mars 2009, organisé par Karen Haddad et Vincent Ferré, dont les actes n'ont jamais été publiés. Le texte de la communication m'a été gentiment donné par l'auteur.

personne ou un objet, et de l'admiration passive pour certaines œuvres d'art[304]. Nous avons vu dans le chapitre précédent que ce n'est qu'à la fin de l'itinéraire du héros que, après l'expérience de la mort au monde et de la démolition – une sorte de « chute des dieux » qui avaient peuplé sa vie – le Narrateur parvient enfin à envisager un projet littéraire qui a pour pierre angulaire le sacrifice. Dans cette « conversion », la découverte la plus douloureuse est peut-être justement celle qui différencie la sublimation de la conclusion du *Temps retrouvé* de celles du décadentisme : comme l'écrit Schmid, dans l'univers proustien, « L'art […] plutôt que de remplacer la vie ou de se confondre avec elle comme c'est le cas dans l'esthétique décadente, transcende la réalité »[305]. Du côté bassanien, la filiation décadente était bien présente à l'esprit de l'écrivain. Comme le remarque Anna Dolfi, Bassani « si inserisce con dichiarazioni esplicite in quella poetica sveviana e manniana che vuole l'artista ai margini della vita ». Bassani revient souvent sur cette opposition entre art et vie, qu'il retrouve évidemment chez Mann. Dans un écrit des années Cinquante, consacré aux romans brefs de l'écrivain allemand, Bassani soutient que « l'esercizio dell'Arte è connesso inevitabilmente con una vocazione di solitudine e di dolore »[306]. En même temps Bassani était critique envers l'esthétisme décadent, comme il l'affirme dans une interview, où il définit les Finzi-Contini des esthètes voués à la mort et des « rappresentanti di quella cultura decadentistica di cui io mi sento e sono in qualche modo partecipe, è vero, sia pure se fondamentalmente diverso. Anch'io vengo di là, ma sono diverso, vengo dopo. […] Che cosa significa *Il Giardino*, se non la duplice operazione che sta di fronte a ogni vero poeta? È il simbolo dell'amore per l'arte e la bellezza e al tempo stesso il simbolo dell'amore del suo contrario. La vita non è la bellezza e l'arte, è esattamente il contrario »[307].

---

[304] Marion Schmid, *Proust dans la décadence,* Paris, Honoré Champion, 2008, p. 122. On remarquera que la médiation est en acte en partie dans les choix amoureux aussi. Ainsi, l'un des motifs de fascination envers Gilberte est son amitié avec Bergotte, de même qu'Albertine devient plus prestigieuse aux yeux du Narrateur à cause de son amitié avec Elstir ; tout comme chez le Giorgio du *Giardino,* qui tombe amoureux de Micòl aussi parce que la famille cultivée vante dans son passé des amitiés prestigieuses dont, entre autres, celle du poète Giovanni Pascoli.

[305] *ibid*., p. 197. Voir aussi la voix « Décadentisme », signée par Françoise Leriche, du *Dictionnaire Marcel Proust.* Publié sous la direction d'Annick Bouillaguet et de Brian T. Rogers*,* Paris, Honoré Champion, 2005, p. 290. Françoise Leriche souligne que le rapport entre art et vie dans le décadentisme « mène à l'échec » car la confusion entre l'art et la vie, c'est-à-dire « l'investissement mystico-érotique de l'objet d'art » est décevante,

[306] *Di là dal cuore,* p. 1022.

[307] Stelio Cro, « Intervista a G. Bassani », in V. Cappozzo (a cura di), *Lezioni americane di Giorgio Bassani,* Giorgio Pozzi Editore, Ravenna, 2016.

De Proust, il me semble que Bassani hérite d'une poétique plus mélancolique que décadente, et que c'est justement en cela que consiste le dépassement par rapport au mouvement fin-de-siècle. On se propose donc de montrer que dans la conception esthétique des deux auteurs non seulement la fracture entre art et existence est irréversible, mais aussi que la réalisation achevée du projet artistique est sans cesse menacée par le sentiment mélancolique d'une nostalgie envers la vie : comme l'écrit Bassani, « l'arte […] ha nostalgia della vita, e bisogna che abbia nostalgia della vita per essere arte vera, a patto però di non trasformarsi nel suo contrario »[308].

On montrera comment cette fracture entre vie et art se construit chez Proust et Bassani sur une poétique de la distance autour de laquelle s'organise l'architecture de la *Recherche* et du *Romanzo di Ferrara* ; ensuite l'objectif sera de mettre en lumière tous ces éléments opaques et contradictoires qui échappent à une architecture littéraire ; ces éléments qui, autrement dit, constituent « l'interstice mélancolique » demeurant entre la littérature et la vie.

L'analyse de certaines images picturales est idéale pour montrer la distance qui se creuse entre vie et littérature au fil du temps, distance devenant une véritable poétique. L'influence de Morandi chez Bassani, et certaines analogies entre Seurat et Proust, semblent inspirer certaines descriptions de marines, de paysages fluviaux et de natures mortes dans la *Recherche* et en particulier dans l'*Airone,* dernier roman du cycle du *Romanzo di Ferrara,* qui décrète aussi l'abandon de la prose par Bassani pour se consacrer à l'écriture poétique. La critique a plusieurs fois évoqué les liens entre Seurat et Morandi, et l'influence exercée sur ces derniers par le peintre Jean Siméon Chardin[309]. Dans une étude comparatiste consacrée à un rapport possible entre Proust et Seurat, Marie Bonnafé-Villechenoux souligne du point de vue psychanalytique que, derrière les recherches du peintre sur la lumière se cache le désir de compensation

[308] Bassani, *Un'intervista inedita,* cit., p. 174.
[309] Voir par exemple ce commentaire de Francesco Arcangeli à un commentaire de Raimondi, dans lequel Arcangeli lui reproche de n'avoir pas vu l'influence de Seurat sur Morandi: « […] ma consenta Raimondi di allontanare un poco, da questa incisione, il fascino illustre di quei seicentisti e d'accostare, a quello di Cézanne, il nome di Seurat. Continua, anche in quest'opera, la volontà di sospendere una veduta vera come in un limbo di stagione trasfigurata. Disabitato, anzi romito, quasi per dolce muta innocente polemica, diviene il luogo dei ritrovi eleganti della nobiltà, della borghesia bolognese del primo dopoguerra. Solitudine, anzitutto, e un rapporto fra verità particolari e volontà di stile che solo Morandi sa, di questi tempi, mantenere sul filo di rasoio d'una intatta grazia », in F. Arcangeli, *Giorgio Morandi,* Torino, Einaudi, 1981, p. 126.

typique du mélancolique de dépasser la perte de l'objet en maîtrisant cette même substance qui semble lui échapper[310]. Eleonora Sparvoli souligne à cet égard les sentiments de perte et de vide qui habitent les marines et les paysages de Seurat, de même que certains passages proustiens ; paysages qui expriment non pas le triomphe impressionniste d'enivrement face à la nature, mais plutôt le sentiment de la perte et du néant que le mélancolique ressent face à toute chose humaine[311]. Le profil des falaises de Balbec - cueilli dans les jours où le désir envers « la bande des mouettes » se fait plus âpre et en même se double du triste pressentiment qu'il ne soit « qu'une projection, une image», que « de près son mystère se dissipât »[312] - ressemble aux marines de Seurat, où la mer apparaît immobilisée en « parcelles azurées » et l'océan est « si lent à glisser sur le trait horizontal et bleu qui va d'une tige à l'autre »[313] : « dans cet espace impalpable qui éloigne notre regard de son objet […] chaque élan s'affaiblit – s'inhibe – et n'arrive pas à toucher l'objet visé : qui devient donc perdu bien avant qu'il soit possédé »[314].

Certaines images picturales dans *L'Airone,* le roman le plus explicitement mélancolique de Bassani témoignent de cette inhibition du sujet face à ses désirs. Le protagoniste Edoardo Limentani est un modèle de personnage mélancolique. Il présente en effet tous les symptômes de cette pathologie, à commencer par une paralysie de la volonté qui le rend sujet à de violents écarts d'humeur, oscillant entre les vapeurs *accidiosi* (typiques de l'iconographie classique) et des états d'exaltation brève et intense [315] ; en outre, il est sujet à des troubles de la sexualité, qui est d'ailleurs menacée d'impuissance et de passivité[316].

Le roman raconte le dernier jour de vie d'Edgardo Limentani. Devant la vitrine d'un empailleur que Edgardo, englué dans une indolence paralysante, s'arrête. Ici, la résolution de se suicider, aussi imprévue que salvifique, se fait étrangement jour en lui.

---

[310] M. Bonnafé-Villechenoux, Proust, l'image pariétale : les petits pans de murs jaunes et les souvenirs d'enfance in Andrée Bauduin et Françoise Coblence (dir.), Marcel Proust visiteur des psychanalystes, Paris, PUF, 1999.
[311] Sparvoli, *Proust néo-impressionniste*, cit., p. 9.
[312] *JF*, II, p. 156.
[313] *Ibid*.
[314] E. Sparvoli, *art. cité.,* p. 9.
[315] Le terme *accidia* apparaît explicitement dans le texte : « In fondo a quel medesimo cupo pozzo di tristezza accidiosa da cui a un certo punto aveva creduto di essere emerso definitivamente », p. 754.
[316] Marion Schmid parle de signes d'une sexualité passive et perturbée chez le Narrateur, qui a un caractère asexué et éternellement plongé dans le passé, et qui vit selon un mode affectif régressif », voir *Proust dans la décadence,* Paris, Champion, 2008, p. 173.

Retournée chez lui Edgardo s'enferme dans sa chambre, résolu à mettre en pratique son propos suicidaire.

La *Recherche* est le fruit du dépassement d'une « vision morale » de l'écriture, envisagée comme moyen de salvation d'une vie décevante. L'élan de construction, l'exigence de totalité et d'inspiration ardente se traduisent dans le projet constructif de l'œuvre cathédrale. L'œuvre sera conçue dans la conscience malheureuse d'une recréation d'un univers qui, avant cette mise en forme, n'avait pas de sens. Eleonora Sparvoli écrit: « L'opera non completa la vita, la contraddice, aprendo nel cuore dell'artista una dolorosa divaricazione »[317].

Certaines natures mortes apparaissant dans nos textes, témoignent, entre autres, de cet écart douloureux, de cette opposition entre l'existence et l'œuvre d'art qui est un principe fondamental chez nos auteurs.

> Le geste interrompu des couteaux encore des travers, la rondeur bombée d'une serviette défaite où le soleil intercale un morceau de velours jaune, le verre à demi vidé qui montre mieux ainsi le noble évasement de ses formes et au fond de son vitrage translucide et pareil à une condensation du jour, un reste de vin sombre mais scintillant de lumières, le déplacement des volumes, la transmutation des liquides par l'éclairage, l'altération des prunes qui passent du vert au bleu et du bleu à l'or dans le compotier déjà à demi dépouillé, la promenade des chaises vieillottes qui deux fois par jour viennent s'installer autour de la nappe, dressée sur la table ainsi que sur un autel où sont célébrées les fêtes de la gourmandise et sur laquelle au fond des huîtres quelques gouttes d'eau lustrale restent comme dans de petits bénitiers de pierre ; j'essayais de trouver la beauté où je ne m'étais jamais figuré qu'elle fût, dans les choses les plus usuelles, dans la vie profonde des « natures mortes »[318].

> L'atmosfera si era fatta addirittura cristallina. Nitida […] Stracolma di oggetti disposti in un disordine soltanto apparente, la vetrina gli splendeva dinnanzi come un piccolo, assolato universo a sé

[317] *Ibid.,* p. 116.
[318] *JF,* II, p. 224.

> stante, contiguo ma inattingibile. Lo sapeva bene: c'era la lastra, in mezzo, a renderlo tale. Di là dal vetro il silenzio, l'immobilità assoluta, la pace. Guardava una ad una le bestie imbalsamate, magnifiche tutte nella loro morte, più vive che se fossero vive. La volpe, per esempio […] girava di là il muso digrignante come se, di girarsi, finisse proprio allora, in quell'attimo; e dai suoi occhi gialli, pieni di odio, dai denti bianchissimi, dalle fauci rosse, accese, dal pelo di un biondo fulvo, ricco e luminoso, dalla gonfia coda ipertrofica, si prigionava una salute prepotente, quasi insolente, sottratta per incanto a qualsiasi possibile offesa di oggi e di domani. […] Era però sugli uccelli che i suoi sguardi non si sarebbero mai stancati di posarsi. […] Vivi ad ogni modo anche gli uccelli di una vita che non correva più nessun rischio di deteriorarsi, tirati a lucido, ma soprattutto diventati di gran lunga più belli di quando respiravano e il sangue correva veloce nelle loro vene, lui solo, forse – pensava -, era in grado di capirla davvero la perfezione di quella loro bellezza finale e non deperibile, di apprezzarla sino in fondo[319].

Par-delà la vitre, écrit Bassani, il n'y a que l'immobilité artificielle d'un enchantement. Bassani décrit la sensation qui émane de l'univers derrière la vitrine en ces termes : « *Il silenzio, l'immobilità assoluta, la pace* ». Mais est-ce vraiment ainsi ? Une comparaison avec la nature morte de Balbec peut élucider la question. Dans la nature morte de la *Recherche* aucun être vivant n'est sur scène et aucun résidu de la vigueur précédente n'est gardé ; Proust, par le biais des effets de style qui substituent le concret par l'abstrait, crée une atmosphère raréfiée et immobile, où les objets reculent devant les concepts abstraits, qui priment sur la matière[320]. Autrement dit, l'art est séparé de la vie.

Ce qui rapproche cette table de Balbec à la vitrine de l'empailleur de *l'Airone*, c'est justement cette beauté hiératique qui caractérise les animaux morts, et qui est l'artifice suprême. Limentani, décrivant la chorégraphie selon laquelle sont disposés les animaux empaillés, définit la vitrine le « proscenio del teatrino »[321]. Comme sur la touche d'une

[319] *L'Airone*, p. 835.
[320] *Ibid.,* pp. 1190-1193. Du point de vue stylistique, cette substitution du concept concret avec l'abstrait est rendue par l'usage de la figure rhétorique appelée par Fontanier synecdoque d'abstraction relative.
[321] *Ibid*., p. 835.

baguette magique, les éléments se vident de leur vie pour se figer à jamais dans une sorte de « rêve de pierre » baudelairien. La lumière resplendissante, dorée, lustrale, se charge de ce processus de transmutation alchimique. Chez Proust les fruits sur la table perdent leurs fonctions naturelles pour emprunter celle de la non comestibilité du métal précieux – ils passent « du vert au bleu et du bleu à l'or » ; les huîtres, la nappe, les verres vidés perdent toute utilité pratique, toute fonction originelle. Ils ne renvoient plus à un usage pratique implicite dans leur apparence, qui finit par occuper tout l'espace de la représentation. La seule signification de ces objets est d'exister en eux-mêmes, montrant une beauté inattendue, qui réside, comme l'écrit Proust, « là où je ne m'étais jamais figuré qu'elle fût […] dans la vie profonde des natures mortes ». La même soustraction de sens est dans la scène de *l'Airone.* Là aussi, la beauté de la vitrine est qualifiée de « finale e non deperibile », les bêtes immobiles sont très belles, « magnifiche tutte nella loro morte […] più vive che se fossero vive ». Le désordre « soltanto apparente » qui anime la composition n'est que l'expression étudiée d'un artifice qui imite la beauté caduque de la vie en la dépassant. Chez Proust une aura sacrée plane sur la composition : les gouttes d'eau marine qui rendaient savoureuses les huîtres de la première description, se figent dans la deuxième en petites perles adornant de « petits bénitiers de pierre », de même que l'élan gourmand cède le pas au sacrifice et à la pureté du sacré. Chez Bassani, cet aspect relevant du sacré est maintenu et des animaux empaillés émanent le calme et la paix des choses éternelles : « sottratta per incanto a qualsiasi possibile offesa di oggi e di domani ». À l'abri des coups portés par l'existence, ils sont « di gran lunga più belli di quando respiravano ».

Pourtant, cette impression de paix est minée chez Bassani par l'effet sinistre que procure l'usage itéré de la figure rhétorique de l'hyperbole. En effet, si Edgardo pense que les animaux apparaissent plus beaux dans la mort, l'affirmation semble être contredite par le choix des adjectifs, qui sont non seulement en contraste paradoxal avec l'harmonie présumée du monde au-delà de la vitre, mais aussi appelés à qualifier de manière hyperbolique les attributs vitaux. L'effet est de désarroi face à cette vie artificielle, d'effroi face à une fiction qui reproduit avec maîtrise la violence de la vie de ces animaux. Ainsi, le museau du renard est « digrignante », ses yeux « gialli, pieni di odio », sa santé « prepotente », la queue « ipertrofica » ; les pupilles des écureuils,

éclairés par une lumière violente, sont « febbrili, demoniache »[322]. La beauté de la scène est altérée par la sauvagerie de la vie, dont la mort et l'art gardent la trace.

Dans les deux cas la beauté de l'art réside dans sa pérennité, qui l'oppose radicalement à l'existence. Conçu comme un univers *a sé stante,* comme le dit Bassani, l'art ne comprend pas la vie, qui lui est plutôt parallèle, ne la rencontrant jamais. Le psychanalyste Recalcati, analysant les natures mortes de Morandi, identifie dans ces termes leur trait principal : « Il ritorno all'essenza silenziosa delle cose stesse avviene sospendendo le immagini convenzionali che ne impediscono l'accesso e dà luogo a un movimento che non riproduce naturalisticamente le cose, ma le coglie creativamente nella loro pura essenza segnica »[323]. Ces considérations conviennent aux natures mortes qu'on vient d'analyser. Délivrées de tout lien avec la réalité, elles sont création artistique, fruit d'une observation enfin libérée des diaphragmes (comme les appelle Bassani), des images conventionnelles interposées entre l'artiste et le monde. On remarquera que les réflexions de Recalcati sur Morandi pourraient être un commentaire sur l'art d'Elstir. Les effets de lumière qui privent la nature morte du restaurant de Balbec de tout élan de vie, en donnant de ces objets usuels un aspect inédit, sont les mêmes techniques utilisées par le peintre de la *Recherche*, qui se prodigue à « ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient, mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite »[324]. Il s'agit de représenter les objets les plus quotidiens - non plus comme chez Chardin, animés du même élan amoureux et tendre qui auréole la vie quotidienne – mais en les dépouillant de leur habit quotidien et fruste, sous la perspective frappante dévoilée par l'art.

Mais si dans la *Recherche* cet univers « contigu mais inaccessible » sera poursuivi par le Narrateur et enfin conquis, aboutissant à la construction artistique, dans *l'Airone* l'œuvre artistique, dont la nature morte de l'empailleur est une sorte de mise en abyme, ne peut resplendir de l'élan constructeur qui illumine certains épisodes du *Temps retrouvé*. Le *Romanzo di Ferrara* se conclut avec le triomphe sans rachat de la mort : la mort d'Edgardo, la mort régnant dans la vitrine au cœur de la représentation artistique. Si dans les intentions de Proust l'œuvre devait se dresser avec la majesté d'une cathédrale, chez Bassani la parole littéraire est menacée par le silence, comme le montre

[322] *Ibid.*
[323] M. Recalcati, *Il miracolo della forma,* Milano, Bruno Mondadori, 2011, p. 141.
[324] *JF,* II, p. 194.

le fait que *l'Airone,* le plus funeste de ses romans, est aussi le dernier, marquant son adieu à la prose. Si chez Proust ce qui sauve le Narrateur est la possibilité de donner une forme, une construction au matériel que la vie lui a fourni de manière éparse, cette possibilité est niée à Edgardo, qui finit par succomber ; quant à l'auteur, il cesse d'écrire et interrompt, avec *L'Airone*, son projet de donner une unité au *Romanzo di Ferrara,* unité en effet qui manque au recueil exception faite pour l'uniformité d'espace et de temps (à savoir, Ferrare dans les années autour de la Deuxième Guerre mondiale).

Il faut aussi remarquer que, en concluant son *Roman de Ferrare* par la narration douloureuse d'un suicide médité, Bassani se démarque définitivement du décadentisme esthétisant auquel on l'a souvent rattaché ; il n'y a dans *l'Airone* aucune salvation de la vie par l'art, comme cela a été souvent supposé. Francesco Bausi écrit, à propos de *l'Airone*, que « l'arte può salvare la vita soltanto uccidendola nello splendore della creazione estetica »[325]. Vie et création sont plutôt contiguës mais parallèles, comme le dedans et le dehors de la vitrine de l'empailleur, séparées par la diversité qu'il y a entre le portrait transparent de la table et l'atmosphère vive et caduque des dîners mondains à Rivebelle ; que l'artiste peut passer de la première à la seconde avec de grands sacrifices; que s'il y a œuvre de construction, de clarification lumineuse là où régnaient le désordre et l'opacité, il y aura toujours quelque chose qui échappera au processus de sublimation ; dans le passage de la vie à l'art, il y aura toujours un élément résiduel – ce qui ne peut plus être racheté, ce qui demeure insensé. « Tout acte de sublimation est incomplet. Il y a toujours un résidu qui lui résiste »[326]. C'est justement cet élément résiduel qui constitue l'essence mélancolique de ces œuvres.

On a souvent rapproché Bassani de Proust à partir des données définies comme mélancoliques, mais qui ne l'étaient finalement qu'en surface. Je me réfère à une forme de vague nostalgique qui comprend le passé, l'enfance, les amours perdus. En revanche, l'élément à partir duquel Bassani peut être rapproché d'une réception mélancolique de l'œuvre proustienne, se situe dans ce rapport irrésolu et problématique avec l'élément résiduel.

[325] F. Bausi, « In fondo al corridoio. Il tutto e le parti nell'opera di Giorgio Bassani », *Poscritto a Giorgio Bassani,* cit., pp. 163-205.
[326] Eleonora Sparvoli, « Du côté de chez Swann. La naissance d'une architecture mélancolique », *Swann le centenaire*, cit., p. 354.

La mélancolie dans laquelle baignent certains épisodes proustiens, imprégnés d'un regret tardif pour ce qu'on n'a pas vécu, pénètrent aussi certains épilogues de Bassani, teintés d'une nostalgie pour une plénitude irréalisable, pour les actions manquées ou qu'on n'a pas accomplies.

> Et tout d'un coup je me dis que la vraie Gilberte, la vraie Albertine, c'étaient peut-être celles qui s'étaient au premier instant livrées dans leur regard, l'une devant la haie d'épines roses, l'autre sur la plage. Et c'était moi qui n'ayant su le comprendre, ne l'ayant repris que plus tard dans ma mémoire, après un intervalle où par mes conversations tout un entre-deux de sentiment leur avait fait craindre d'être aussi franches que dans la première minute, avais tout gâté par ma maladresse. Je les avais « ratées » […][327].

> J'eus un sursaut de désir et de regret en pensant aux souterrains de Roussainville. Pourtant j'étais heureux de me dire que ce bonheur vers lequel se tendaient toutes mes forces alors, et que rien ne pouvait plus me rendre, eût existé ailleurs que dans ma pensée […]. Et je n'avais rien su ![328]

> Ma che sa il cuore, davvero? […] E siccome queste, lo so, non erano che parole, le solite parole ingannevoli e disperate che soltanto un vero bacio avrebbero potuto impedirle di proferire, di esse, appunto, e non di altre, sia suggellato qui quel poco che il cuore ha saputo ricordare[329].

Ce n'est pas un hasard si ces épilogues ont pour objet des femmes aimées et perdues. Pendant son séjour à Tansonville, le Narrateur parcourt à nouveau, pendant des soirées d'automne, les chemins de son enfance ; à cette occasion Gilberte avoue l'avoir, elle aussi, aimé. Leur histoire d'amour n'a pas eu lieu car ils ne sont pas compris, s'imaginant refusés l'un par l'autre. Ces promenades vibrent « du sursaut du désir et du

[327] *AD,* IV, p. 269.
[328] *AD*, IV, pp. 271-272.
[329] *Il Giardino dei Finzi-Contini*, p. 578.

regret », ces sentiers familiers sont le théâtre de révélations arrivées trop tard, portant la trace d'un bonheur manqué « que rien ne pouvait plus me rendre ». Le Narrateur, qui pense à Albertine aussi, s'en attribue la faute, car il n'a pas su comprendre les deux jeunes filles, il n'a finalement jamais « rien su » d'elles. On retrouve cette incapacité de savoir dans l'épilogue du *Giardino,* où Bassani cite Manzoni « Ma che sa il cuore ? »[330], concluant que ce qu'on peut en effet savoir est seulement le peu dont on peut se souvenir. Mais la mémoire est trompeuse, car au souvenir des événements se sont mêlés un « intervalle des conversations », un « entre-deux de sentiment », qui a empêché la véritable compréhension. En effet, ces discours et ces mots illusoires reviennent dans la citation de Bassani aussi, qui oppose « le solite parole ingannevoli e disperate » de Micòl à « un vero bacio » qui seul aurait pu empêcher que ces mots soient prononcés. Mais cet « interstice de discours » s'installant entre les événements réels et l'interprétation personnelle, souvent trompeuse, qu'on en donne, n'est-il pas, en fin de compte, la trame de la narration de l'amour avec Gilberte, Albertine, Micòl ? Autrement dit, dans un sens plus large, ces grappes de mots « ingannevoli e disperat*e* », naissant de l'expérience et mûrissant dans le temps long de la mémoire, ne sont-elles pas justement le fruit de la littérature ?

Pourtant, de cet échafaudage de discours s'échappe quelque chose, ce qu'on a appelle l'élément résiduel : regret de l'irréalisé, fêlure mélancolique des occasions ratées, mais aussi but vers lequel doit tendre l'écriture.

> Mme Swann m'eût répondu d'un château qu'elle ne rentrerait qu'en février, bien après le temps des chrysanthèmes, si je lui avais demandé de reconstituer pour moi les éléments de ce souvenir que je sentais attaché à une année lointaine, à un millésime vers lequel il ne m'était pas permis de remonter, les éléments de ce désir devenu lui-même inaccessible comme le plaisir qu'il avait jadis vainement poursuivi […] la réalité que j'avais connue n'existait plus. […] Les lieux que nous avons connus n'appartiennent pas qu'au monde de l'espace où nous les situons pour plus de facilité. Ils n'étaient qu'une mince tranche au milieu d'impressions contiguës qui formaient notre vie d'alors ; le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un

[330] *Il Giardino*, p. 578.

> certain instant ; et les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, hélas, comme les années[331].

> Ed entrare nella cameretta di Micòl non ha voluto dire possedere tutta la verità, tutta la realtà: ché se l'autore avesse posseduta tutta la realtà, ciò che sta oltre, dentro il corpo stesso di Micòl, non sarebbe stato qui a raccontare questa vicenda[332].

Dans la conclusion de *Du côté de chez Swann,* quand le Narrateur retourne au Bois cherchant les silhouettes élégantes des femmes qu'il admirait jadis, le désir envers elles – jadis rendu vain par l'impossibilité de la possession - se double d'une autre impossibilité, due au temps qui s'est écoulé : car ces femmes n'existent plus, comme n'existe plus la réalité qu'il avait connue. Ce n'est évidemment pas le Bois qui a disparu, comme ce n'est pas la Ferrare de Bassani : ce qui a disparu est cet agglomérat d'impressions, d'instants, de saveurs – ces « impressions contiguës qui composaient la vie d'alors », que l'écrivain cherche sans cesse à reconstruire. Mais il s'agit d'une reconstruction, comme on l'a vu, souvent erronée, tardive, et surtout lacunaire. Une telle reconstruction ne permet pas de mettre en forme cette masse indéterminée des années fugitives qui échappent aux mailles de la composition littéraire, souvenirs ressemblant à des icebergs isolés, lourds regrets dont l'opacité mystérieuse ne se laisse pas élucider dans l'interprétation littéraire.

C'est en partie le cas de l'histoire avec Albertine, qui ne livre aucun de ses secrets, mais c'est surtout le cas de la mère du narrateur, qui reste en dehors des épiphanies du *Temps retrouvé.* Cette exclusion répond à la volonté de soustraire la figure maternelle à la mémoire involontaire qui triomphe dans la matinée, comme le prouve le fait que la mère est absente de l'intermittence vénitienne, dans laquelle reviennent pourtant Venise et le baptistère de Saint Marc que le Narrateur avait notamment visités avec elle[333]. À la fin de la *Recherche,* l'absence de la mère, dont la mémoire est soustraite à la « profanation » nécessaire à la création du personnage littéraire, représente la note

[331] *CS*, I, pp. 419-420.
[332] G. Bassani, *Un'intervista inedita,* cit., p. 174. Et Bassani continue, en expliquant que rejoindre Micòl, s'approprier d'elle, aurait signifié renoncer à être un artiste, car l'écriture du roman est le « risultato di una dannazione, ma anche, in un certo senso, speranza di uno strano premio ».
[333] Eleonora Sparvoli, *Proust construttore melancolico,* cit., pp. 178-179.

discordante et opaque, échappant au mouvement symphonique de récupération du passé. C'est un ultime refus de l'auteur de transmuer les vestiges de la mère dans l'œuvre.

Les figures clé des romans de Bassani restent, également, en dehors de la mise en forme littéraire. Micòl que, par exemple, nous avons vue être figure initiatrice à l'œuvre, reste inaccessible et fuyante même après que le Narrateur a pris possession de sa petite chambre ; autrement dit, même après qu'il a violé son existence et a écrit son histoire. Ce qui est au-delà - « ciò che sta oltre » - du personnage fictif, demeure un secret non dévoilé, non clarifié, non destiné à resplendir dans l'impérissable mémoire de l'art.

Chez Bassani, l'impuissance de l'art à intégrer l'informe le plus douloureux s'accentue et s'aggrave. C'est plutôt la figure du père qui se révèle plus problématique. Auréolé de la *pietas* envers ceux qui ont compris trop tard la tragédie qui les détruira, lacéré par le sentiment de culpabilité frappant ceux qui sont cause de leur propre malheur[334], le père est objet d'une tendresse immense [335]. Dans le *Giardino,* le roman où elle est plus développée, la figure paternelle est épargnée et échappe au massacre des camps, auquel sont destinés en revanche les autres personnages. Dans son article *Il Giardino tradito,* où il proteste contre l'adaptation cinématographique de Vittorio De Sica, parce que celle-ci manque de rigueur philologique, Bassani revient sur le personnage du père :

> Ma il colmo fu raggiunto facendo partire il padre di Giorgio verso i campi di sterminio nazisti. Capisco che riuscisse comodo sistemarlo così, giusto per fargli dire, alla fine, a Micòl (e al pubblico), che Giorgio, il futuro autore del *Giardino dei Finzi-Contini,* si era salvato. Ma lui, intanto, il futuro romanziere di successo, il futuro, patetico narratore dei propri amori adolescenti con la bionda Micòl Finzi-Contini, che figura ci stava facendo? Tagliando la corda, e già rassegnandosi fin d'allora a impastare il proprio inchiostro di scrittore

[334] Un exemple admirable et émouvant de ce type de personnage est, comme on le verra, la fille du prince Salina, Concetta, dans le *Gattopardo.*
[335] D'autres exemples de tendresse filiale envers le père se trouvent dans *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*.

> con le ceneri del babbo, non stava facendo, per caso, la figura del porco ?[336]

Il n'y a pas que dans le roman que l'on omet la déportation des parents. L'élément à souligner réside plutôt dans le refus de mêler la figure du père et la fiction littéraire, idée jugée répugnante. Pour l'auteur l'idée de « *giocare* con la vita e la morte della persona che più ho amato al mondo » est inadmissible[337]. L'écrivain refuse de se servir du destin du père tant aimé – d'en profaner la mémoire –au profit de l'œuvre. Ne pas « Impastare il proprio inchiostro di scrittore » avec les cendres du père signifie pour l'écrivain soustraire l'être le plus cher à la mémoire éternelle et omnivore de la littérature, le gardant jalousement pour soi.

Pour conclure ce chapitre, on observera que chez Bassani on retrouve la foi de Proust dans l'art, l'élan amoureux envers la poésie, conçue par les deux auteurs comme opposée et contraire à la vie ; la poésie, « *quella vera,* la quale, pur essendo diversa dalla vita, anzi, in fondo, il suo contrario, non può non tendere che a restituirtela la vita, a farti sentire di nuovo al centro di essa »[338]. Mais il apprend aussi de Proust à se méfier de cet élan pour l'art, à en envisager, plus que la cruauté, le caractère inachevé. Ce qui ne veut pas dire que Bassani, comme Proust avant lui, n'ait pas poursuivi, avec ferveur et dévouement, sa vocation littéraire. Au contraire, ce caractère incomplet qui marque l'œuvre a été la raison, comme il le dit, de son écriture: « Ché se l'autore avesse posseduta tutta la realtà […] non sarebbe stato qui a raccontare questa vicenda[339].

La mélancolie de la démarche de Bassani est toutefois étrangement semblable à celle qui sanctionne « l'entreprise impossible » de la *Recherche* : la volonté de brider dans les schémas syntaxiques et rhétoriques « ces années lointaines, un millésime vers lequel il ne m'était pas permis de remonter » se révèle irréalisable, car cette entreprise est sans cesse soumise à la vocation mélancolique de la déségrégation. Les années irrécupérables du passé sont les mêmes que celles qui chez Bassani « si allontana*(no)* ad ogni istante ». Au fond du long couloir de Bassani, comme derrière les vitrages de la cathédrale proustienne, resplendit le noyau lumineux de la vie qui échappe à l'entreprise

[336] G. Bassani, *Di là dal cuore,* p. 1261.
[337] *Ibid.,* p. 1265.
[338] *Ibid*., p. 1287.
[339] G. Bassani, *Un'intervista inedita,* cit., p. 174.

littéraire – comme un être de fuite, étant « sempre più restia a lasciarsi di nuovo possedere »[340].

[340] *L'odore del fieno*, p. 938.

CHAPITRE II
PROUST ET TOMASI DI LAMPEDUSA

II.1 Un écrivain du XIXe siècle ?

Ce qui est sans doute frappant dans la biographie de Giuseppe Tomasi di Lampedusa est l'isolement de cet intellectuel sicilien dans le panorama culturel italien de son temps. Comme il l'écrit à propos de la réception italienne d'Henry James, qui est par ailleurs un de ses modèles, une des prérogatives des nos éditeurs est celle de s'apercevoir des grands écrivains « quaranta anni dopo la loro morte »[1]. C'est en quelque sorte ce qui lui arrive. Son seul roman, *Il Gattopardo,* est publié par Giorgio Bassani chez Feltrinelli en 1958, après un refus aussi célèbre que faux, celui de Vittorini. [2]. Il faut en effet souligner que l'intellectuel sicilien ne rejette pas sans appel le roman lampedusien ; s'il s'oppose à sa publication dans la collection d'Einaudi « I Gettoni » consacrée aux œuvres d'avant-garde, il suggère cependant comme possible une publication chez Feltrinelli, à condition d'apporter des modifications au texte. La responsabilité de Vittorini est plutôt d'avoir soulevé une polémique à caractère politique autour d'un texte littéraire, définissant *Il Gattopardo* comme un « roman de droite », lieu commun difficile à désamorcer, malgré les nombreuses tentatives accomplies par les critiques[3].

Dicté au jeune Francesco Orlando, élève de Lampedusa à Palerme, un des auditeurs admis aux leçons de littérature étrangère que l'écrivain tenait chez lui, le texte dactylographié arrive, après un passage malheureux dans les bureaux des maisons

[1] Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Letteratura inglese,* in *Opere,* Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2001, p. 1270. Toutes les citations de Lampedusa seront extraites, sauf indication préalable, de ce volume. Dorénavant ne seront mentionnés que les titres des œuvres de Lampedusa et la page.

[2] Sur le cas de Vittorini éditeur, voir Edoardo Esposito, *Elio Vittorini. Scrittura e utopia,* Roma, Donzelli, 2011.

[3] Sur cette longue querelle, je rappelle le mot d'esprit de Pampaloni, qui sur la revue *Comunità* du juin 1959 invite à ne pas accepter les termes de la question, qualifiant Vittorini de masochiste : « Se Tomasi è a destra e Testori a sinistra, la sinistra è perduta […] qui non c'è né destra né sinistra : c'è l'allarme, lo scandalo, di una verità umana sospinta nel suo ridotto ultimo, la solitudine e la morte », in Ferretti Gian Carlo, *La lunga corsa del Gattopardo. Storia di un grande romanzo dal rifiuto al successo,* seguito *da Rassegna della fortuna critica*, a cura di Stefano Guerriero, Torino, Nino Aragno Editore, 2008, p. 59-60.

d'édition, dans les mains d'Elena Croce, qui le donne enfin à Bassani. Lampedusa meurt avant que *Il Gattopardo* ne soit publié, sans pouvoir jouir ni du statut tant désiré d'écrivain enfin consacré, ni même de la victoire de la mémoire sur la destruction que la guerre avait causée sur « le cose care »[4]. Ce que Vittorini, en homme progressiste, ne pouvait pas tolérer dans le projet littéraire de Lampedusa était son caractère anti-historique, mis en lumière par Vittorio Spinazzola[5]. L'italianisant souligne que cette anti-historicité n'est pas une originalité de Lampedusa, mais le point d'arrivée d'un parcours qui commence avec *I Viceré* de De Roberto, *I vecchi e i giovani* de Pirandello et enfin avec *Il Gattopardo.* Ces trois romans antihistoriques ont en commun la thèse, pessimiste et provocatrice, soutenant que l'issue décevante du processus du *Risorgimento* est la preuve du caractère fallacieux de chaque idéologie et de chaque mythologie progressiste. Dans ces œuvres, la fonctionnalité du roman historique traditionnel est renversée, car le constat ironique des erreurs et des tabès qui minent sans répit la valeur des résultats obtenus remplacent l'élégie du roman de geste. Ainsi, au rythme ascensionnel de l'histoire se substitue une accusation de l'histoire, incapable d'apporter des modifications réelles à l'immobilité de l'existence[6].

Cette opération de rupture est taxée, par la critique des années soixante, d'anachronisme, touchant, d'un point de vue formel, ses liens présumés avec le roman du XIXe siècle et, du point de vue thématique, son analyse d'une société aristocratique disparue. Les deux aspects étaient inadmissibles pour l'élite culturelle de l'époque, notamment celle qui était orientée à gauche. La première instance concernant la non-modernité du *Gattopardo* apparaît, à la lumière d'une analyse rétrospective, tout à fait erronée. Comme l'écrit Lampedusa à propos de Montaigne, la caractéristique la plus importante de l'auteur des *Essais,* était « la liberté de l'esprit » : « Libertà totale in quanto esente anche dal vincolo del " non dover credere". Montaigne adora poco le divinità, anche la Dea Ragione ed in ciò si mostra superiore ai suoi seguaci del Settecento che erano liberi *soltanto* per andare a sinistra »[7]. Le front commun de la critique marxiste et des avant-gardes du Gruppo 63 a crucifié l'œuvre au nom de la non-modernité du langage. Giovanni Raboni donne l'exemple du traitement différent réservé

[4] Lampedusa, *Ricordi d'infanzia*, p. 429.
[5] Vittorio Spinazzola, *Il romanzo antistorico,* Roma, Editori Riuniti, 1990.
[6] *Ibid*., pp. 5-9.
[7] Lampedusa, *Letteratura francese*, p. 1562.

par la même critique à Gadda, qui était comme Lampedusa taxé de conservatisme du point de vue politique, mais exalté en vertu d'un langage considéré comme « progressiste », une langue composite à laquelle le « monolinguisme » du *Guépard* apparaissait comme véhicule d'une attitude passéiste et anachronique - « mortuaria », comme le disait Ungaretti[8]. J'analyserai au cours du chapitre la modernité du langage et de la structure formelle du *Gattopardo,* en particulier en comparant avec le texte de la *Recherche* deux techniques stylistiques, à savoir l'usage de la métaphore et le registre temporel composite sur lequel s'articule la voix narrative : deux éléments qui déterminent sans doute la duplicité d'une écriture qui a été définie « di secondo grado », possédant comme un écho, « un doppio battito » un effet de style qui donne aux personnages « come una maschera […] che duplica il suono della voce »[9].

La deuxième accusation adressée à Tomasi par la critique de son temps a été celle d'avoir écrit un roman anachronique, un roman *dell'Ottocento* échoué par erreur au beau milieu du XXe siècle. *Il Gattopardo* est plutôt un roman « entre deux siècles », et sa grandeur réside justement dans ce contraste prolifique entre la modernité du style et de la structure et le thème traditionnel de la parabole descendante (que *Il Gattopardo* partage avec la *Recherche*) : la chronique à moitié mélancolique, à moitié désenchantée de la fin d'un monde ; le requiem pour un temps finissant, prenant les contours « du soleil disparaissant à l'horizon », épilogue de « l'ancien régime »[10] ainsi que de ces deux romans. De plus, la mort plane sur ces deux épilogues ainsi que sur l'existence des écrivains, dont l'œuvre est terminée in extremis et en partie menacée par l'inachèvement. C'est ce qui arrive aux œuvres soumises aux lois du temps, œuvres qui demandent cruellement toute une vie pour qu'on les réalise.

---

[8] Giovanni Raboni, « Un romanzo del Novecento », in Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Cento anni dalla nascita, quaranta dal Gattopardo*, Palermo, Palazzo Chiaramonte detto Steri, 12-14 dicembre 1996, a cura di Francesco Orlando, Palermo, Città di Palermo, Assessorato alla cultura, 1999, p. 230.

[9] Raboni, *art. cit.,* p. 233. Une donnée importante est que le poète Giovanni Raboni est le dernier traducteur italien de la *Recherche*, notamment dans la prestigieuse édition de « I Meridiani ». Cette sensibilité raffinée envers la qualité de la langue n'est donc pas surprenante.

[10] Je l'appelle fin définitive car il a été largement démontré par les historiens qu'en France certaines formes d'ancien régime persistaient pendant la Troisième République, disparaissant seulement avec la Grande Guerre ; voir A. Mayer, *La persistance de l'Ancien Régime : l'Europe de 1848 à la Grande Guerre,* Paris, Aubier, 2010; en ce qui concerne la situation italienne, on sait que l'aristocratie bourbonienne s'effondre avec l'Unité d'Italie, dont l'accomplissement politique et pratique est notamment à attribuer à la maison de Savoie, aux hommes politiques comme Cavour et à Garibaldi avec son armée.

La genèse et les thèmes du *Gattopardo* sont à rechercher aussi dans le profil de lecteur cultivé qu'était son auteur se consacrant aux littératures étrangères, en particulier à celles qu'il lisait en version originale, les littératures française et anglaise. Les leçons de littérature que Lampedusa avait écrites pour Orlando et auxquelles avait assisté quelquefois le futur musicien et fils adoptif de l'écrivain, Gioacchino Lanza Tomasi, sont un élément d'enquête privilégié dans l'identification des goûts littéraires de Lampedusa. Il faut dire tout d'abord que ces pages, écrites au cours des années 1952-1953, contiennent des réflexions personnelles de l'auteur et qu'elles n'ont pas un caractère scientifique[11]. Mais elles sont précieuses en tant que « laboratoire littéraire » précédant l'écriture du roman ; ce sont des indices utiles pour constater ce que, chez les auteurs choisis, Tomasi souligne et tait. Les pages consacrées à la littérature française s'arrêtent à Stendhal, un des modèles déclarés de Tomasi, il n'y a donc pas une leçon consacrée à la *Recherche.* Proust est néanmoins fréquemment cité dans ses pages ; il est, en particulier, souvent utilisé comme une sorte de pierre angulaire, de paramètre pour la comparaison. Lampedusa réfléchit sur les directions prises par la réception et l'influence littéraire, envisageant en particulier les liens diachroniques entre les œuvres :

> Ho voluto insistere un pò su James anzitutto perchè è uno dei picchi più elevati della letteratura mondiale, e in seguito anche per ragioni personali, perchè così speravo di contribuire a provare le mie teorie deterministiche, e cioè che, lo ripeto per la centesima volta, ogni opera d'arte (e qui alludo a Proust) è creata da diecine di predecessori (per non parlare delle migliaia di cause economiche e sociali) sulle cui creazioni l'artista punto di arrivo non fa che aggiungere alcune sue (predeterminate) qualità. Egli pianta la corona sull'edificio compiuto che è stato però eretto anche da altri[12].

Il est évident qu'ici Lampedusa parle non seulement de Proust, mais aussi de lui-même. Les « teorie deterministiche » - comme il les appelle - consistent dans l'identification de la dialectique entre influence et originalité, *inventio* et *transmissio,* qui caractérise chaque création. On connaît le propos de Proust d'écrire « Les *Mémoires*

[11] Voir la *Premessa* aux leçons de littérature anglaise, par Gioacchino Lanza Tomasi, in Lampedusa, *Letteratura Inglese,* pp. 619-669.
[12] Lampedusa, *Letteratura inglese*, p. 1272.

de Saint-Simon de son époque », ainsi que le parcours périlleux entrepris par l'écrivain à la recherche de son style : conquête qui passe par l'appropriation, puis par l'oubli, non seulement du style de ses prédécesseurs (comme le montrent les pastiches), mais aussi d'une série de thèmes. La voie est signalée d'abord par des « oiseaux indicateurs »[13] qui tracent la bonne route ; ensuite, c'est à l'écrivain de génie d'avancer encore un peu sur cette route déjà tracée, en y plantant le drapeau de son originalité, qui deviendra le point de départ de la postérité. Mais quels sont ces thèmes que Lampedusa, suivant sa « théorie déterministe » indiquée ci-dessus, retrace chez James, et qui font à son avis de l'écrivain anglais un prédécesseur de Proust ? Tout d'abord, la prédilection obsessive, envieuse et quelque peu ingénue que le snob ressent envers « le case signorili e la gente di buone maniere » ; l'attraction pour un milieu un peu étouffant, la recherche « di quell'atmosfera chiusa il cui aroma egli assaporava e che dava origine a delicate e complicate relazioni umane che eccitavano la sua curiosità e lo approvigionavano di temi »[14]. Puis, chez James, Tomasi remarque également le détachement du voyeur qui regarde de l'extérieur, comme une sorte de « dio in vacanza », les gestes peu héroïques de cette foule qui habite les salons, en y cherchant le symptôme d'une fêlure, le symptôme silencieux de la crise imminente. Cette comparaison entre l'écrivain et le dieu reviendra sous la plume de Lampedusa dans ses pages stendhaliennes. Ce « détachement divin » de l'artiste veut montrer et non juger, disséquer, « distillare la realtà »[15] sans véhiculer un message quelconque, sans la moindre intention moralisante ou gnomique. Ce sont ces considérations que Lampedusa fait suivre d'un intercalaire éloquent, à savoir la question trois fois répétée « A chi pensate ? »[16]. À qui pense-t-il donc ? Proust est le seul autre écrivain cité dans cette leçon ayant pour objet l'influence de James sur sa postérité littéraire[17] ; de plus, les thèmes énumérés par Tomasi relatifs à

[13] *CSB,* p. 311.
[14] *Letteratura inglese*., p. 1269.
[15] *Ibid.*
[16] *Ibid.*
[17] Lampedusa écrit que « la sua enorme influenza sul romanzo inglese (e francese) si esercitò e continua, per nostra fortuna, ad esercitarsi esclusivamente nel Novecento »; mais aussi, citant Proust « E chissà, forse la magia di questo stile (il più affine a Proust che io conosca) vi farà superare le difficoltà già elencate e vi donerà voglia di assaporare le altre fonti di spirituale bellezza che James è lì, pronto a offrirvi ». La « seule différence » que Lampedusa reconnaît entre James et Proust est que l'écrivain anglo-américain « dei problemi del tempo egli non si occupò né avrebbe potuto, essendo tutti i suoi romanzi la relazione di una crisi. Questa è la cosa che lo differenzia da Proust, fondamentale certo, ma unica », *ibid.,* pp. 1270-1272. Lampedusa fait sans doute ici allusion aux événements historiques et d'actualité qui apparaissent dans la *Recherche*.

l'écrivain anglo-saxon sont tout aussi inhérents à l'œuvre proustienne qu'à la sienne. En effet, c'est tout un côté balzacien que Lampedusa évoque chez James : de l'attention aux élites, jusqu'à la volonté de découvrir, sous les relations particulières, les vérités générales qui les déterminent. Dans la comparaison entre l'aristocratie italienne peinte par Lampedusa et l'aristocratie française du côté de Guermantes, on remarquera bien évidemment les ascensions et les chutes sociales, notamment la lutte et la capitulation face aux Verdurin, aux Sedara. Mais on soulignera aussi l'émergence chez nos auteurs d'un caractère aristocratique, qui puisant son origine dans une éducation spéciale réunissant les initiés comme les adeptes d'une secte, finit par s'élever, à son degré le plus haut et le plus rare, à une pleine conscience historique qui a dans la culture sa fonction essentielle[18]. Je pense évidemment au modèle offert par *Le Cortegiano* di Baldassar Castiglione, et à deux de ses incarnations *novecentesche,* le baron de Charlus et le Prince de Salina. On comparera ces deux personnages mettant en lumière la portée d'une ironie négligente et désinvolte – la *sprezzatura* – qui est trait de caractère autant que style littéraire et qui devient, chez les deux personnages, impitoyable lucidité historique – que l'on pense aux monologues de Charlus pendant la guerre et à la tirade du prince devant le ministre Chevalley – toujours suspendue entre farce et tragédie.

Ce trait de la *sprezzatura* ne concerne pas seulement le caractère des personnages, mais aussi la conception que l'auteur a du récit, comme le souligne Compagnon[19]. On sait que, comme chez Proust, chez l'écrivain sicilien l'élément du souvenir, de la *rimembranza* est à la base de l'écriture. Or, la critique a montré, en présentant les exemples de Proust et de Stendhal, que « raconter sa vie », mettre son caractère explicitement en œuvre, s'avère difficile, voire impossible pour les deux écrivains français qui font au contraire preuve de réticence et d'ironie, se révélant en somme sans l'outrecuidance nécessaire à « se prendre pour un personnage ». Lampedusa aussi se retrouve dans la situation à devoir gérer sa vocation à l'autobiographie, au « récit de vie », contrecarré par son « *self* sans importance »[20], c'est-à-dire par un moi égotique mais ayant en horreur l'emphase.

[18] Sur ce point voir Francesco Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996. Du même auteur, voir aussi *L'Intimità e la storia. Una lettura del Gattopardo,* Torino, Einaudi, 1998.
[19] Cours donné en 2009 au Collège de France, intitulé « Ecrire la vie : Montaigne, Stendhal, Proust ». À écouter sur: https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2008-2009.htm
[20] Ibid.

Le problème du temps et de la mémoire est d'ailleurs central dans la réflexion critique de Lampedusa, comme il ressort de ses leçons de littérature. Chez Lampedusa le temps prend la double proportion d'un flux à organiser, à brider, et en même temps d'un reflux des souvenirs auquel s'abandonner. Avant d'écrire son roman, Lampedusa recherchait dans les œuvres de ses modèles l'exemple à suivre, la technique qui aurait permis à ses souvenirs d'être organisés, à son histoire d'être racontée. Il le fait à partir d'un de ses auteurs de référence, notamment Stendhal, en le comparant en plusieurs points à Proust. On retiendra en particulier un élément de rupture et un autre de continuité soulignés par Tomasi entre les deux écrivains français. La rupture consiste dans le choix du narrateur entre la première et la troisième personne ; Lampedusa reconnaît dans la narration stendhalienne à la troisième personne un choix plus sûr, tandis que la méthode proustienne, permettant un approfondissement sur le narrateur *et aussi* sur les autres personnages, est réservée à son avis « aux génies » : « A Proust è riuscito perché era un genio, ma il metodo è irto di pericoli e di ridicolo »[21]. La continuité concerne en revanche le thème temporel : comme Proust et Stendhal, Lampedusa commence à écrire pour maîtriser le temps[22]. Son but idéal est de retraverser à rebours sa mémoire jusqu'à renouer les fils de l'écheveau, à dénouer rétrospectivement les bouts des souvenirs : « Spalar via gli strati successivi dei ricordi e giungere al fondo »[23]. Chez Lampedusa ce travail de remémoration dans l'acte d'écrire recoupe le genre littéraire des mémoires, dans lequel il compte, encore, Stendhal et Proust.

> Quando ci si trova sul declino della vita è imperativo cercar di raccogliere il più possibile delle sensazioni che hanno attraversato questo nostro organismo. A pochi riuscirà di fare così un capolavoro (Rousseau, Stendhal, Proust), ma a tutti dovrebbe essere possibile di

[21] *Letteratura francese*, p. 1891.
[22] Selon Alessandro Piperno le temps convient au genre romanesque : « La polvere del tempo rende la pros aviva e palpitante », comme il écrit dans un article consacré au rapport entre temps et écriture chez Proust, « L'arte di ingannare il tempo anche con l'avverbio imperfetto », in *La lettura, Corriere della Sera,* 14 août 2016, pp. 14-15. Au delà de l'effet tranchant de cette affirmation, on verra plutôt que cette volonté de maitrise du temps concerne le thème mélancolique.
[23] *Ricordi d'infanzia,* p. 429. Lampedusa ajoute « A pochi riuscirà di fare così un capolavoro: Rousseau, Stendhal, Proust ».

> preservare in tal modo qualcosa che senza questo lieve sforzo andrebbe perduto per sempre[24].

On sait que les souvenirs personnels de l'auteur représentent la genèse de *Il Gattopardo*. L'idée du roman est en effet ébauchée à partir d'un essai intime, *I luoghi d'infanzia,* écrit au début des années 50, pour reconstruire sa jeunesse. Ainsi, la vie enfouie d'une grande famille sicilienne - anéantie avec la fin de la dynastie des Bourbons, par les deux guerres du XXe siècle et par l'héritage problématique des fiefs à répartir - défile sur la page[25]. Ces mêmes lieux - l'enfilade des chambres vides et secrètes se prêtant si bien à la lumière floue de certaines matinées d'enfance filtrées par la mémoire – reviendront dans le roman. Mais cette allusion de Tomasi aux œuvres biographiques – ces œuvres, parmi lesquelles Tomasi compte la *Recherche,* construites sur « le sensazioni che hanno attraversato questo nostro organismo » - placée en guise d'introduction d'un essai inachevé comme le sont *I luoghi,* pose au centre de notre réflexion le rapport complexe entre biographie et récit, vie et narration. Chez certains écrivains le récit de vie, au lieu d'être un récit organique, développé, dialectique, se présente sous une forme fragmentaire, épisodique, avortée. C'est précisément, dit Compagnon, le cas des ébauches autobiographiques de Stendhal – sa *Vie d'Henry Brulard* reste inachevée, tandis que les pseudonymes se succèdent –et de Proust, chez qui les souvenirs involontaires résonnent comme des épisodes enchâssés dans le récit et pourtant un petit peu boiteux, comme pour démontrer qu'entre la subjectivité du moi et le récit l'adhésion n'est pas complète, mais se trouve en quelques points seulement qui suffisent à donner une consistance à l'identité. Or, on vérifiera l'hypothèse que Lampedusa aussi, comme Stendhal et Proust, est « un esprit épisodique ». C'est-à-dire que Tomasi est, lui aussi, un écrivain qui, tout en ayant l'ambition de mettre en forme les expériences disparates que la vie représente en les unifiant les unes aux autres et de donner une continuité de récit à des épisodes hétéroclites, n'arrive pourtant pas à trouver cette forme totalisante dont témoigne *I luoghi*, essai inachevé et nostalgique. En outre, on verra que ce n'est pas seulement ce caractère épisodique qui rapproche Proust et Tomasi, car à ce motif s'ajoute une même manière, commune à Stendhal aussi, de

[24] *Ibidem*.
[25] On assiste dans cette récognition des lieux à la « spatialisation du temps » qu'écrivait notamment Poulet à propos de Proust, dans *La distance intérieure.* On sait par ailleurs que Lampedusa avait lu cet ouvrage.

concevoir ce que Compagnon appelle « la chasse au bonheur »[26]. On a évoqué le côté le plus instable du moi, qui comporte l'impossibilité, pour certains esprits, de concevoir un récit unitaire de leur propre vie, justement à cause des flottements et des évolutions auxquels le moi est soumis. Pourtant, au milieu de ces récits de vie erratiques et épars, il suffit d'un réseau restreint d'épisodes marquants pour fixer la subjectivité de celui qui écrit. Ainsi, ces « points de suture » qui fixent la vie et le récit au milieu d'une narration empruntant souvent de nombreux méandres, se révèlent chez Proust et Lampedusa, avec Stendhal sur le fond, dans les moments de manifestation du désir. Autrement dit, ce qui définit la subjectivité, ce qui détruit le caractère épisodique de l'être, c'est la manière d'aller à la « chasse du bonheur », à la poursuite du plaisir. Chez nos auteurs, cette chasse n'aboutit pas à la prise ; la chasse, expression des tempéraments mélancoliques, se résout dans la fuite, dans la dérobade, ou dans la renonciation d'atteindre l'objet désiré ; et c'est l'attrait sans issue pour les préliminaires qui prend toute sa place. Comme on le verra, certaines interventions du narrateur dans les scènes des amours entre Tancredi et Angelica, ainsi que la figure féminine fantomatique et fuyante– semblable à la passante de marque baudelarienne - de plus en plus souvent rêvée par le prince Salina à la fin de sa vie, se construisent sur une structure comparable à la structure du désir proustien. Évoquant le thème stendhalien de la cristallisation amoureuse et du fiasco du désir, Tomasi évoque aussi Proust[27] :

> Del tutto agnostico, Stendhal ricercava non già i profitti fisici ma « l'attesa » di essi. « Le plus grand plaisir de l'Opéra réside pour moi dans les accords des violons avant que le rideau ne se lève, dans l'atmosphère d'attente joyeuse qui remplit la salle éclairée et parée de jolies femmes ») Forma di soddisfazione probabilmente condizionata da peculiarità fisiologiche che indussero Stendhal alla famosa intrapresa con la Pietragrua, e che lo avvicina a Proust[28].

[26] *Ibid.*
[27] D'ailleurs ce n'est pas un hasard si Lampedusa se montre particulièrement sensible à ce genre de «détournements du désir » et à l'impuissance physique ; voir la biographie de D. Gilmour, *L'Ultimo Gattopardo,* Milano, Feltrinelli, 2003.
[28] Lampedusa, *Letteratura francese*, p. 1861.

La situation décrite dans ce passage pourrait évoquer l'épisode de la Berma, où l'attente du spectacle contient tout le plaisir, plaisir dont le lever de rideaux va sceller l'épilogue. Autre élément à souligner est l'allusion aux « particularités physiologiques » qui sont censées empêcher l'évolution harmonieuse de la relation amoureuse, et qui selon Lampedusa rapprochent Stendhal de Proust, n'évoque-t-elle pas l'expression de Proust lui-même par rapport à Watteau, « l'impuissance ornée » dont se pare l'amour dans les tableaux galants ? Du plaisir mélancolique et voluptueux de l'attente, de cet « embarquement pour Cythère de la passion »[29] témoignent les vaines poursuites amoureuses des personnages proustiens, de Madame de Breyves jusqu'au Narrateur. Les poursuites de Angelica e Tancredi dans les couloirs féeriques du Palace de Donnafugata, avant leur mariage, ne font que différer sans cesse un plaisir, même érotique, dont le dénouement se révélera décevant : « Quelli furono i giorni migliori della vita di Tancredi e di quella di Angelica […] Ma essi allora non lo sapevano ed inseguivano un avvenire che stimavano più concreto benché poi risultasse formato di fumo e di vento soltanto »[30].

En outre, on s'interrogera aussi sur les possibilités de ce récit de vie. En particulier, on s'arrêtera sur deux questions : en premier lieu, Lampedusa avait-t-il raison de classer la *Recherche* (ainsi que les œuvres de Stendhal) comme un chef-d'œuvre parmi les récits de vie ? Ne serait-il pas possible, plutôt, que Lampedusa n'ait pas vu que le récit proustien présentait ces mêmes apories qui, dans le passage inachevé de l'autobiographie à la forme romanesque, marquent *Le Gattopardo* ?

Toujours à propos du rapport entre temps et mémoire, Lampedusa distingue Proust de Virginia Woolf, attribuant à l'écrivaine anglaise la capacité d'écrire des romans où les pics du temps sont enregistrés de façon ponctuelle comme la montée de la fièvre l'est dans les diagrammes médicaux au chevet des mourants. Tandis que, selon Lampedusa, chez Proust le temps est « contemplato come tempo trascorso, mai come tempo fluente. La *Recherche du temps perdu* è un libro di memorie »[31]. Lampedusa reconnaît ici le sentiment de perte consubstantiel au dépliement de l'écriture proustienne. L'intervalle creusé chez Proust entre le temps de l'écriture et son objet apparaît clairement en opposition à l'aiguillon de Woolf qui s'en empare dans

[29] *TR*, IV, p. 490.
[30] *Il Gattopardo,* p. 164.
[31] *Letteratura inglese*, p. 1348-1349.

l'immédiateté même où se produit son battement : en revanche, le temps à capturer est dans la *Recherche* si séparé et lointain du sujet, qu'il peut se relier avec son passé seulement par une mince et fragile passerelle. Mais cette passerelle est-elle la mémoire, comme l'écrit Lampedusa, ou la littérature ? L'écrivain sicilien a raison d'affirmer que le XXe siècle est très sensible au Temps, « che continuamente udiamo rombare come il frastuono della cascata che ci inghiottirà e verso la quale, senza scampo, fluiamo »[32] ; comme cela arrive dans la *Recherche,* son roman se servira de la distance pour donner une forme rétrospective, et non pas simultanée, au passé ; comme la *Recherche* encore, son roman se terminera dans le bourdonnement de la mort[33].

Dans d'autres pages de ses *Lezioni,* Lampedusa montre pourtant qu'il a assimilé une lecture plus consolatrice de l'œuvre proustienne. Par exemple, dans le chapitre consacré à Eliot, l'écrivain cite Proust et Bergson à propos d'une « riconquista del tempo mediante la conoscenza »[34], trace évidente des lectures édulcorées de Proust qui circulaient dans les années Cinquante en Italie.

Mais ce qu'il importe de souligner ici, au delà des inexactitudes critiques dans la réception de Proust chez Tomasi, c'est plutôt l'opposition entre une démarche diachronique et une démarche synchronique dans le traitement du temps (démarches attribuées respectivement à Proust et à certains romans de Woolf), et le choix, chez Lampedusa écrivain, de la première. En effet, on sait que la structure du *Gattopardo* se développe sur un arc d'une cinquantaine d'années, qui vont de 1860-1862, les années cruciales du « début de la fin », à la mort du Prince en 1883, jusqu'à « la fine di tutto»[35], en 1910. On analysera dans le prochain chapitre tous les enjeux de la conception du temps chez Lampedusa, en la comparant en particulier à la « fin du monde » ayant lieu dans le *Temps retrouvé*[36].

Comme il a été souvent remarqué par la critique, et comme on l'a en partie anticipé dans cette introduction, l'écriture de Tomasi sous-tend une attitude *signorile* qui n'est pas à entendre au sens purement sociologique mais qui est plus intéressante si elle est

[32] *Ibidem.*
[33] Je pense au Bal de Têtes, comparable au dernier bal à Palerme auquel participe le Prince de Salina. Il est intéressant, et on y reviendra, remarquer que l'élément aquatique est chez Lampedusa mortifère.
[34] *Letteratura inglese*, p. 1379.
[35] C'est le titre choisi par l'auteur pour les dernières pages de la partie VIII du roman, *Il Gattopardo,* p. 268.
[36] Définition qui donne le titre à l'essai de Yves-Michel Ergal, *Le Temps retrouvé ou la fin d'un monde,* Paris, Classiques Garnier, 2015.

envisagée comme une instance de contrôle du temps. En ce sens, Romano Luperini souligne que la pleine possession du temps est chez Lampedusa la marque distinctive des nobles et des écrivains[37]. D'ailleurs, Tomasi lui-même, dans son essai sur Stendhal, insiste sur ce thème de la maîtrise du temps, prérogative des écrivains et des dieux : « dalla fusione di questi due sistemi il romanziere […] viene a risultare come padrone del tempo »[38]. On a ici une sorte de court-circuit entre les figures de l'aristocrate, de l'écrivain, des dieux. Autrement dit, ces trois figures appartiennent à la catégorie de « ceux qui savent » et qui sont à même d'anticiper ou de prophétiser les événements. Ils dominent apparemment le temps et l'espace de haut ; que l'on pense aux plafonds peints en fresques olympiques sur lesquels s'ouvre *Il Gattopardo* et qui évoquent la description à l'Opéra de la princesse et de la duchesse de Guermantes en Néréides, ainsi que certaines descriptions de salons, comme celui de Madame de Montmorency, fréquentés par le jeune Narrateur dans *Sodome et Gomorrhe*[39].

Or, comme il a été remarqué dans un article consacré à la lecture tomasienne de Stendhal[40], cette fusion que Tomasi souligne chez Stendhal devient dans son propre roman élément programmatique, agissant non seulement sur l'identification entre narrateur, auteur et lecteur, mais aussi sur le point de vue thématique. En ce sens, il faut penser au « processus de fusion » sociologique entre différentes classes sociales que l'adage de Tancredi sous-tend et qui est repris d'ailleurs à la fin du roman par les mots de Angelica[41] ; le même adage que le Prince lui-même, une fois qu'il aura dépassé le scepticisme initial, comprendra et partagera, comme le montre par exemple son consentement au mariage du neveu avec la parvenue Angelica bien qu'il implique le sacrifice du bonheur de sa propre fille, Concetta. Or, l'adage de Tancredi évoque aussi cette immobilité temporelle qui devrait garantir la mémoire impérissable de la dynastie des Guépards à laquelle appartient le Prince, c'est-à-dire garantir ce « principe d'exception », cet orgueil du grand seigneur qui justement, comme je l'ai énoncé plus

[37] Massimo Luperini, « Il gran signore e il dominio della temporalità », in Francesco Orlando (dir.), *Cento anni dalla nascita, quaranta dal Gattopardo,* Palermo, Palazzo Chiaramonte, 12-14 dicembre 1999, p. 203-216.
[38] *Letteratura francese*, p. 1890.
[39] Voir les descriptions féeriques et mythologiques de ces salons aux pages 138-147 de *Sodome et Gomorrhe.*
[40] Gabriele Fichera, *Opus signorile : Giuseppe Tomasi di Lampedusa lettore di Stendhal,* Otto-Novecento, Rivista quadrimestale di Letteratura italiana, n°2, 2013, pp. 153-164.
[41] Ce n'est pas un hasard si le mot « fusion » est prononcé par Angelica dans le sens d'une cohésion sociale convoitée, dont elle-même est d'ailleurs l'incarnation : « Non ti sembra un bel colpo? Un Salina renderà omaggio a Garibaldi, sarà una fusione della vecchia e della nuova Sicilia », *Il Gattopardo,* p. 247.

haut, est le patron du temps. D'ailleurs, le principe aristocratique réside justement en cela, dans la pérennité du lignage qui franchit les limites du temps. Principe d'exception qui, comme l'a montré Philippe Chardin[42], est au centre des réflexions du Narrateur dans le *Temps retrouvé.* En effet, souligne Chardin, le spectacle funèbre offert par le Bal de Têtes n'est tragique pour le Narrateur qu'en cela : la vision de la décadence d'autrui lui rend visible et intelligible sa propre vieillesse, sa propre mort imminente ; qu'il soit en somme inclus dans la catégorie des « hommes soumis au mortel syllogisme », dans une démythification de l'invulnérabilité et du statut d'exception qu'il s'était alloué[43]. Si donc, d'un côté, le *Temps retrouvé* témoigne de la volonté de vaincre le Temps par la littérature, qui donnerait au Narrateur la postérité littéraire, antidote contre la mort et la disparition, de l'autre, l'édifice de l'œuvre, rempart contre la menace de l'anéantissement, est entrecoupé par toute une série « d'objections », formulées par le Narrateur lui-même, envers les révélations euphoriques et impérissables de la puissance créatrice venant confirmer le « rang secret » de l'écrivain. Je pense que cette double démarche, celle, euphorique, où la durée éternelle est rendue possible par la littérature, et celle du « défaitisme » qui sanctionne le triomphe nihiliste, traverse le projet littéraire de Lampedusa aussi, et que son protagoniste, de la même manière que le Narrateur, en est le porte-parole. Mon hypothèse est donc que le *Guépard* est comparable au *Temps retrouvé* à partir justement de cette aporie entre deux forces contrastantes, la première étant l'élan vers la fusion, vers l'achèvement, vers la plénitude du temps maitrisé qui résiste à « l'effondrement apocalyptique », la seconde étant la pulsion destructrice vers la mort et le vide auxquels tout effort humain est destiné. L'ambigüité et le charme du Prince témoignent de cette aporie ; aporie qui explique, comme on le verra, cette sensation de « farce », d'écho résonnante dans les mots et dans les gestes des personnages du *Gattopardo,* en particulier du Prince, dont les pensées de plus en plus nihilistes contrastent avec sa posture publique, ses gestes, ses actions. Ce personnage capital est comparable et au Narrateur désormais adulte du *Temps retrouvé*, et au baron de Charlus. Le prince partage avec le premier un esprit scientifique qui ne laisse pas de répit à toute illusion ou « croyances mythiques», mais ce sont justement ces croyances qui diffèrent entre les deux. Celles du Narrateur qui sont des croyances littéraires,

[42] Philippe Chardin, « Passera pas! (le Temps) », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n° 44, 2014, p. 49-61.
[43] *Ibid.,* p. 51.

relatives, comme le remarque encore Chardin, au génie, à l'originalité, à l'immortalité par le style ; tandis que pour le Prince, semblable en cela à Charlus, ces croyances concernent la pérennité promise par son nom. Dans les deux cas, il s'agit d'une atteinte portée par l'esprit critique et scientifique – le regard clinique sur l'humanité y compris sur soi-même – au mythe de l'invulnérabilité et supériorité de soi ; dans les deux cas encore, il y a la prise de conscience - sous le signe mélancolique de Saturne - non seulement de l'écroulement du statut d'exception du grand seigneur comme du poète, mais aussi de la fêlure à jamais creusée par le temps entre génie individuel, vie publique et postérité. L'idée romantique du « sacre de l'écrivain », et l'idée aristocratique de *sprezzatura*, ne garantissent plus ce prestige public qu'elles étaient censées octroyer jadis (comment le pourraient-elles, si Bloch est devenu écrivain célèbre, si don Calogero Sedara est apparenté au Prince ?), ni ne garantissent forcément la postérité : comme les œuvres ne seront pas nécessairement comprises ni lues, le nom du Guépard disparaîtra, laissant sa place « alle iene, agli sciacalli ».

On commencera donc notre analyse par cette comparaison entre ces trois personnages – le Prince, Charlus et le Narrateur - confrontés aux bouleversements du temps.

II.2 « Pungersi con gli aculei della propria critica »: variations sur un destin commun

Dans son célèbre essai *L'Intimità e la storia,* Francesco Orlando compare brièvement le Prince de Salina à M. de Charlus, en affirmant que les deux personnages partagent une même trajectoire de déclassement, ainsi qu'une force comique proportionnelle au tragique des contradictions qui les caractérisent[44]. En effet, le déclassement social qui les frappe n'est pas seulement une conséquence de certaines conditions historiques – bien que ces dernières y jouent, bien évidemment, une grand part – mais il est surtout imputable aux personnalités complexes de ces deux personnages, qui ont en commun une descendance aristocratique orgueilleuse et millénaire, dont la grandeur est contrebalancée et diminuée par une intelligence critique qui les distingue des autres gens de leur classe. Ainsi, leur diversité malheureuse et

[44] F. Orlando, *op. cit.,* p. 63.

grotesque achèvera une chute sociale qui aurait pu être évitée, comme le montrent par exemple les cas de Tancredi et du prince de Guermantes, lesquels, par des alliances chanceuses, se dérobent, sinon au vieillissement et à la mort, du moins au déclassement.

J'avais précédemment annoncé que les deux personnages présentent une aporie fondamentale : celle entre croyance et défaitisme, entre foi et nihilisme. Le domaine des croyances coïncide, en leur cas, avec le domaine aristocratique. Premièrement, le Prince et le Baron, aristocrates *sui generis*, sont tous les deux d'origine germanique, ce qui joue un rôle dans l'éclipse de leur prestige. Dans le cas du baron, cette origine étrangère le place dans une position de proximité avec l'aristocratie Allemande, ce qui l'empêche d'adhérer à la rhétorique patriotique et anti-allemande. C'est ainsi qu'il s'attire pendant la guerre la calomnieuse accusation d'être un espion allemand, avancée par sa plus puissante rivale, Mme Verdurin, devenue reine mondaine chevauchant la vague de l'engagement (l'affaire Dreyfus), et des avant-gardes culturelles (par exemple la mode des ballets russes de Stravinski). Dans le cas du Prince, c'est la vertu de l'intelligence et un certain intellectualisme, qui lui vient de sa mère allemande, à le rendre différent des autres aristocrates siciliens ; il s'agit d'une « essenza germanica » qui a nourri et déterminé sa propension aux « idées abstraites » impossibles à concilier avec le milieu « molliccio » de la noblesse palermitaine[45]. C'est en effet une dimension de finesse intellectuelle qui distingue les deux personnages des membres de leur coterie. Tous les deux, de par une intelligence supérieure, ont un penchant pour des activités artistiques et intellectuelles qui en font des cas particuliers. Entre les deux hommes, il existe un point commun : l'observation, celle des êtres et celle des étoiles. Le Prince est un astronome, mais il rejoint le baron dans sa capacité d'observation, balzacienne[46], des types humains, au point que dans les deux cas on fait allusion à une prédisposition littéraire : « L'impareggiabile godimento artistico, di vedere un tipo realizzarsi in tutti i suoi particolari »[47] ressenti par le Prince, fait écho aux exquises qualités littéraires du baron, destinées à rester inexploitées. À plusieurs reprises Charlus est qualifié de « très intelligent », de « très fin », et dans ses « tirades monologuées »[48], il étale ses

[45] *Il Gattopardo*, p. 29.
[46] Balzac est cité comme lecture non appréciée par le Prince, qui est d'ailleurs plus scientifique et moins humaniste que le baron.
[47] *Ibid.,* p. 139.
[48] Voir sur ce point l'article de G. Henrot-Sostero, « *Un concerto dé-concerté. Histoire conversationnelle du baron de Charlus,* à lire sur le site de l'ITEM, www.item.ens.fr

connaissances en virtuose, se montrant un connaisseur cultivé de littérature et d'art, en particulier quand ces derniers croisent les arts décoratifs. Sa supériorité culturelle face à un autre locuteur excédant, Brichot, se manifeste justement dans le domaine littéraire, comme le montre par exemple le débat autour de la nouvelle de Balzac *Les secrets de la Princesse de Cadignan.* À l'exaltation de l'identification chez Charlus - « quel chef-d'œuvre ! […] Quelle vérité éternelle, et plus générale que cela n'en a l'air ! Comme cela va loin ! »[49]-, Brichot oppose son érudition de « sorbonnard » :

> Car Brichot ne soupçonnait pas qu'on pût s'intéresser à une robe et à un jardin comme à une œuvre d'art, et que c'est comme dans Balzac que M. de Charlus revoyait les petites allées de Mme de Cadignan[50].

On pourrait objecter que chez Charlus l'adoration pour certains auteurs, comme Balzac, devient idolâtrie, et qu'il parle du personnage balzacien *pro domo sua*, car ce sont ses propres mœurs, sa propre mauvaise réputation qu'il craint puissent nuire à son histoire avec Morel. Mais on répondra à cette objection par le constat que, pourtant, le malheureux baron ne fait ici que réaliser les souhaits du Narrateur formulés à propos de son œuvre à venir, c'est-à-dire qu'elle peut extraire, de l'expérience, des réalités générales dans lesquelles le lecteur comprenne sa propre vie.

La culture littérature n'est pourtant pas le trait dominant de la personnalité de Charlus, comme le montre son élocution ; ce trait est le discours aristocratique, dont il se sert à plusieurs reprises dans le but de garder son rôle dominant, sa suprématie « bien accordée au sentiment souverain de son moi »[51]. Ce qu'il nous intéresse de souligner ici, ce n'est pas tellement le fait que les actes de langage de Charlus visent souvent (bien que ce ne soit pas une équivalence absolue) à cacher sa déviance homosexuelle à son interlocuteur et à l'en détourner[52] , que le fait que l'appartenance du sang, comme dans le cas du Prince Salina, est perçue et exercée comme un instrument de domination et d'affirmation de soi. Ce qui lie solidement les deux personnages c'est ce « préjugé

[49] *SG,* III, p. 442.
[50] i*bid*.
[51] Sur les multiples enjeux de la conversation du baron, voir G. Henrot, « Déviances discursives: portrait de Charlus en haut-parleur », *Bulletin informations proustiennes,* n°32, 2002, pp. 121- 136, p. 127.
[52] Comme l'écrit Henrot, « Ces déviances trahissent toutes, l'une plus que l'autre, un même moteur: la contradiction névrotisante du savoir être-une-femme et du vouloir-paraître-un-homme », *ibid.,* p. 126.

aristocratique » qui constitue la partie la plus importante de leur personnalité, et auquel toute autre qualité, même supérieure, est subordonnée. D'ailleurs les deux facettes du baron, l'homosexualité et le snobisme, se croisent dans la soirée Verdurin, quand son préjugé aristocratique l'amène à écarter la Patronne de l'organisation de la soirée, dans le but d'éviter que « l'autre milieu » qu'elle est censée fréquenter - « la manifestation reste étouffée comme dans du coton, si le public est composé de la mercière d'en face et de l'épicier du coin »[53] - puisse gâcher le triomphe artistique et mondain de son bien-aimé Morel. On sait que le déclin du prestige du baron commence et s'achève sous le patronage méprisable de Mme Verdurin, devenue reine toute-puissante du Paris de l'après-guerre[54].

L'incapacité à agir qui paralyse le Prince de Salina face aux bouleversements du *Risorgimento* italien – et face à don Calogero Sedara, incarnation de cette révolution sociale – est d'une marque semblable. Contrairement à son neveu Tancredi il ne parvient jamais ni à s'intégrer tout à fait aux siens - « sapeva di essere più intelligente di loro », ni à tirer profit des nouvelles alliances, gardant un « acuto ribrezzo verso la congiuntura sociale in cui era incappato ».[55] Mais ce qui constitue un profond lien entre les deux personnages est le fait qu'ils sont confrontés à un moment historique où ces mêmes codes dont la valeur résidait dans la durée éternelle, montrent en revanche toute leur caducité. Dans les deux cas, ce processus est décrit dans un double registre dramatique et comique. Les premières apparitions sont solennelles, presque divines. Le Prince apparaît comme un félin géant, à l'image de son blason ; sa puissance physique devrait refléter sa puissance politique : « Lui, il Principe, intanto si alzava : l'urto del suo peso da gigante faceva tremare l'impiantito e nei suoi occhi chiarissimi si riflesse, un attimo, l'orgoglio di questa effimera conferma del proprio signoreggiare su uomini e fabbricati »[56]. La domination du seigneur est qualifiée d'éphémère, ce qui laisse

[53] *LP,* III, p. 725. D'autres preuves de la fermeture d'esprit du Baron envers tout milieu social autre que l'ancienne aristocratie son à rechercher dans les amusantes leçons héraldiques qu'il donne à Morel: « Marquis de Cambremerde ou de Vatefairefiche, il n'y a aucune différence entre eux et le dernier pioupiou de votre régiment […] Vous aurez compromis votre réputation et pris un torchon breneux comme papier hygiénique. Ce qui est malpropre », *SG,* III, p. 475.

[54] D'ailleurs des études récentes ont démontré que l'évolution (ou mieux, l'involution) d'un personnage de second rang comme Charlus est cruciale dans l'épisode de la guerre, voir par exemple les articles de Volker Roloff, « La guerre dans la perspective de Charlus et du Narrateur», et de Angelika Corbineau-Hoffmann, « Militarisme et mémoire dans la Recherche », *Revue d'études proustiennes. Le « temps retrouvé » de 1914,* sous la direction d'Uta Feten, Paris, Classiques Garnier, n°3, janvier 2016, pp. 41-73.

[55] *Il Gattopardo*, p. 105.

[56] *Ibid.,* p. 28.

pressentir la fin imminente. Autre élément à remarquer, c'est la certitude dédaigneuse et apaisante, mais illusoire, de sa propre supériorité et invulnérabilité ; ainsi, le Prince était « sicuro che ogni sciocchezza sarebbe stata accettata come parola di vangelo e ogni improntitudine come noncuranza principesca »[57], tandis que c'est justement à partir d'une faute de langage que le déclin de son prestige, silencieux, commence : notamment quand, en s'adressant aux vassau du fief de Donnafugata de façon trop confidentielle et cordiale, il semble vouloir effacer toute distance intimidatrice : « Il principe che aveva trovato il paese immutato venne invece trovato molto mutato lui che mai prima avrebbe adoperato parole tanto cordiali; e da quel momento, invisibile, cominciò il declino del suo prestigio »[58].

Charlus connaît bien l'importance du langage et dans ses colères légendaires, il se sert d'un langage dont la finalité est de confirmer son rôle dominant et sa suprématie sociale. L'affirmation de sa force par le langage, lui vient avant tout de la violation du principe de coopération avec l'interlocuteur, qui est réduit à simple auditeur, privé de son tour de parole et limité dans un rôle de figuration[59]. On remarquera qu'à cette autorité exercée sur le plan du langage - réduction d'autrui à une position subordonnée, ainsi qu'instauration de l'inégalité entre les deux locuteurs – correspond l'autorité politique du seigneur.

Cette façon de dominer, on l'a vu dans l'introduction à ce chapitre, est la qualité qui distingue les aristocrates des autres hommes, les rendant semblables aux dieux ; émanation directe d'un pouvoir conféré par Dieu et donc immérité, le sociolecte de la noblesse utilisé par les deux personnages représente d'une manière emblématique leurs contradictions ; car s'il traduit d'un côté une suprématie héraldique et politique, de l'autre, il est peut-être utilisé comme bouclier pour se protéger des failles de cette supposée suprématie. Après la soirée chez la princesse de Guermantes, le Narrateur est invité chez le baron de Charlus qui, s'amusant à exercer son pouvoir sur un vassal inerme accouru lui rendre hommage, apparaît successivement comme un Jupiter et un roi Léar ; même si les signes de décadence alternent avec ceux de grandeur, face au Narrateur il semble comme le seigneur et le gardien du sésame du faubourg Saint-Germain. Quelques années plus tard, le Narrateur peut qualifier le baron d'« Apollon

[57] *Il Gattopardo*, p. 105.
[58] *Ibid*, p. 76.
[59] G. Henrot, « Déviances discursives. Portrait de Charlus en haut-parleur », *art. cité,* p. 126-127.

vieilli », en mesure de provoquer une « tempête assourdissante et déchainée »[60]. Dans une autre page du *Côté de Guermantes*, le baron ne perd pas l'occasion, comme il le fera avec Jupien puis avec Morel, d'étaler sa grandeur nobiliaire face au Narrateur, subjugué par les charmes héraldiques:

> Ce sont les gens de mon monde qui ne lisent rien et ont une ignorance de laquais. […] Mais les jeunes bourgeois comme vous lisent, vous connaissez certainement sur les miens la belle page de Michelet : « Je les vois bien grands, ces puissants Guermantes. Et qu'est auprès d'eux le pauvre petit roi de France enfermé dans son palais de Paris ?[61]

À la médisance envers ses pairs, le baron adjoint le mépris, cent fois réitéré, envers la classe sociale du Narrateur, duquel il connaît pourtant très bien le snobisme. Redondance de l'exclusivité trop de fois répétée, accompagnée d'une charge rhétorique déstabilisante, qui confère aux mots de Charlus des altérations suspectes[62]. En effet, l'autre facette de la suprématie proclamée par Charlus est la fragilité de celui qui, intimidé, recourt à son orgueil pour intimider à son tour ; on remarquera que le discours nobiliaire s'avère particulièrement puissant s'il est exhibé face aux jeunes hommes venant d'un milieu inférieur, par qui il est attiré et même, dans le cas du Narrateur, presque rejeté. De même, chez les Verdurin, « mauvais lieu » du point de vue social - qui pourtant l'intéresse énormément à cause de la présence de Morel - les insolences, les prétentions et les «dérives conversationnelles » de Charlus se multiplient :

---

[60] *SG,* III, p. 843, 846. Pendant la soirée chez la Princesse de Guermantes, avec sur le fond « le jet d'eau d'Hubert Robert » - magistral hommage aux silencieuses ruines du peintre[60], qui symbolisent la conjoncture somptueuse et mélancolique qui marque la réception du XVIIIe siècle galant –, jet d'eau qui évoque, comme le dit Mme de Guermantes « Versaille dans Paris »[60], le baron apparaît en pleine et solennelle représentation de soi. C'est cette fois Wagner qui donne au baron le modèle à suivre : « M. de Charlus devait plutôt se représenter la fête qui se déroule dans Tannbauser, et lui-même comme le Margrave, ayant, à l'entrée de la Warburg, une bonne parole condescendante pour chacun des invités, tandis que leur écoulement dans le château ou le parc est situé par la longue phrase, cent fois reprise, de la fameuse Marche », SG, p. 49.

[61] *CG,* II, p. 583.

[62] D'ailleurs plusieurs des « maximes conversationnelles » de Grice sont violées ici (et ailleurs dans les discours de Charlus): par exemple celle de Relation, celle de Modalité, celle de Qualité. Voir Grice, « Logique et conversation », *Communications,* 30, 1979, pp. 57-72. Grice est cité par G. Henrot, *art. cit.,* p. 122-125.

> « Permettez, répondit M. de Charlus avec un air de hauteur, à M. Verdurin étonné, je suis aussi duc de Brabant, damoiseau de Montargis, prince d'Oléron, de Carency, de Viareggio et des Dunes. D'ailleurs cela ne fait absolument rien. Ne vous tourmentez pas », ahouta-t-il en reprenant son fin sourire, qui s'épanouit sur ces derniers mots : « J'ai tout de suite vu que que vous n'aviez pas l'habitude »[63].

> « Du reste […] en France notre rang d'Altesse était publiquement reconnu. […]». S'étant aperçu que Morel l'écoutait, M. de Charlus développa plus amplement les raisons de sa prétention[64].

> Et c'est comme duchesse de Guermantes qu'elle avait ce rang, bien que par elle-même elle fût d'assez grande naissance puisqu'elle était par sa mère nièce de la reine de Pologne, de la reine d'Hongrie, de l'Electeur palatin, du prince de Savoie-Carignan et du prince d'Hanovre, ensuite roi d'Angleterre[65].

Médisance, impertinence, prolixité, manque d'à-propos se succèdent dans ces extraits conversationnels de Charlus. Ce qu'il nous importe de souligner, c'est le lieu et l'auditoire où ces propos sont énoncés. Dans le salon des Verdurin à La Raspelière, devant tout un demi-monde de bourgeois qui, grâce à la guerre, deviendra l'intelligentsia de l'époque, et dans le but d'impressionner Morel, le parler de Charlus ne fait que trahir, suivant cette loi de l'inversion qui gouverne tout le roman, les véritables propos que les mots sont appelés à masquer ; mots qui, en retournant sans cesse au prestige le plus sûr dont il dispose, ne font que donner un aperçu narquois et une sinistre anticipation du désarroi, aussi amoureux que social, qui attend un locuteur à l'apparence si forte.

Une même fragilité, non pas de nature sexuelle mais plutôt politique, se retrouve aussi chez don Fabrizio, qui réserve une même condescendance dédaigneuse à ses invités. L'un, le comte Cavriaghi, « nouveau » noble piémontais est appelé avec le diminutif de « contino » ; de l'autre, un émissaire du Gouvernement Piémontais et

[63] *SG,* III, p. 333.
[64] *Ibid.,* p. 338.
[65] *Ibid.,* p. 343.

cavalier appelé Chevalley, on dit qu'il vient d'une « terricciuola del Monferrato », à la nature timide et « congenitamente burocratica »[66]. C'est justement à ce représentant de la société nouvelle que don Fabrizio oppose son illustre descendance[67] ; mais dans son cas l'offensive langagière passe par un implicite. Suite à la proposition de prendre partie au nouveau Sénat, le prince ne peut que repenser à ses titres :

> «Adesso questo qui s'immagina di venire a farmi un grande onore» pensava « a me, che sono quel che sono, fra l'altro anche Pari del Regno di Sicilia, il che dev'essere press'a poco come essere senatore »[68].

Derrière le sursaut d'orgueil et l'étalage de snobisme méprisant face à l'interlocuteur, se cache aussi un élément négatif pour le locuteur, à savoir son ignorance du sens de la qualification de sénateur. Don Fabrizio fait figure de maladroit : « Le idee sue in fatto di Senato erano del resto vaghissime ; malgrado ogni suo sforzo esse lo riconducevano sempre al Senato Romano »[69] ; à cette défaillance due à son ignorance politique et historique, il répond avec un affront qui n'est pas innocent mais tout à fait conscient :

> Ma insomma, cavaliere, mi spieghi un po' che cosa è veramente essere senatori. La stampa della passata monarchia non lasciava passare notizie sul sistema costituzionale degli altri stati italiani, e un soggiorno di una settimana a Torino due anni fa non è stato sufficiente a illuminarmi. Cos'è ? un semplice appellativo onorifico, una specie di decorazione ? O bisogna svolgere funzioni legislative, deliberative ?[70]

[66] *Il Gattopardo*, p. 170.
[67] A ce propos, voir aussi le dialogue entre don Fabrizio et don Calogero, concernant l'antiquité de la famille Falconeri, *Il Gattopardo,* p. 134.
[68] *Ibid.,* p. 176.
[69] *Ibid.,* p. 176.
[70] *Ibid.,* p. 177.

L'intention dépréciative et provocatrice de l'aristocrate face au politicien est évidente ; les institutions et les valeurs dont l'émissaire Chevalley est porteur – de l'unité du pays à l'importance de Turin comme capitale du nouvel état - sont systématiquement attaquées par le Prince, par la voie de la négation, avec une prépotence qui contraste avec l'ingénuité apparente du propos[71]. Est-ce que le Prince attaque pour défendre sa place en péril dans un monde dont il ignore les mécanismes ? L'ambiguïté consubstantielle au personnage de don Fabrizio rend à la fois et futile, chez lui, la distinction entre volonté de domination et conscience de sa propre vulnérabilité, entre intimidation d'autrui et conscience d'en être intimidé. Il est, comme Charlus, incarnation de ces contradictions ; comme chez Charlus, son langage semble vouloir masquer, par des « déviances discursives », des défauts de caractère et des tares qui, par ce même langage, ne font que remonter[72].

Le discours avec Chevalley présente un autre élément à souligner, qui est l'allusion commune aux cités maudites de la Bible, qui fait planer sur le vieux monde, dont les deux personnages étaient les « souverains transitoires », une malédiction dont le pathos biblique subit une réduction ironique. La célèbre comparaison de Charlus entre les villes du Vésuve frappées par le feu à cause « de la frivolité d'une époque »[73] et le Paris de la guerre, trouve une correspondance dans le discours *gattopardesco* où la Sicile apparaît, elle aussi, maudite : « Da noi nevica fuoco, come sulle città maledette della Bibbia »[74]. L'évocation du fléau divin, la solennité sacrée des prêtres d'Herculanum « surpris par la mort au moment où ils emportaient les vases sacrés », créent un effet de discordance hyperbolique dans la comparaison avec cette vieille société décrépie qui est en train de disparaître. En effet, ces « derniers jours de notre Pompéi » apparaissent habités par une société fardée et postiche qui anticipe le Bal de têtes ; sous les cendres de l'éruption, les mots farcesques de Charlus dessinent le geste éternisé de « Mme Molé [*allant]* mettre une dernière couche de fard avant d'aller dîner chez une belle-sœur», ou le visage de « Sosthène de Guermantes qui finissait de peindre ses sourcils »[75]. Un même halo de mort

[71] Plusieurs maximes conversationnelles sont en ce cas violées: coopération, relation, quantité.
[72] D'autres exemples sont les colères du Prince; ou encore ses attaques de dépression et de mauvaise humeur, ce qui le distingue de Tancredi.
[73] *TR,* IV, p. 385, 386.
[74] *Ibid.,* p. 180.
[75] *Ibid.,* p. 385.

plane sur le portrait de la société sicilienne dressé par le Prince qui, après avoir évoqué la destruction biblique s'arrête sur l'apathie maladive de ses semblables :

> Desiderio di immobilità voluttuosa, cioè ancora di morte, la nostra pigrizia, i nostri sorbetti di scorsonera o di cannella ; il nostro aspetto meditativo è quello del nulla che voglia scrutare gli enigmi del Nirvana […] le novità ci attraggono soltanto quando le sentiamo defunte, incapaci di dar luogo a correnti vitali […] sinistri tentativi di rituffarsi in un passato che ci attrae appunto perché è morto »[76].

Ce qui semble réunir les deux sociétés menacées par les changements historiques imminents c'est, comme dans la Bible, leur conduite impie ; mais leurs vices, plus que les bacchanales de vie et d'énergie, relèvent plutôt de la mort et du vide.

Avant de développer cet aspect mortifère qui habite sans aucun doute *Il Gattopardo* ainsi que *Le Temps retrouvé,* je voudrais m'arrêter sur un dernier point qui rapproche le Prince et le Baron, c'est-à-dire le pessimisme, voire le nihilisme, de leur vision politique. Le point commun des deux monologues – à savoir la promenade nocturne du baron et du Narrateur sous les avions militaires qui errent dans le ciel de Paris, et le colloque entre le Prince et le jeune Chevalley, émissaire du Roi Piémontais - est un même défaitisme résultant de l'attitude analytique et critique envers les paradoxes et les invraisemblances du langage de la politique. C'est un même « enfer idéologique » qui se dégage de ces deux visions politiques.

> Sono un rappresentante della vecchia classe, inevitabilmente compromesso col regime borbonico, e ad esso legato dai vincoli della decenza in mancanza di quelli dell'affetto. Appartengo a una generazione disgraziata a cavallo fra i vecchi tempi ed i nuovi, e che si trova a disagio in tutti e due. Per di più, come lei non avrà potuto fare a meno di accorgersi, sono privo d'illusioni; e che cosa se ne farebbe il Senato di me, di un legislatore inesperto cui manca la facoltà d'ingannare sé stesso, questo requisito essenziale per chi voglia guidare gli altri? Noi della nostra generazione dobbiamo ritirarci in un

[76] *Il Gattopardo*, p. 179.

> cantuccio e stare a guardare i capitomboli e le capriole dei giovani attorno a ques'onoratissimo catafalco. Voi adesso avete bisogno di giovani, di giovani svelti, con la mente aperta al come più che al perché e che siano abili a mascherare, a contemplare volevo dire, il loro preciso interesse particolare con le vaghe idealità politiche[77].

La méfiance du Prince envers tout parti politique se manifeste justement à partir des détours du langage. Ainsi, don Fabrizio admire la juvénile désinvolture avec laquelle Tancredi maîtrise « le sciocchezze » de la propagande du tricolore et « il contrario delle sciocchezze » ; il envie la capacité avec laquelle son neveu peut parler « il linguaggio demagogico di moda »[78]. Cette démythification des croyances, cette impossibilité « d'ingannare sé stesso » est un trait essentiel du défaitisme du baron, qui ne manque pas de remarquer avec réprobation et ironie les « volte-face extraordinaires » des patriotes comme Brichot, qui ont travesti leur passion patriotique de militariste quand elle s'opposait aux dreyfusistes, et d'antimilitariste quand il s'agissait de faire de la propagande contre « la Germanie sur-militariste »[79]. Puis encore, le pessimisme de Charlus lui fait remarquer que tandis que ces « lieux communs » se remplacent l'un l'autre, dans le but inavoué de masquer leur fausseté, au point qu'un « excellent homme» comme Norpois, un partisan des temps nouveaux, « tenant à proclamer ses désirs comme une vérité sur le point d'être réalisée, n'ose pas tout de même employer le futur pur et simple qui risquerait d'être contredit par les événements, mais a adopté comme signe de ce temps le verbe savoir »[80] ; de même, le pessimisme du Prince l'empêche de croire aux flou des réalités politiques modelées chaque fois sur une vérité différente qui est l'expression d'un intérêt particulier.

Mais ce qu'il partage avec Charlus, c'est avant tout cette appartenance « à la vieille classe » à laquelle, même avec son dégout envers la vulgarité du Roi Francesco II – dont « La cordialità plebea lo aveva depresso quanto il ghigno poliziesco » et de qui il est incapable, contrairement aux gens de son mode, de confondre « la familiarità come amicizia, la minaccia come possanza regale »[81] – il sait appartenir. D'un côté, le fait

[77] *Il Gattopardo,* pp. 181, 182.
[78] *Ibid.,* p. 83.
[79] *TR,* IV, p. 357.
[80] *Ibid.,* p. 361.
[81] *Il Gattopardo*, p. 36.

que, pour lui comme pour Charlus, le « point de vue nobiliaire au fond [*domine]* tout »[82], l'amène a bénir le mariage de Tancredi le considérant comme une stratégie pour la victoire de sa classe - « Egli avrebbe potuto essere l'alfiere di un contrattacco che la nobiltà, sotto mutate uniformi, poteva portare contro il nuovo ordine politico »[83] -, rejoignant en cela, encore une fois, Charlus, qui croit que « la guerre, comme l'affaire Dreyfus, étaient des modes vulgaires et fugitives », et « la naissance, unie à la *beauté*, était la chose durable »[84]. D'autre part, on le verra, le Prince diffère du baron (et ressemble au Narrateur) en cela : il se heurte sans cesse à l'impossibilité d'être différent de lui-même ; il est sans cesse ramené à ses impossibilités. Le Prince répète maintes fois cette impossibilité invalidante, à être confronté avec ses semblables (« Beati quei suoi amici che potevano…») ou avec son neveu bien-aimé, alter-ego victorieux et admiré mais auquel Fabrizio ne peut pas ressembler. La réponse à ses réflexions est souvent la même : « Lui non poteva »[85].

La conjoncture historique et sociale à laquelle sont soumis les deux aristocrates nous intéresse non seulement puisque elle concerne un même mouvement d'ascension et de chute respectivement de la riche bourgeoisie et de la prestigieuse aristocratie, mais parce que c'est par elle que le modèle aristocratique montre son insuffisance ; c'est par cette conjoncture que la maîtrise du temps se révèle illusoire, puisque même les grands noms des Guermantes et des Salina, après avoir été substitués, vont périr. Sur ce point aussi, le Prince se révèle plus lucide que le personnage proustien. Même si, dans la citation ci-dessus, il semble être résigné à l'oblitération du prestige par le pouvoir, tout le roman repose sur l'aporie jamais résolue entre foi et démythification, entre espérance et nihilisme, entre fusion et séparation, au point que c'est en réalité don Fabrizio qui se débat autour de « l'onoratissimo catafalco ».

Cette expérience de crise est à comparer avec l'expérience du Narrateur, en premier lieu pour ce qui est de la perte du « statut d'exception » que les personnages s'octroyaient, et en second lieu pour ce qui relève de la confrontation à une mort imminente. Deux instances opposées se heurtent tout au long du récit. La conscience

[82] *TR,* IV, p. 365.
[83] *Ibid.,* p. 83.
[84] *TR,* IV, p. 379.
[85] *Gattopardo*, p. 36.

lucide et critique ne fait que miner et effriter les remparts des croyances et la foi que le prince oppose au pressentiment de la fin. Dans son cas, ce qui vient à manquer c'est le statut d'aristocrate qui, comme les dieux peints sur le plafond du Palais palermitain, était censé être éternel : « Lui stesso aveva detto che i Salina sarebbero sempre rimasti i Salina. Aveva avuto torto »[86]. Tancredi représente en revanche l'incarnation de ces croyances. C'est Tancredi qui prononce le mot célèbre « Se vogliamo che tutto cambi, bisogna che tutto rimanga com'è »[87], auquel le Prince s'efforce de croire - « Le parole avevano ceduto il loro rassicurante segreto. Molte cose sarebbero avvenute, ma tutto sarebbe stato una commedia … come è, nel fondo: soltanto una lenta sostituzione di ceti»[88] - pour enfin renoncer au pronostic salvifique.

> E dopo sarà diverso, ma peggiore. Noi fummo i Gattopardi, i Leoni; quelli che ci sostituiranno saranno gli sciacalletti, le iene […] Guardò; dinanzi a lui sotto la luce di cenere, il paesaggio sobbalzava, irredimibile[89].

La perte de la jeunesse n'est pas, pour tous les deux, le seul signe commun du déclin, mais aussi le constat étonné et amer du temps qui est passé et qui a amené une lente mais inexorable perte et un gaspillage d'énergie et de forces. La transformation des Guermantes en Verdurin, des Salina en Sedara, signifie bien plus qu'une « lente substitution des classes » ; c'est une métamorphose qui implique surtout que le temps a s'est écoulé et que, avant de toucher à sa fin, il emporte tous les idéaux, suggérant que « peut-être même *ils* ne correspond*ent* à aucune réalité »[90].

> La pensée de mon absence de dons littéraires …que j'avais à peu près identifiée … à la vanité, au mensonge de la littérature, cette pensée, moins douloureuse peut-être, plus morne encore, si je lui donnais comme objet non une infirmité à moi particulière, mais l'inexistence de l'idéal auquel j'avais cru, cette pensée qui ne m'était

[86] *Il Gattopardo*, p. 238.
[87] *Ibid.,* p. 47.
[88] *Ibid.,* p. 53.
[89] *Ibid.,* p. 186.
[90] *TR*, IV, p. 435.

> pas depuis bien longtemps revenue à l'esprit, me frappa de nouveau et avec une force plus lamentable que jamais[91].

Ces croyances déçues concernent, on l'a déjà souligné, deux domaines différents : le prestige et la littérature. Mais les deux figures, l'intellectuel et le mondain, ne sont d'ailleurs pas tout à fait disjoints. En effet, chez le Prince, l'observation des étoiles, les heures consacrées au travail intellectuel, ces « molte ore in osservatorio assorte nell'astrazione dei calcoli e nell'inseguimento dell'irraggiungibile »[92] , représentent une béatitude, une alternative réconfortante à ce qui, rétrospectivement, dans le gaspillage de sa vie, lui apparaît comme la lande désolée du temps perdu; chez le Narrateur, le présupposé de l'œuvre à venir est justement ce « temps perdu » - temps des croyances et des mondanités - dans lequel les Guermantes occupent une place isolée et quelque peu féerique, se démarquant de la sottise des autres gens du monde au moins en cela, qu'ils « puisent leurs racines plus loin dans mon passé »[93].

De plus, dans les deux cas il s'agit d'un malaise de nature existentielle, possédant, comme le reconnait le Prince des « radici più profonde radicate in una di quelle ragioni che chiamiamo irrazionali perché seppellite sotto cumuli d'ignoranza di noi stessi »[94]. C'est donc à une confrontation dans ces régions ombreuses de soi que les deux personnages sont appelés. Lieux « irrationnels », ensevelis, selon le Prince qui en est effrayé et pour lequel cette découverte du gouffre inexploré s'ouvrant sous ses certitudes est une lésion inguérissable que rien ne pourra recomposer. Le Narrateur aussi en est effrayé, comme le montre, dans les derniers chapitres du *Temps retrouvé,* son minutieux travail de construction du seul rempart possible contre cette « pénombre » qui renferme la vérité de son être : « Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art ? »[95].

La différence entre le Narrateur et le Prince réside à mon avis justement dans la réaction différente face au même désarroi. Face à la désagrégation de son monde et à l'imminence de sa propre fin, Fabrizio Salina est incapable d'opposer quoi que ce soit :

---

[91] *TR*, IV, p. 433.
[92] *Il Gattopardo,* p. 240.
[93] *TR*, IV, p.
[94] *Il Gattopardo*, p. 119.
[95] *TR,* IV, p. 457; 459.

> E questi fastidi se li passava in rivista ogni giorno, li faceva manovrare, comporsi in colonna o spiegarsi in fila sulla piazza d'armi della propria coscienza sperando di scorgere nelle loro evoluzioni un qualsiasi senso di finalità che potesse rassicurarlo; e non ci riusciva[96].

En revanche, on sait que le projet du Narrateur d'écrire prend forme justement à la fin de sa vie, quand il est peut-être trop tard et son achèvement est menacé par la mort et la perte des forces. Ce projet littéraire apparaît d'une part comme la seule sublimation possible des gênes qui affligent le Narrateur – en particulier la vieillesse, la mort imminente et le temps soustrait au travail à cause des amours malheureux et des fréquentations mondaines -, d'autre part le Narrateur lui même ne cesse de porter atteinte à ce même projet en laissant que son esprit critique réfute et attaque en plusieurs points cette « excitation intellectuelle »[97]qui devrait soutenir son discours. Il s'agit d'une remise en question qui concerne sa propre vie, achevant finalement le processus de démythification qui avait progressivement vidé de réalité « l'âge des noms » : ainsi, en se référant à un nouveau jeune homme engoué du monde comme il l'était jadis, le Narrateur peut mélancoliquement gloser que celui-là « était encore à l'âge des croyances », âge qu'il a dépassé, ayant perdu « ce privilège »[98]. Mais il s'agit surtout d'une atteinte portée à ce « sacré de l'écrivain » et de la littérature qui semblaient être les seuls moyens de rédemption, rachat, salut. Après la lecture du *Journal* des Goncourt, ne trouvant que des discordances entre le féerique salon Verdurin qui y est décrit et le temple du snobisme et de sottise que lui-même a fréquenté, le Narrateur pense être dépourvu de talent. Mais tout de suite après, c'est dans la littérature elle-même qu'il perd la foi : « La vie apprend à rabaisser le prix de la lecture »[99]. À côté de l'idée euristique que seule la littérature, de par les réminiscences involontaires et la mémoire rationnelle, peut donner à l'écrivain-démiurge autour duquel celles-ci voltigent, la dimension extra-temporelle qui peut le soustraire à la mort, se fait jour une autre idée, opposée et complémentaire à la fois. C'est la crainte que la littérature aussi ait un caractère périssable : « La durée éternelle n'est pas plus promise aux œuvres qu'aux

[96] *Ibid.,* p.102-103.
[97] *TR,* IV, p. 613.
[98] *Ibid.,* p. 436.
[99] *TR,* IV, pp. 298-299.

hommes »[100] ; mais aussi, et surtout, la crainte, bien plus grave et imminente, concernant sa propre fin. En effet, si dans le cas des œuvres Proust se trompait –son œuvre à lui étant bien vivante – il est bien possible que la perspective d'une survie littéraire n'allège pas la lourde charge de celui qui « court à son tombeau ». Donc, si le côté euphorique des réminiscences agit comme un philtre chassant le fantôme funéraire - « Mes inquiétudes au sujet de ma mort eussent cessé au moment où j'avais reconnu inconsciemment le gout de la petite madeleine … insoucieux des vicissitudes de l'avenir »[101], l'inutilité de tout - y compris de la littérature - revient hanter la démonstration du Narrateur : « Une fois que nous serons morts, nous n'aurons pas de joie que ce tableau ait été ainsi complété »[102]. Le côté nihiliste du Narrateur le rapproche à la vision destructrice du Prince, sous les yeux duquel le paysage, corrélatif objectif de sa propre pensée « sobbalza, irredimibile »[103].

Dans *Il Gattopardo* en effet les descriptions des paysages sont fondamentales en tant que métaphore de l'imaginaire de la mort qui s'empare de plus en plus du protagoniste. Le long et fatigant voyage entrepris par la famille Salina à travers l'impraticable arrière-pays sicilien en direction du palais de Donnafugata est comparé par don Fabrizio aux douleurs qui ont parsemé sa vie. Dans cette comparaison une idée est frappante, celle de la mort qui est nichée dans la vie ; ou, en d'autres mots, de la vie qui couve et prépare la mort à venir. C'est une idée qu'on retrouve chez Proust aussi :

> Il viaggio era durato tre giorni ed stato orrendo. […] Non aveva potuto fare a meno di paragonare questo viaggio schifoso alla propria vita, che si era svolta dapprima per pianure ridenti, si era inerpicata poi per scoscese montagne, aveva sgusciato attraverso gole minacciose per sfociare poi in interminabili ondulazioni di un solo colore, deserte come la disperazione. Queste fantasticherie del primo mattino erano quanto di peggio potesse capitare a un uomo di mezza età; e benchè don Fabrizio sapesse che erano destiate a svanire con l'attività del giorno ne soffriva acutamente perché era ormai

[100] *Ibid.,* p. 621.
[101] *Ibid.,* p. 450.
[102] *Ibid.,* p. 495.
[103] *Il Gattopardo*, p. 186.

> abbastanza esperto per sapere che esse lasciavano in fondo all'anima un sedimento di lutto che, accumulandosi ogni giorno avrebbe finito con l'essere la vera causa della morte[104].

> Et ne serait-il pas possible que la mort accidentelle elle-même […] fût, elle aussi, inscrite d'avance, connue seulement des dieux, invisible aux hommes, mais révélée par une tristesse à demi inconsciente, à demi consciente […] particulière à celui qui la porte et l'aperçoit sans cesse, en lui-même, comme une devise, une date fatale?[105]

Comme le remarque Francesco Orlando, si cette idée du « sedimento di lutto », dédramatise d'un côté la mort, en la réduisant à l'accomplissement d'un long processus, de l'autre elle alourdit la vie[106]. Cette devise, cette date fatale dont le porteur ne cesse de s'apercevoir, constitue le contre-chant mélancolique aux promesses d'éternité offertes par les intermittences du souvenir, lueurs inconstantes qui pourtant donnent à la fin de la *Recherche* une ambiguïté mi funèbre mi joyeuse que le roman de Lampedusa ne possède pas.

Or, il arrive que cette trace de la mort que chaque vivant porte sans en être pleinement conscient, cette sédimentation du deuil dans les corps vivants, apparaissent, avec toute la force d'une incantation sinistre, pendant le Bal de têtes. Et ce n'est pas un hasard si, après avoir déployé sa philosophie sur la mémoire involontaire, Proust choisit de montrer, au lieu de théoriser, l'objection « la plus grave » qui, « par l'exemple cent fois répété », s'élevait contre son entreprise littéraire[107] ; objection qui est justement la matinée Guermantes, à comparer avec la scène du bal palermitain du *Guépard.* Cette matinée où l'auteur se rends avec l'espérance de retrouver une partie de son passé et le rapprocher de l'enfance et des profondeurs de ma mémoire, devient, toute de suite après les révélations extratemporelles ayant eu lieu dans la bibliothèque, la preuve sensible de l'empire tyrannique du temps.

---

[104] *Ibid.,* p. 71, 72.
[105] *TR,* IV, p. 429.
[106] F. Orlando, *op. cit.,* p. 77. Voir aussi Aude Le Roux, *Imaginaire et écriture de la mort chez Proust,* Paris, Champion, 2015.
[107] *TR,* IV, p. 499.

II.3 Le dernier masquage : scènes de bal

Deux grandes scènes de bal, on le sait, concluent la *Recherche* ainsi que *Il Gattopardo*. Dans ce dernier roman en effet le bal palermitain chez les Ponteleone en 1862 clôt l'ère aristocratique du Règne de deux Siciles - « Quel Garibaldi, quel barbuto Vulcano, aveva dopotutto vinto »[108] - étant le prélude à la mort du Prince et à l'extinction de la famille, en 1910, avec l'image capitale de la dépouille mortelle du chien Bendicò qui, jetée par la fenêtre par une Concetta désormais vieille fille, emprunte l'apparence narquoise d'un chat-pard avili et poussiéreux. Le précédent littéraire de ce bal peut être identifié dans le Bal de têtes, scène qui clôt de même une époque, celle du vieux faubourg Saint-Germain et anticipe, avec nombre de signes funéraires, la mort du protagoniste : ainsi, les changements que le Narrateur discerne chez les convives sont percés comme un mystère « presque aussi troublant que celui de la mort dont il est, du reste, comme la préface et l'annonciateur »[109], changements physiques ayant la même valeur précurseur de ces « cassette nere simili a feretri »[110] qui contiennent les vêtements des dames pour le bal palermitain. Plusieurs fois les invités de la matinée Guermantes sont représentés en train de courir vers leur tombeau.

Scène mortifère qui, comme le dit le Narrateur, constitue par elle-même la plus grande objection aux théories, visant au salut extratemporel, formulées dans la bibliothèque. C'est dans les deux cas, d'abord par une récognition de nature sociale et anatomique, que l'écoulement du temps devient sensible aux yeux des protagonistes. C'est un reste d'ancien régime qui est représenté dans ces pages ; ancienne société mourante à cause des événements historiques – la grande guerre, l'Unité d'Italie – qui ont mélangé les classes et bouleversé les hiérarchies, amenant dans ce monde fermé des éléments étrangers. On retrouve dans les deux scènes la même idée d'intangibilité violée, de profanation de l'écrin interdit qu'était naguère la vieille société aux yeux des protagonistes. Chez Proust le faubourg est comparé à un mécanisme coincé (si loin de cette « mécanique de Versailles » d'autrefois !) touché et anéanti par l'arrogance et l'ignorance des envahisseurs : « détendus ou brisés, les ressorts de la machine refoulante ne fonctionnaient plus, mille corps étrangers y pénétraient, lui ôtaient toute

[108] *Il Gattopardo*, p. 238.
[109] *TR*, IV, p. 518.
[110] *Il Gattopardo*, p. 208.

homogénéité, toute tenue, toute couleur »[111] ; chez Lampedusa les portes et les fenêtres du salon Pontecorvo, aux encadrements « damassés et argentés », prennent le « significato orgoglioso di scrigno escludente qualsiasi riferimento all'esterno non degno »[112], où le mot *escludente* rappelle évidemment le participe *refoulant* utilisé par Proust. Puis encore, « la pudicizia ormai perduta di materia preziosa che voleva mostrare la propria bellezza e far dimenticare il proprio costo »[113] reflète l'arrogance cossue de ce nouveau monde fait de « domestiques insolents » qui chez Proust «envahissaient » les salons du faubourg, « buvaient son orangeade et lui présentaient ses maîtresses »[114]. On sait d'ailleurs que le pouvoir de l'argent s'est substitué à celui du prestige aristocratique, justement à cause d'un appauvrissement de la noblesse. C'est le cas, d'ailleurs fréquent dans le roman du XIXe siècle, du prince de Guermantes qui, ruiné par la défaite allemande, épouse la richissime Mme Verdurin, et celui de Tancredi – dont la séduction réside aussi, selon le prince, dans la dissipation perpétuée par ses ancêtres - qui, pour ces mêmes raisons, épouse Angelica[115]. Cette dernière partage d'ailleurs avec Sidonie un autre élément outre que la richesse, à savoir le penchant plus ou moins factice pour l'art. C'est justement à l'occasion du bal que débute la réputation d'Angelica en tant que connaisseur d'art : « cortese ma inflessibile intenditrice di arte che doveva, abusivamente, accompagnarla in tutta la sua lunga vita »[116]. Réputation de connaisseur d'art déjà consolidée pour Mme Verdurin à l'époque de la matinée; réputation de connaisseur d'art moins usurpée que dans le cas d'Angelica, mais dont l'objet, constitue néanmoins un pur (et profitable !) prétexte de promotion sociale, utilisé dans le but de faire face au manque d'autres moyens tels que la naissance.

Aux réflexions de nature sociale sur ces scènes de bal s'ajoutent des descriptions, bien plus frappantes, de nature anatomique. Dans la *Recherche,* rien de mieux que ces corps vieillis ne rend perceptible l'écoulement du temps; en outre, la filiation du bal du *Guépard* est encore plus significative là où, dans le texte proustien la décadence constitutive de la vieillesse se fait affreuse et dégoutante. Les retrouvailles avec des anciennes amantes, compagnes d'aventures de jeunesse représentent un élément de

[111] *TR,* IV, p. 535.
[112] *Gattopardo*, p. 217.
[113] *Ibid.*
[114] *TR,* IV, p. 535.
[115] À la différence près qu'Angelica et Tancredi sont jeunes et beaux, et que la sensualité n'est pas étrangère à leur union, tandis qu'il n'en va pas de même pour l'autre couple en question.
[116] *Gattopardo*, p. 214.

farce commune aux regards de plus en plus gênés de deux protagonistes: on constate avec effroi que la danseuse blonde de naguère est devenue une « vaste et indulgente douairière », au corps « énorme, métronome, vieux maréchal ventripotent» [117] ; de même, les protagonistes des passades d'avant, « appesantite dagli anni e dalle nuore » ne provoquent que l'agacement de don Fabrizio qui regrette d'avoir « sciupato i propri anni migliori a inseguire (ed a raggiungere) simili sciattone »[118].

On verra d'ici peu comment la vision des grosses dames relève, bien que moins d'un facteur esthétique objectif que d'un malaise croissant envers les signes irréfutables du temps ravageur, concernant, plus les protagonistes eux-mêmes que ces monstres marins peu désirables. On remarquera que c'est dans certaines descriptions anthropologiques et zoologiques que ce malaise se déploie. En effet, les invités à la matinée sont en plusieurs lieux du texte comparés à des animaux : outre le cas des femmes-baleines, on peut citer le « corps saumoné et étranglé des joyaux », de « vieux poisson sacré »[119] que Oriane est devenue.

Chez Lampedusa, les convives se classent en «bertucce crinolinate », faisant face à la « tribù diversa e ostile degli uomini », spectacle d'autant plus nauséeux qu'il est offert au prince par des « anziani, tutti suoi amici »[120]. Mais c'est la description du banquet qui rajoute au sinistre lien de conséquence stipulé entre la vieillesse et la mort, une agaçante connotation répulsive.

> Aragoste lessate vive, cerei e gommosi gli chaud-froids di vitello, di tinta acciaio le spigole, i tacchini, le beccacce disossate recline decorati dalle loro stesse viscere triturate …dieci altre crudeli colorate delizie[121].

Si dans la pensée du prince la tribu des parvenus à l'instar du père d'Angelica, ressemble à une volée de « cornacchie che planavano, alla ricerca di prede putride, al di

[117] *TR,* IV, p. 504, 519.
[118] *Gattopardo,* p. 215. Dans cette phrase il y a l'écho du gaspillage des années opéré par Swann.
[119] *TR*, IV, p. 505.
[120] *Gattopardo*, p. 216.
[121] *Ibid.,* p. 225.

sopra dei valloncelli sperduti »[122], il revient justement aux gens de sa classe d'incarner le rôle des proies et des victimes. Si on porsuit avec cette métaphore zoologique, les mets offerts sur la table dressée se différencient nettement des plats succulents du déjeuner à Donnafugata au début du roman, pour prendre l'aspect non pas de délices gastronomiques, mais plutôt de bêtes mortes. D'étranges correspondances s'instaurent entre ces cadavres peu comestibles et les invités de la matinée : c'est le même état de décomposition et d'agonie qui les caractérise tous. Ainsi, il émane de ces langoustes, les plus nobles des crustacés, la même sensation de beauté rosée mais fripée – semblable aux « vieux poisson saumoné » qu'est devenue la duchesse de Guermantes. La couleur acier des poissons et des viandes blanches peut-être reliée aux lueurs argentées des chevelures, considérées par le Narrateur comme les principales responsables du masquage qui rend tout ce beau monde méconnaissable ; pour finir, les bécasses désossées ressemblent à ces dames vieillies et fatiguées, «infléchies, la tête basse »[123], gardant certes des traces de vie, mais il s'agit de la vie dans ses manifestations les plus dégoutantes, avec par exemple le visage disséminé des « taches graisseuses, cercles huileux »[124]. C'est une même atmosphère de décomposition et d'effritement qui règne dans ces deux salons, illuminés par une lumière « fumosa, di mal'augurio », « plebea »; ou bien, une lumière « oublieuse » qui donne au salon l'aspect d'un « paisible cimetière »[125]. Du reste, dans les deux textes affleure non seulement l'évocation des tombeaux, mais aussi celle du lit du moribond et de ses draps mortuaires[126]. Le spectacle funèbre de la matinée - Proust le dit - relève et de la caricature de la tragédie dont l'un des points culminants est le goûter funèbre, simultané à la matinée, de la Berma. Le côté grotesque est largement développé, trouvant d'ailleurs un écho chez Lampedusa dans le prosaïsme de ces « vasti pitali »[127] débordants ; le côté tragique réside plus que dans l'aspect rebutant de la vieillesse et de la mort ainsi mises en scène, dans le fait qu'elles touchent tous les invités. Autrement dit, si le grotesque vient mitiger la solennité du tragique, c'est à une « oraison funèbre qui servait de rappel à la vanité de tout »[128]qu'on assiste dans les deux cas. Tous sont concernés par cet écoulement ravageur du temps. Le

[122] *Ibid*., p. 218.
[123] *TR,* IV, p. 516.
[124] *Ibid.,* p. 522.
[125] *Ibid.*, p. 536;
[126] *TR*, IV, p. 524.
[127] *Gattopardo*, p. 229.
[128] *TR, IV,* p. 502.

Prince, regardant les danseurs enlacés, pense qu'ils sont « Sordi agli ammonimenti del destino, illusi […]»[129]. Le spectacle est d'autant plus sinistre que personne ne se sauve, non seulement du point de vue extérieur, mais aussi moral ; c'est-à-dire qu'aucun don n'est offert par la vieillesse, qu'il n'y a ni sagesse ni rédemption. Ainsi Tancredi et Angelica, qui vivent pourtant leurs meilleures années, dansent ensemble « pieni di calcoli, gonfi di mire segrete »[130], et ne deviendront pas meilleursau fil du temps; de même, le grand-monde proustien, est peuplé de « terribles jeunes gens dont il n'y avait aucune raison pour supposer qu'ils n'avaient pas gardé la vanité, la duplicité, la morgue et les ruses »[131].

Mais cela, la mort imminente des autres, ne suffirait pas toutefois à épuiser l'élément tragique de ces deux grandes scènes chorales. C'est que sur le fond de cette foule vouée au bavardage se découpe le profil dolent, moqueur et désappointé de don Fabrizio et du Narrateur.

En effet tous les deux prennent progressivement conscience de ne pas représenter l'exception. Le prince constate, gêné, que son intelligence supérieure ne le rend pas si différent des autres convives : « ma sono della medesima risma »[132] ; chez Proust, l'impression du masquage à cause des têtes argentées et des joues grimées dévoile très tôt sa tromperie : « Intrigué par les autres? Hélas, aussi les intriguant nous-même »[133].

Ainsi, les deux réceptions s'avèrent être des clôtures. Si chez Lampedusa la mort du Prince est décrite, chez Proust celle du Narrateur est seulement évoquée par ce dernier, qui craint de ne pas pouvoir terminer son œuvre[134] ; mais pendant le Bal de têtes le trépas d'un monde, celui que le Narrateur avait connu dans sa jeunesse, est le signe le plus probant de l'imminence de sa propre mort. Fins – à la fois des époques et des personnes - qui sont évoquées de façon encore comparable dans l'usage d'une métaphore commune, celle pour ainsi dire à caractère géographique et hydrique : ainsi, le Prince mourant ressent, comme s'il était sous une cascade assourdissante, « l'impeto

[129] *Gattopardo*, p. 218-219
[130] *Ibid.,* p. 219.
[131] *TR,* IV, p. 514.
[132] *Gattopardo*, p. 219.
[133] *TR,* IV, p. 502.
[134] On sait d'ailleurs que la *Recherche* est inachevée en plusieurs endroits, et que Proust n'a pas pu relire certaines parties du texte. Pour rester dans le domaine biographique, on remarquera que Lampedusa aussi meurt peu après avoir terminé le roman et qu'il avait été malade quelques années auparavant. Son biographe Gilmour avance l'hypothèse que la maladie l'a forcé à écrire, et que l'écriture lui a donné des énergies salvifiques.

del tempo che gli sfuggiva »; il sent la vie le quitter à flots, « a larghe ondate incalzanti, con un fragore spirituale paragonabile a quello della cascata del Reno »[135]. Chez Proust, on parle « d'alluvions » et « d'érosions »[136] pour décrire le paysage anatomique - creusé par le temps, la maladie, la vieillesse - des quasi-cadavres qui peuplent la matinée.

Mais s'il fallait retenir une image, funèbre et grandiose, c'est sans aucun doute celle d'un bruit bien précis, le cliquetis du temps qui passe et qui marque inexorable l'heure de la mort. L'écho du texte proustien dans les mots de Lampedusa se perçoit de façon évidente si l'on compare un passage tiré de *Du coté de chez Swann* avec les dernières pensées du prince moribond. La critique a montré comment l'épisode du « baiser repoussé » est à l'origine d'une blessure que, tel un résiduel douloureux, rien ne peut racheter, encore moins les découvertes euphoriques de « l'adoration perpétuelle ». Ainsi il existe dans la *Recherche* des passages, précisément ceux concernant le rapport avec la mère, qui demeurent opaques, soustraits à la recréation opérée par l'art et obscurément liés à la vie, parsemées sur toute l'œuvre littéraire. Un exemple en est la réflexion mélancolique, citée ci-dessous, du Narrateur après la scène du baiser refusé, passage d'ailleurs renouant avec les dernières phrases du *Temps retrouvé*, qui se clôt justement sur un souvenir de Combray – la mort rejoignant l'enfance dans une circularité, admirable construction littéraire et circonstance existentielle.

Comparons donc le passage proustien avec les mots de Lampedusa :

> La possibilité de telles heures ne renaitra jamais pour moi. Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père […]. En réalité ils n'ont jamais cessé ; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les entends de nouveau, comme ces cloches de couvents que couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu'on les croirait arrêtées mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir[137].

[135] *Gattopardo,* p. 235, 232.
[136] *TR*, IV, p. 524.
[137] *CS,* I, p. 37.

> In alcuni momenti d'intensa attività, di grande attenzione questo sentimento di continuo abbandono scompariva per ripresentarsi impassibile alla più breve occasione di silenzio o d'introspezione, come un ronzio continuo all'orecchio, come il battito di una pendola s'impongono quando tutto il resto tace; e ci rendono sicuri, allora, che essi sono sempre stati lì vigili anche quando non li udivamo[138].

Deux éléments reviennent dans ces lignes. D'abord, la métaphore du bruit de l'existence passée résonnant dans le silence de la mort ; ensuite, la conscience qu'il ne s'agit pas d'un retour, mais d'un sédiment bien présent qui était seulement recouvert par la vie. Au bruit diurne, à l'activité intense de la vie au mieux de ses forces et de ses possibilités s'opposent à la fois « le silence du soir » accompagné d'une connotation de fin – fin du jour, fin de l'existence – sous-entendue dans l'expression elle-même, ainsi que le silence intérieur, le silence de l'introspection et de la réflexion d'un esprit de plus en plus habité par la mort. Don Fabrizio et le Narrateur sont justement « habité*[s]* par la mort » ; c'est assurément ce que nous puvons soutenir pour le Narrateur tel qu'il apparaît dans les dernièrs chapitres de la *Recherche*, plus exactement après la mort d'Albertine et pendant la guerre ; « La guerre comme l'amour » : les deux sont souvent comparés. La métaphore utilisée est, elle aussi, similaire dans les deux cas, relevant par ailleurs de la similitude, de descendance romantique, de l'écoulement du temps symbolisé par l'horloge. Ici nous avons « il battito di una pendola » qui rappelle « les cloches du couvent » ayant la même fonction de scander le temps. Le même verbe, *se taire, tacere,* se charge d'exprimer la cessation de tout autre bruit, ou activité, en dehors de cette confrontation ultime avec soi même. Mais, finalement, qu'est-ce que ce bruit qui n'a jamais cessé ? Il s'agit probablement de la vie écoulée, « les heures » perdues dont la possibilité ne serait plus donnée ; ce sont « i granellini che sfilano uno ad uno ». C'est que la mort n'arrive pas à la fin de la vie, mais elle soustrait à chaque instant un peu de vie.

On sait que, pour Don Fabrizio, qui est un intellectuel mais non pas un artiste, il n'y a aucune possibilité de sublimer la mort par la pensée d'une immortalité donnée par une œuvre à venir. En revanche, si cette idée est sans doute indubitablement exprimée dans la *Recherche,* ce passage, écrit à l'heure où « la vie se tait », semble du moins réduire

[138] *Il Gattopardo*, p. 231.

les pouvoirs salvifiques de la littérature. Si l'on accepte que l'épisode du baiser refusé est à l'origine des névroses du Narrateur, on peut conclure que dans la confrontation avec lui-même, sa pensée court rétrospectivement vers ce dont la vie lui a fait défaut, justement à cause de ce drame enfantin jamais surmonté, cause de tant de manques. À l'heure de la mort, ce qui revient ce ne sont pas les heures passées avec la mère désormais défunte, possibilité qui « ne renaîtra jamais », et qu'aucune œuvre ne réalisera, mais seulement cette même névrose qui a conditionné et infléchi toute une vie.

S'il est vrai qu'une telle vision ne laisse aucun espace pour un rachat chez Lampedusa, on sait que chez Proust la possibilité de l'œuvre est au moins donnée. Mais il y a un autre élément qui est à mon avis commune aux deux auteurs ; il s'agit de la mythisation du passé[139]. Si le Narrateur emprunte un chemin douloureux de désillusion, il est indéniable que certains des mythes qui ont peuplé sa jeunesse demeurent, non pas intacts, mais mélancoliquement chéris, uniquement en vertu du lien entretenu avec cette jeunesse perdue.

D'ailleurs deux figures féminines incarnent de façon fugace, pendant le bal, cet idéal de plénitude juvénile perdue : ce sont Mademoiselle de Saint-Loup et Angelica. La valse entre don Fabrizio danse et la brune jeune fille, est en effet le seul moment où sa mauvaise humeur se dissipe, où le sentiment de mort qui l'accompagne s'éloigne face à la fraicheur qui émane de la peau d'Angelica :

> Ma fu un dolore breve : ad ogni giro un anno gli cadeva giù dalle spalle; presto si ritrovò come a venti anni quando in questa sala stessa ballava con Stella, quando ignorava cosa fossero le delusioni, il tedio, il resto. Per un attimo, quella notte, la morte fu di nuovo ai suoi occhi, roba per gli altri[140].

Ce n'est pas seulement la beauté d'Angelica qui enivre le Prince; c'est surtout, l'excitation solipsiste de sentir encore en lui le privilège de la jeunesse. À propos de Mlle de Saint-Loup, le Narrateur dit :« Je la trouvais bien belle: pleine encore

[139] Par ailleurs élément assez typique de la réception proustienne en Italie, comme on l'a souligné dans l'Introduction et dans le Chapitre I. On renvoie à ce propos à la Bibliographie.
[140] *Il Gattopardo*, p. 221, 223.

d'espérances, riante, formée des années mêmes que j'avais perdues, elle ressemblait à ma jeunesse »[141]. Les jeunes filles inconnues qu'il demande à Gilberte de lui présenter, ne se révéleront au fond qu'une déception ; ce qu'il veut, c'est retrouver les mythes de sa jeunesse. Comme de telles retrouvailles sont impossibles – les amours de jeunesse ayant si mal vieilli, Albertine étant morte - la fille de Gilberte et de Robert peut, seule, incarner cet idéal, car elle résume en elle – véritable miracle de la structure littéraire - les deux côtés, de Swann et de Guermantes, d'où la narration prend sa source.

Remarquons aussi que, à côté des détails affreux concernant le présent, un même air de songe enveloppe les souvenirs de deux protagonistes, conférant au passé l'enchantement mélancolique d'un mirage qui disparaît à l'horizon.

> Anche in questa sala come nei feudi a metà agosto, il raccolto era stato compiuto da tempo, immagazzinato altrove e, come là, ne rimaneva soltanto il ricordo nel colore delle stoppie; arse d'altronde e inutili. Il valzer le cui note traversavano l'aria calda gli sembrava solo una stilizzazione di quell'incessante passaggio dei venti che arpeggiano il proprio lutto sulle superfici assetate, ieri, oggi, domani, sempre, sempre, sempre. La folla dei danzatori fra i quali pur contava tante persone vicine alla sua carne se non al suo cuore, finì col sembrargli irreale, composta di quella materia della quale son tessuti i ricordi perenti che è più labile ancora di quella che ci turba nei sogni[142].

> Les parties blanches de barbes jusque-là entièrement noires rendaient mélancolique le paysage humain de cette matinée, comme les premières feuilles jaunes des arbres alors qu'on croyait encore pouvoir compter sur un long été, et qu'avant d'avoir commencé d'en profiter on voit que c'est déjà l'automne.
>
> Une simple relation mondaine, même un objet matériel, si je le retrouvais au bout de quelques années dans mon souvenir ; je voyais que la vie n'avait pas cessé de tisser autour de lui des fils différents

[141] *TR*, IV, p. 609. C'est d'ailleurs une sorte de topos, cette mythisation de la jeune femme aimée cohincidant avec la jeunesse qu'on retrouvera de façon macroscopique chez deux autres auteurs de notre corpus, Raffaele La Capria et Alessandro Piperno. Il s'agit d'un thème majeur dont le texte fondateur est *Sylvie* de Nerval, incontournable intertexte de certains passages proustiens.
[142] *Gattopardo,* p. 217, 218.

> qui finissaient par le feutrer de ce beau velours inimitable des années, pareil à celui qui dans les vieux parcs enveloppe une simple conduite d'eau d'un fourreau d'émeraude. Ce n'était pas que l'aspect de ces personnes qui donnait l'idée de personnes de songe[143].

Les « paysages humains » du présent partagent une même sécheresse automnale et inféconde, où domine la couleur jaune des feuilles mortes et des champs arides des chaumes – bien que le paysage sicilien apparaisse bien plus violent et cruel, battu comme il l'est par ces vents « arpégeant leur deuil ». D'ailleurs, dans le cas de Proust, l'aspect le plus authentiquement mélancolique du passage réside dans le rappel implicite aux dernières lignes de *Du côté de chez Swann,* où l'allée des Acacias, regardée par le Narrateur avec les yeux de la mémoire, est montrée tristement désertée par les « années fugitives » de sa jeunesse – car « le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant »[144]. Dans les passages cités ci-dessus les souvenirs ont l'aspect commune d'une matière labile –probablement chez Lampedusa écho shakespearien de *A Midsummer night's dream* – et fantomatique, composée d'un charme ineffable comme un songe, mais aussi rempli, comme la mort, de souvenirs « perenti ».

Or, ce thème du souvenir d'un passé fugitif mais à l'apparence si proche, conjugué avec la donnée sociale – celle d'un ancien régime finissant à l'horizon – a été un des motifs privilégiés de la littérature française de la moitié du XIXe siècle[145]. La *Recherche* garde des traces de cette relecture tardo-romantique du XVIIIe siècle mélancolique; tandis que dans *Il Gattopardo* « l'âme noire » du *Settecento,* comme l'avait définie Giovanni Macchia à propos de Watteau[146], mélange de mélancolie et libertinage, apparaît de façon encore plus étonnante.

[143] *TR,* IV, p. 505, 551.
[144] *CS*, I, p. 420.
[145] Voir Catherine Thomas, *le mythe du XVIIIe siècle au XIXe siècle. 1830-1860,* Paris, Honoré Champion, 2003.
[146] Giovanni Macchia, « Le mythe théâtral de Watteau », in François Moreau, *Antoine Watteau, le peintre, son temps, sa légende,* Paris, Champion, 1987.

II.4 Le mythe du XVIIIe siècle: entre mélancolie et désir

Dans les premières pages du *Gattopardo,* don Fabrizio, après une de ses rencontres amoureuses un peu tristes avec une prostituée, pense à la conclusion d'une poésie « strampalata », écrite par « uno di quei poeti che la Francia sforna e dimentica ogni settimana »[147]; ce poète « oubliable », est Baudelaire, tandis que le poème cité est *Un voyage à Cythère*:

> Seigneur, donnez-moi la force et le courage
> De regarder mon cœur et mon corps sans dégoût!

Lampedusa donne à son personnage une perspective blasée, grossière et quelque peu méprisante en matière littéraire. Mais le choix de la citation est évidemment significatif. Non seulement Lampedusa connaît et aime Baudelaire, comme le montrent les Leçons, dans lesquelles - même si aucune n'est consacrée au poète, probablement pour des limites chronologiques – on trouve de nombreuses allusions à ce dernier. En particulier, ce qui frappait Lampedusa chez Baudelaire était le côté le plus grotesque et inquiétant, sordide, de son esthétique : « un richiamo alla tristezza, all'orrore, o al grottesco di una quarta dimensione » ; esthétique qui semble « recare la traccia di una presenza estranea, di una assenza anche »[148]. On verra dans quelle mesure cette présence étrangère hante les mots de Lampedusa aussi ; ici, je souligne que cette dimension de la beauté, sans cesse menacée et finalement contaminée par la tristesse ou par le grotesque, constitue justement l'enjeu principal du *Voyage à Cythère* baudelarien, ainsi que, sur un plan plus général, un des motifs cruciaux de la relecture de l'œuvre de Watteau par le XIXe siècle romantique.

En quoi donc le poème de Baudelaire influence Lampedusa ? Qu'est-ce que la citation suggère ? C'est un symptôme possible révélant la conception amoureuse de Lampedusa – envisageant, comme cela arrive chez Proust, le destin décevant de l'embarquement vers l'île de l'amour, et privilégiant le voyage à la permanence -, mais aussi une donnée de goût et de style. D'un côté, l'écrivain italien a assimilé l'image d'un XVIIIe siècle galant et doucement libertin, auquel les toiles de Watteau offrent un miroir flatteur, sous

[147] *Il Gattopardo*, p. 45.
[148] *Letteratura inglese*, p. 687.

le signe de ce *topos* du voyage d'amour : « Ile des doux secrets et des fêtes du cœur !/ De l'antique Vénus le superbe fantôme/Au-dessus de tes mers plane comme un arôme/Et charge les esprits d'amour et de langueur »[149]. De l'autre, il retient, on le verra, la narration rétrospective qu'on a faite du siècle agonisant et l'inquiétude obscure, charnelle et mélancolique, qui en dérive.

L'originalité de la leçon baudelarienne est assimilée par Lampedusa, qui comprend que le véritable enjeu du poème n'est ni le mirage idyllique de Cythère, ni le dévoilement du vide des promesses et des beautés de l'amour, mais la vision grotesque et triste de cet homme pendu et éventré au beau milieu de l'île de ses passions, auquel le poète s'identifie :

> *[je sentis]* comme un vomissement, remonter vers mes dents
> Le long fleuve de fiel des douleurs anciennes ;
> Devant toi, pauvre diable au souvenir si cher,
> J'ai senti tous les becs et toutes les mâchoires
> Des corbeaux lancinants et des panthères noires
> Qui jadis aimaient tant à triturer ma chair[150].

Vision affreuse, le pendu de Cythère, aux « intestins pesants » coulant sur ses cuisses : il ressemble de façon remarquable au cadavre du soldat que don Fabrizio trouve dans le parc du palais palermitain au début du roman. Là aussi, le corps renversé de l'inconnu gît dans « la pozzanghera » formée par ses « intestini violacei », le ventre déchiré découvrant les entrailles[151]. La scène constitue la première d'une série de visions de cadavres d'humains et d'animaux avec lesquels Don Fabrizio s'identifie de plus en plus – dépouilles mortelles dont la dernière sera la sienne. Ainsi, la citation baudelarienne, placée après une rencontre sensuelle aussi insignifiante que décevante, évoque tout un intertexte concernant le mythe de Cythère.

Comme chez Baudelaire, le dégoût du Prince concerne le cadavre mais touche, par voie d'identification, empathique et désespérée, à soi-même ; allégorie de la mort de l'amour, les vers baudelariens du quatrain cité par Lampedusa, mettent en scène la

[149] Ch. Baudelaire, « Un voyage à Cythère », *Les fleurs du mal, Œuvres complètes,* Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, t.I, 1975.
[150] *Ibid.*
[151] *Il Gattopardo*, p. 32.

représentation sanglante, « comme un suaire épais », des souffrances amoureuses, revenant - « long fleuve des douleurs anciennes » - des profondeurs déchirées du pendu, c'est-à-dire du poète et de chacun de nous.

Or, on sait que les souffrances amoureuses atteignent leur paroxysme chez Proust, chez qui coexistent aussi bien l'aspect le plus violent de la souffrance amoureuse, devenant souvent physique et invalidante, touchant au sadisme ou au sadomasochisme, que ceux-ci soient physiques ou psychologiques, que l'aspect de rêverie mélancolique, de vaines poursuites de fantômes. Comme le dit le Narrateur dans le *Temps retrouvé*, il suit une espèce de « ligne de caractère » qui lui rappelle que son sort est « de ne poursuivre que des fantômes, des êtres dont la réalité pour une bonne part était dans *[son]* imagination »[152]. Que cette démarche soit aussi vaine dans la vie que prolifique dans l'art, est une hypothèse plausible. Mais on se bornera ici à souligner comment ces mots employés pour décrire le caractère défectueux du Narrateur – affligé par cette « vaine poursuite des fantômes » - sont similaires aux mots qui décrivent la démarche humaine et artistique de Watteau, chez qui - écrit Proust en faisant peut-être allusion à une situation clinique qu'il partage - le corps et le caractère « participent à la même infortune »[153]. Watteau convoquait ses amis pour leur faire essayer les somptueuses coutumes de la Comédie Italienne, se consolant à « voir dans de si beaux habits irréels des personnes vivantes » ; chez lui, le déguisement et la rêverie tiennent « plus de place que le plaisir même » [154]. Les deux attitudes, de Watteau et du Narrateur ont en commun la même dimension fictionnelle, irréelle et féerique que tout artiste substitue à la vie ; mais dans ces cas, il s'agit d'une féerie inquiète et mélancolique, ternie par la conscience de n'être qu'un ornement de l'insatisfaction et de la maladie.

Chez Proust coexistent les aspects les plus violents et les plus mélancoliques de la symptomatologie amoureuse. Comme dans le *Voyage à Cythère* baudelarien, nombreuses sont les références aux effets ravageurs que l'amour exerce sur le corps de l'amoureux : les verbes torturer, arracher (le cœur), étouffer, décharger, martyriser, tuer [155] se suivent pour décrire les souffrances du Narrateur à la nouvelle de la disparition d'Albertine. Surtout, on sait que ce sont les souvenirs concernant Albertine

[152] *TR,* IV, p. 400.
[153] *EA*, p. 665.
[154] *Ibid.,* p. 665, 667.
[155] *AD*, IV, p. 15, 59, 58, 48, 61; TR, p. 485.

qui tourmentent le plus le Narrateur, semblables en cela aux douleurs qui reviennent à « triturer la chair » du poète de Cythère : ainsi, le Narrateur est sans cesse sous « la décharge douloureuse d'un des mille souvenirs invisibles »[156]. La métaphore corporelle se révèle souvent être le moyen privilégié pour traduire la souffrance amoureuse :

> Or à partir d'un certain âge nos amours, nos maitresses sont filles de notre angoisse ; notre passé, et les lésions physiques où il s'est inscrit, déterminent notre avenir[157].

Avec une précision chirurgicale, Proust entaille sur le corps de l'amoureux un destin cruel. Le destin masochiste de choisir l'être aimé selon un code antérieur, détermine une concaténation, non pas de gènes, mais de douloureuses blessures, de « lésions physiques » qui seules semblent garder la mémoire de notre passé. En ce sens, les angoisses auxquelles est confronté le Narrateur sont comparables aux tortures physiques de l'amoureux de la Cithère baudelarienne, dont, on l'a souligné, les souvenirs se chargent de renouveler et de rendre la peine plus aiguë. Comme dans la Cythère baudelarienne, l'île de Vénus est entourée par un reflux de souvenirs de fiel – souffrances de jadis - qui ne cessent de rouvrir des plaies jamais recomposées. Cythère semble être devenue ce « centro delle inquietudini carnali » que Tancredi, effrayé, comprend qu'il a trouvé dans « l'appartamento dei sadici », caché au sein du palais baroque des Salina, qui avait été naguère « un ritrovo per quegli oscuri piaceri nei quali si era compiaciuto il Settecento agonizzante »[158].

L'autre facette de la Cythère moderne est la mélancolie. Proust et Lampedusa citent ce lieu mythique justement en lien avec les aspects les plus trompeurs, les plus évanescentes du syndrome mélancolique :

> Avec la même vitesse la suggestion amoureuse qu'ils *[les rêves]* nous ont inculquée se dissipe, et quelquefois non seulement l'amoureuse nocturne a cessé d'être pour nous comme telle, étant redevenue la laide bien connue, mais quelque chose de plus précieux se dissipe aussi, tout un tableau ravissant de sentiments de tendresse,

[156] AD, p. 48?
[157] *AD*, IV, p. 86.
[158] *Gattopardo*, p. 156.

> de volupté, de regrets vaguement estompés, tout un embarquement pour Cythère de la passion dont nous voudrions noter, pour l'état de vieille, les nuances d'une vérité délicieuse mais qui s'efface comme une toile trop palie qu'on ne peur restituer[159].

> Si partiva come verso una terra incognita, ed incognita era davvero …i due innamorati s'imbarcavano verso Citera su una nave fatta di camere cupe e di camere solatie, di ambienti sfarzosi …Tutti e due vicinissimi ancora all'infanzia prendevano piacere al gioco in sé, godevano nell'inseguirsi, nel perdersi, nel ritrovarsi […] Quelli furono i giorni migliori…avvenire formato di fumo e di vento soltanto[160].

Ce qui change dans les deux passages, c'est la perspective chronologique : le Narrateur est désormais âgé quand il décrit le naufrage des rêves amoureux, tandis que Tancredi et Angelica, au centre des réflexions du narrateur du *Guépard* (par ailleurs voix souvent correspondante avec celle de don Fabrizio), sont très jeunes. Seul le jeune couple peut encore jouir des attentes et des vaines poursuites dans lesquelles se trouve tout le plaisir de l'amour ; aux yeux du Narrateur et de don Fabrizio aussi, tout cela n'a plus rien de délicieux ; ce n'est, en revanche, que désillusion, dégoût, ennui. Un même état scelle et l'embarquement et le naufrage : c'est l'évanescence du sentiment qui, dans les deux cas, s'évaporera « comme une toile trop palie », à la consistance éphémère « di fumo e di vento soltanto ». Puis encore on retrouve chez Lampedusa aussi la même idée exprimé par Proust dans l'essai consacré à Watteau cité ci-dessus, c'est-à-dire l'idée que le plaisir tient dans l'attente, dans le contour, plus que dans le plaisir en soi ; et, qu'il est par conséquent une question éminemment subjective, déterminée par la vanité des sujets narcissiques. En effet, que sont-elles ces « piqures intraveineuses d'amour » sinon que des tentatives de départ vers la « terra incognita », terrain élu des projections, des ambitions, des fantasmagories du narcisse ? Rappelons que cette expression de *terra incognita*[161] est plusieurs fois utilisée par le Narrateur à l'époque de sa passion pour la duchesse de Guermantes, amour évidemment suscité non pas par Oriane elle-même,

[159] *TR*, IV, p. 490.
[160] *Il Gattopardo*, p. 158, 164.
[161] Expression utilisée par le Narrateur pour définir ce qui est difficile pour lui de franchir. Ce serait le cas pour tous les trois grands thèmes de la *Recherche*: snobisme, amour, homosexualité – au point que Gomorrhe aussi est définie une *terra incognita.*

mais par ce qu'elle représentait aux yeux du jeune snob : c'était l'époque où le prosaïque du nez souvent rougi d'Oriane, ou bien la laideur de son bec ornithologique, demandaient à être transfigurés par le souvenir de son illustre arbre généalogique et par la mémoire de la beauté azurée et dorée de Géneviève de Brabant resplendissant dans la lumière de la lanterne magique, ou sur les vitraux gotiques de l'église de Combray. Dans le cas de Trancredi et Angelica, l'embarquement pour la *terra incognita* de Cythère n'est pas moins subjective et solipsiste, car dans le désir que Tancredi éprouve pour Angelica en ces jours de fiançailles et de jeux quasi érotiques dans les méandres de Donnafugata, il y a beaucoup de l'ébriété de la prévarication et de l'exercice de la violence que, à une autre époque, ses puissants ancêtres auraient sans doute exercé sur une fille comme Angelica :

> Ed a lui parve davvero che in quei baci riprendesse possesso della Sicilia, della terra bella e infida sulla quale i Falconeri avevano per secoli spadroneggiato e che adesso, dopo una vana rivolta, si arrendeva di nuovo a lui, come ai suoi da sempre, fatta di delizie carnali e di raccolti dorati[162].

En d'autres mots, la sensualité d'Angelica est aussi, pour Tancredi, la possibilité de jouir encore de son rang perdu, tout comme pour elle l'amour pour le jeune Falconeri est aussi désir d'ascension sociale. L'amour envers quelqu'un est toujours mêlé au le désir d'autre chose.

Un dernier élément s'ajoute à cette comparaison du désir chez Proust et Lampedusa qui a comme point de départ et toile de fond la mythologie de la Cythère galante, c'est le rôle de la musique. L'idylle de Tancredi et d'Angelica débute sur un air mystérieux et fantomatique qui, sans devenir l'hymne national de leur amour, en scelle cependant le commencement et en donne le rythme :

> […] una musichetta gracile, tutta in acuti argentini: il famoso «Carnevale di Venezia »; ed essi ritmarono i loro baci in accordo con quei suoni di giocondità disillusa; e quando la loro stretta si allentò si

[162] *Gattopardo*, p. 163; cette implication de prévarication due à la différence de rang entre les deux fiancés est d'ailleurs remarquée par Orlando, *op. cit.,* p. 156.

> sorpresero nell'accorgersi che i suoni erano cessati da tempo e che le loro carezze non avevano seguito altra traccia che quella del ricordo di quel fantasma di musica[163].

> Quei giorni furono la preparazione a quel loro matrimonio che, anche eroticamente, fu mal riuscito; una preparazione però che si atteggiò in un insieme a sé stante, squisito e breve: come quelle sinfonie che sopravvivono alle opere dimenticate e che contengono, accennati e con la loro giocosità velata di pudore, tutte quelle arie che poi nell'opera dovevano essere sviluppate senza destrezza, e fallire[164].

Tout un motif lié au culte du XVIIIe siècle se déploie ici, dont l'analyse ponctuelle dépasserait les buts de cette thèse[165]. On souligne que sur le fond de cette image du carillon *settecentesco* retrouvé par les jeunes amoureux, et d'où se lèvent les notes du Carnaval vénitien, on retrouve tout un motif lié à Watteau et à son goût pour les masques de la *Commedia dell'Arte* ; goût de la mascarade qui est d'ailleurs repris par Proust non seulement dans l'essai cité précedemment consacré à Watteau, mais encore plus significativement dans ses *Portraits des peintres* insérés dans le recueil *Les plaisirs et les jours.* Dans ces lignes, Proust qualifie le masque, porté ou peint par Watteau, comme « incertain », « mélancolique » ; la posture amoureuse de ses figures « fau*sse*, triste, et charmant*e* », mais surtout « ayant besoin d'être orné*e* savamment » car l'amour ne suffit pas à lui-même [166], comme semble le suggérer aussi la musique « giocosa e disillusa » du Carnaval vénitien qui sert de fond musical aux baisers de Tancredi et Angelica. Ainsi, le « fantasma di musica » qui sort du carillon du XVIIIe siècle semble renouer avec une esthétique galante marquée par la mélancolie et l'éphémère, en conférant aux rencontres de deux fiancés une aura de sensualité menacée, et peut-être renforcée, par le fantôme de l'illusion et le soupçon de l'échec.

---

[163] *Ibid.,* p. 161
[164] *Ibid.,* p. 165.
[165] Plusieurs éléments qui renvoient aux *Ricordi d'infanzia*; une étude devrait être consacré à la réception chez Lampedusa du mythe théâtral de Watteau, de même qu'à cette étrange fin d'ancien régime qui chez lui est représentée à travers le motif baroque du plaisir, de la sensualité, de l'instant, du déguisement, et par le motif *ottocentesco* et romantique de la chute sociale, de la substitution des classes, de la terne ascension sociale de la bourgeoisie. Sur l'esthétique baroque et ses liens avec le XVIIIe siècle galant voir Jean Starobinski, *L'invention de la liberté,* Genève, 1964.
[166] *Les plaisirs et les jours,* suivi de *L'Indifférent,* édition de Thierry Laget, Paris, Gallimard, Folio Classiques, 2012, p. 133.

On sait d'ailleurs que, chez Proust, la musique joue un grand rôle dans les intrigues amoureuses chez Proust ; elle en est souvent le leitmotiv. Avant l'apparition de la sonate de Vinteuil dans la *Recherche*, il y a une phrase des *Maîtres chanteurs* écoutée sans cesse par Madame de Breyves :

> Et bien qu'elle pensât qu'à le connaître mieux tout cela se dissiperait, elle donnait à ce mirage toute la réalité de sa douleur et de sa volupté. Une phrase des Maîtres chanteurs entendue à la soirée de la princesse d'A…avait le don de lui évoquer M. de Laléande, et, l'entendant un jour à Trouville dans un concert, elle fondit en larmes[167].

Dans les préludes aux fiançailles de Tancredi, on retrouve justement cette fonction de la musique qui, avec son pouvoir puissant d'évocation et d'incantation, finit par incarner le sentiment dans ses notes évanescentes ; au point que, en dehors de ces musiques à la fois mystérieuses et gaies, de l'amour il n'en reste rien. Ainsi, ce qui guide les caresses du couple du *Gattopardo* c'est le doux souvenir d'une musique qui s'estompe peu après, presque une prophétie du destin fugitif - « fatto di fumo e di vento soltanto » - et des promesses non maintenues qui les attendent ; de façon comparable, le motif de Wagner incarne tout l'amour de Mme de Breyves, ayant d'ailleurs plus d'épaisseur et de réalité que sa passion névrotique et inconsistante pour M. de Laléande. Il s'agit évidemment du même usage, erroné et trompeur, que Swann fait de la sonate de Vinteuil, « hymne national » de son amour pour Odette. Chez Lampedusa, si le couple, de façon évidemment moins développée et plus générale que chez Proust, identifie ses désirs à la phrase musicale, dans ce cas, la sonate est identifiée à une femme aimée : « Il avait éprouvé pour elle comme un amour inconnu»[168]. La sonate emprunte plusieurs fois les traits d'une figure féminine séduisante et surtout fugitive : elle lui propose « des voluptés particulières », elle l'entraine vers « des perspectives inconnues »[169]. Elle se dérobe, l'abandonnant : « Il était comme un homme dans la vie de qui une passante qu'il a aperçue un moment vient de faire entrer l'image d'une beauté nouvelle qui

[167] *Mélancolique villégiature de Mme de Breyves*, in *Les plaisirs et les jours suivi de l'Indifférent et d'autres textes,* Paris, Gallimard, Folio, 1973, p. 125.
[168] *CS,* I, p. 206.
[169] *Ibid.,* p. 206, 207.

donne à sa propre sensibilité une valeur plus grande, sans qu'il sache seulement s'il pourra revoir jamais celle qu'il aime déjà et dont il ignore jusqu'au nom »[170]. La citation de *La Passante* baudelarienne est manifeste, et n'est pas surprenante, car, on le sait, le pilier de l'amour chez Proust est la poursuite - se heurtant à l'impossibilité de la prise - des êtres de fuite. Si la Passante est rejointe, elle se transforme en « une femme qui n'était pas son genre ».

Ce n'est pas un hasard non plus si Lampedusa compare le destin d'échec des amoureux aux promesses non maintenues d'une mystérieuse symphonie, contenant des airs, ébauchés et « velat*i* di pudore », qu'une fois pleinement développés dans la grande œuvre, échouent gauchement.

Est-il possible que, en filigrane du motif amoureux, et en prenant parti pour l'inaccompli face à l'accompli, pour l'ébauche face au dessein, Lampedusa soit en train de parler de sa propre œuvre ? Si oui, ne se rattache-il pas à ces « esprits épisodiques » tels Stendhal et Proust, dont l'œuvre participe à l'aporie irrémédiable entre art et vie, démontrée par cette « impuissance ornée », si douloureuse, que nous venons d'analyser dans le thème de l'amour ? Nous allons vérifier cette hypothèse.

II.5. L'irréalisable conjoncture : mortalité de l'écrivain et éternité de l'œuvre

On a précédemment évoqué une remarque de Giovanni Raboni, où il affirme que la voix du prince de Salina est double, comme si la présence d'un masque couvrant le visage de Fabrizio la faisait détonner. En effet, on a analysé les états de refoulement que traverse le Prince et son jeu de dissimulation dans sa prise de conscience de la fin de son monde. Je me réfère en particulier à la discordance entre ses discours et ses pensées concernant le déclin de son pouvoir. De nombreux exemples sont identifiables au cours du roman, où ce clivage entre affirmation extérieure et intériorité, entre parole et pensée est patent. Par exemple, son approbation aux mots célèbres de Tancredi est empreinte d'angoisse: « parole bellissime queste […] qualcosa però strideva ancora»[171]. Puis encore, après avoir proclamé qu'il approuvait le mariage de son neveu, le Prince pense

[170] *Ibidem.*
[171] *Il Gattopardo*, p. 33.

en revanche avoir avalé « un moscone putrido »[172]. D'ailleurs les métaphores animalesques et mortifères désignant la période historique sont légion.

Le personnage étant défini par sa collocation sociale, remise en question par les temps dans lesquels il vit, on comprend à quel point la figure du Prince est concernée par les temps difficiles : « Brutti tempi », auxquels il est amené à devoir faire face, qui confèrent, même aux moments d'assouvissement, « una serenità sazia maculata di ripugnanza »[173]; pensées brumeuses qui ne cessent de le taquiner: « pizzicarono il cuore del principe »[174].

Non seulement la personnalité du protagoniste est construite sur le mode du conflit, mais tout le roman repose sur une « discordance structurelle », car la conjoncture historique de la « nouvelle Sicile » qu'Angelica incarne - « la fusione della vecchia e nuova Sicilia »[175] sur laquelle elle triomphe à la fin du roman – est continuellement remise en question par les ombres et les malaises desquelles le Prince est l'interprète. Il repère au sein de la rhétorique *risorgimentale* unificatrice une « commedia con qualche macchia di sangue sulla veste buffonesca »[176] ; il discerne les « porcherie » portées par les « ventate risanatrici » qui devraient au contraire assainir « lo stagno putrido » empestant l'air sicilien. Significativement, le seul endroit où le Prince reconnaît la fusion possible entre les éléments contrastants et opaques du monde sensible, est un espace intellectuel, l'espace de ses calculs astronomiques :

> All'altezza di questo osservatorio le fanfaronate di uno, la sanguinarietà dell'altro si fondono in una tranquilla armonia. Il problema vero, l'unico, è di poter continuare a vivere questa vita dello spirito nei suoi momenti più astratti[177].

Si la « vie de l'esprit » du Prince, c'est-à-dire sa vie intellectuelle s'exerce dans le domaine astronomique, chez le Narrateur cette vie intérieure se déploie, évidemment, dans le champ littéraire. De plus, il y a un personnage dans la *Recherche* qui à la fois incarne la duplicité du masque qu'on a relevée chez Fabrizio, et le lien avec la

[172] *Ibid.,* p. 136.
[173] *Ibid.,* p. 44.
[174] *Ibid*., p. 38.
[175] *Ibid*., p. 255.
[176] *Ibid.,* p. 53.
[177] *Ibid.,* p. 59.

littérature : il s'agit de Bergotte. Le Narrateur connaît Bergotte chez les Swann, donc dans un salon qui est un lieu de « conjonctions sociales »[178], comme le dit Odette elle-même ; encore plus, à une époque où les bouleversements sociaux portés par l'affaire Dreyfus semblent changer les cartes du jeu mondain, alors que, comme dans *Il Gattopard*o, il ne s'agit que d'une « lenta sostituzione di ceti » : « car les hommes ne changeant pas du jour au lendemain cherchent dans un nouveau régime la continuation de l'ancien, mais en le cherchant sous une forme différente qui permît d'être dupe et de croire que ce n'était plus la société d'avant la crise »[179].

Le Prince et son masque faussant sa voix ressemble à Bergotte:

> J'étais déçu par sa conversation et on trouvait en effet qu'elle n'avait aucun rapport avec ses livres et qu'il n'était nullement l'homme de ses livres, d'où on concluait que le ton de ses livres était affecté et non sincère, et tout cela précisément par ce qu'il était si sincère que son travail était quelque chose d'entièrement original dont il n'essayait pas d'utiliser dans la vie le charme qu'il aurait pu en tirer. […] Sa voix, ses gestes qui ne pouvaient comme des mots exprimer exactement ce qu'il sentait devenaient ridicules […]
> Sa conversation et ses livres me parurent deux choses opposées[180].

Dans cette *Esquisse* concernant la première rencontre avec Bergotte, Proust insiste longuement sur la différence, au point d'en devenir une véritable opposition, entre les deux voix de Bergotte : la voix, profonde et originale, de son écriture, et la voix banale et quelque peu mesquine de son élocution. Le Narrateur trouve ainsi dans le clivage qui sépare en deux la personnalité de l'écrivain, la confirmation d'une douloureuse découverte: « Je fus frappé pour la première fois de ce désaccord entre nos impressions et leur expression habituelle »[181]. De plus, la voix de Bergotte lui apparaît sortir, déformée, d'un masque qui la rend méconnaissable par rapport à l'autre voix, celle qui jaillit de ses pages : «Mais la voix sort d'un masque sous lequel elle ne suffit pas à nous faire reconnaitre d'abord un visage que nous avons vu à découvert dans le style » ; et

[178] Le terme est utilisé par Odette elle-même : « Mon mari croit que cette conjonction pourra donner quelque chose d'amusant », *JF*, I, p. 513.
[179] *JF,* I, p. 511.
[180] *JF,* I, *Esquisses,* p. 1031, 1033.
[181] *Ibid.,* p. 153.

encore : «_Les paroles méconnaissables sorties du masque que j'avais sous les yeux c'était bien à l'écrivain que j'admirais qu'il fallait les rapporter, elles n'auraient pas su s'insérer dans ses livres à la façon d'un puzzle qui s'encadre entre d'autres »[182]. Les mots prononcés par Bergotte sont méconnaissables comparés à son écriture; de plus, pareils à des pièces éparses réfractaires à toute composition organique, ils ne trouvent pas leur place dans l'œuvre de l'écrivain. Le seul moyen pour enlever le masque qui déforme la voix de Bergotte, le seul moyen pour faire coïncider son *elocutio* avec son écriture, c'est d'opérer une médiation, une transposition, une adaptation – en tout cas une opération intellectuelle :

> Elles *[les paroles]* étaient dans un autre plan et nécessitaient une transposition moyennant laquelle un jour que je me répétais des phrases que j'avais entendu dire à Bergotte, j'y retrouvai toute l'armature de son style écrit, dont je pus reconnaître et nommer les différentes pièces dans ce discours parlé qui m'avait paru si différent[183].

Mais sans cette opération de médiation e tde transposition intellectuelle, le « discours parlé » de Bergotte demeure irréductiblement différent, replié sur « un autre plan » qui reste étranger au plan littéraire. D'ailleurs trouver le point de fusion et de tangence entre les deux plans coûte cher, comme le souligne le Narrateur qui proclame : « j'ai été long à découvrir une exacte correspondance avec les parties de ses livres où sa forme devenait si poétique et musicale »[184]. Cette « exacte correspondance » est sans cesse remise en question chez Bergotte, qui en devrait au contraire être, en tant qu'écrivain, l'emblème. Chez lui, en effet, la discordance entre vie et littérature, entre expression extérieure et voix intérieure est plus approfondie que chez les deux autres artistes de la *Recherche.* Bergotte, comme les autres, est vicieux, comme le montre le fait que son existence constitue « un imprudent démenti de la thèse qu'il venait de soutenir dans sa dernière œuvre »[185] ; mais ce qui le distingue des autres est que chez lui l'écart entre vie et littérature ne se résout pas de manière claire et nette en faveur de la

[182] *JF*, I, p. 540; 542.
[183] *Ibid.,* p. 542.
[184] *Ibid.,* p. 540.
[185] *Ibid.,* p. 549.

seconde. En revanche, le texte du roman ainsi que les *Esquisses,* montrent que dans les derniers chapitres de l'œuvre les « épisodes bergottiens » sont (un des) champs de bataille où se joue cette confrontation.

Un cas emblématique de cette bataille entre art et vie est la mort de l'écrivain. On sait qu'elle a lieu au Louvre devant *La vue de Delft,* et que devant ce tableau l'écrivain ressent un sursaut d'envie en même temps qu'une révélation esthétique : il aurait du écrire avec plus de couches de couleur pour atteindre l'idéal de transparence du petit pan de mur jaune ! Puis, soudain, un élancement douloureux le fait vaciller et l'étourdit :

> Cependant la gravité de ses étourdissements ne lui échappait pas. Dans une céleste balance lui apparaissait, chargeant l'un des plateaux, sa propre vie, tandis que l'autre contenait le petit pan de mur si bien peint en jaune. Il sentait qu'il avait imprudemment donné la première pour le second[186].

À l'heure de la mort, un sursaut de regrets saisit Bergotte, avec la même force que la douleur à l'estomac qu'il prend pour une simple indigestion. C'est la pensée noire d'avoir gâté, « imprudemment », sa vie pour le travail d'écrivain, pour un idéal littéraire qu'il doute d'avoir atteint. L'épilogue de la scène semble ramener l'espérance dans ce cortège funéraire qui, avec le corps de Bergotte, fait enterrer aussi son travail d'écrivain. En effet, l'image magnifique de ses livres qui veillent sur lui pendant toute la nuit funèbre, garantissant comme des anges la résurrection de l'écrivain, rachète l'idée précédente de la vie sacrifiée au profit de l'art. Car si le corps meurt, son œuvre demeure, immortelle, garantissant à son auteur l'immortalité.

Et pourtant, la conviction de l'éternité assurée par la littérature, est nuancée et retouchée au sein du même épisode :

> Il *[Bergotte]* allait ainsi se refroidissant progressivement, petite planète qui offrait une image anticipée des derniers jours de la grande quand, peu à peu, la chaleur se retirera de la Terre, puis de la vie.

[186] *LP,* III, p. 692.

> Alors la résurrection aura pris fin, car si avant dans les générations futures que brillent les œuvres des hommes, encore faut-il qu'il y ait des hommes. Si certaines espèces animales résistent plus longtemps au froid envahisseur, quand il n'y aura plus d'hommes, et à supposer que la gloire de Bergotte ait duré jusque là, brusquement elle s'éteindra à tout jamais[187].

Ce n'est pas l'apocalypse de la fin du monde – terre envisagée dans la froideur glaciale d'une lande désolée - qui va éteindre la gloire posthume de Bergotte. C'est plutôt la durée de cette gloire qui est remise en question. En d'autres termes, Proust s'interroge sur la réception réservée aux œuvres par leur postérité. Sont–elles éternelles ? Ou bien sont-elles soumises au même sort arbitraire, éphémère et hasardeux que les hommes ?

On voit ici se dessiner et s'éclaircir l'aporie que nous avons soulignée dans l'introduction à ce chapitre, entre éternité supposée de la littérature et mortalité de l'écrivain, dont l'œuvre devrait représenter le dépassement. En est-il vraiment ainsi ?

On sait l'importance qu'ont les livres dans le *Temps retrouvé,* quand, dans la bibliothèque du prince de Guermantes, le Narrateur retrouve un des livres de son enfance, *François le Champi*. La relecture de ces pages lui ramène la voix de sa mère et « l'air de Combray » : l'épisode est au cœur de *l'Adoration perpétuelle*, car le lieu où la réminiscence se manifeste - la bibliothèque – est une allusion à la vocation littéraire enfin découverte, ainsi que le symbole de la dimension extra temporelle dont seule la littérature bénéficie. En d'autres mots, la bibliothèque chez Proust possède les mêmes fonctions que le limpide ciel étoilé et glacé chez le prince de Salina : un hors du temps et de l'espace habitée seulement par la pensée.

Et pourtant, dans les *Esquisses* la scène de la bibliothèque est développée, traitée et retraitée, de manière quelque peu différente. Le livre retrouvé n'est pas le roman de George Sand, mais Proust hésite entre le St Mark de Ruskin et un livre de Bergotte. Dans l'*Esquisse XXX* le Narrateur relit quelques pages d'un roman de l'écrivain qu'il admirait tant, et découvre que rien dans ces pages ne lui ramène « le temps perdu » de sa jeunesse :

[187] *Ibid.,* p. 689.

> Je relisais les phrases que j'avais les plus aimées ; je n'y trouvais plus rien […] les livres sont comme les femmes, quand on ne les aime plus on ne retrouve pas leur beauté. […] Ils ne durent qu'un temps… heureux les livres pareils à des falaises où les siècles y battant toujours trouvent encore à ronger[188].

L'écho du célèbre verset de Joachim du Bellay - « Heureux qui comme Ulysse… » , rappelle l'épique homérique, fondatrice de la littérature occidentale, ainsi que la figure de l'intellectuel par excellence. Mais cette idée de l'immortalité de la littérature apparaît ici plus comme un souhait utopique démenti par l'expérience – comme toutes les croyances dans la *Recherche* – que comme une alternative concrète au triomphe de la mort qui aura lieu peu après, pendant la matinée Guermantes. Que la littérature soit ici rabaissée au niveau de toute autre (décevante) expérience humaine est manifeste dans la comparaison entre livres et femmes, destinés à se faner avec le temps. De plus, on remarquera qu'une comparaison semblable, entre la beauté d'une femme aimée et la beauté d'une phrase, avait été formulée précédemment, à l'époque de l'infatuation du Narrateur pour les œuvres de Bergotte. À cette époque-là, l'accent était mis sur l'attente d'une beauté qui existe mais qui ne s'est pas encore manifestée : « la beauté de leurs *[des grands écrivains]* phrases est imprévisible, comme est celle d'une femme qu'on ne connaît pas encore »[189]. En revanche, dans la comparaison littérature-beauté d'une femme qu'on retrouve dans *l'Esquisse,* la beauté s'est dissipée en même temps que le regard adorant où elle résidait.

Si les œuvres de Bergotte « ne durent qu'un temps », si elles « subiss*[aient*] une éclipse »[190] à cause des modes fugaces, si donc elles non plus ne sont éternelles, comment les livres « aux ailes éployées »[191] peuvent-ils veiller sur la figure immortelle de l'écrivain ? Sous l'hypothèse euphorique que la vie continue dans la littérature, que « la vraie vie est la littérature », glisse, tel un fleuve Karstique, l'hypothèse antinomique : que les œuvres passent comme les hommes, et que le « sacré de l'écrivain » ne survit pas à l'oubli. Dans plusieurs passages des *Esquisses* du *Temps retrouvé* le Narrateur compare son sort à celui de Bergotte : « Quand je parle de Bergotte (peut-être à cet

[188] *TR*, IV, *Esquisse XXX*, p. 846.
[189] *JF,* I, p. 541.
[190] *TR*, IV, *Esquisse XXXIII*, p. 851.
[191] *LP*, III, p. 692.

endroit : “Et toi aussi tu passeras”) »[192]. La littérature n’assure ni descendance, ni immortalité.

À la lumière de ces considérations, le rôle de la littérature et le salut par la littérature chez nos auteurs semblent relativisés et marqués par l’impossibilité. Jaillie, semble-t-il, d’une même pulsion de défense face à la ruine entrainée par l’oubli et à la mort, l’écriture bute contre le temps. On a essayé de montrer au cours de cette analyse comment la comparaison établie par Lampedusa entre son écrivain-modèle, Stendhal, et le Dieu immortel et tout-puissant est démentie par sa propre écriture, aussi bien au niveau thématique que stylistique. Proust aussi compare, sur le mode du doute, les écrivains aux dieux : « Et alors je me demandais si l’originalité prouve vraiment que les grands écrivains soient des dieux régnant chacun dans un royaume qui n’est qu’à lui»[193].

La réponse devrait être contenue dans les romans. On sait que *Il Gattopardo* s’enferme dans le silence et dans le vide : « Poi tutto trovò pace in un mucchietto di polvere livida »[194] ; on sait aussi que des vestiges du glorieux règne des Salina il ne reste que la dépouille poussiéreuse et vermoulue du chien Bendicò. Moins lumineux que le final du *Temps retrouvé*, chez Lampedusa la dimension extra temporelle de l’être - « fondo atemporale dell’essere »[195] - ne ramène rien sinon qu’une vérité douloureuse - «dolore nero [*che*] salì a macchiarla tutta » - qui s’étende comme une tache sur le regard rétrospectif de Concetta. Dans le *Temps retrouvé*, comme le montrent aussi les *Esquisses*, deux voix alternent et se contredisent : la récupération euphorique du passé est sans cesse courtisée par le spectre noir de la mort, contre lequel aucun rempart, aucun vestige, aucune profondeur extra-temporelle ne peuvent vaincre.

[192] *TR,* IV, *Esquisses*, p. 831, 851.
[193] *JF*, I, p. 539.
[194] *Il Gattopardo*, p. 265.
[195] *Ibid.,* p. 260.

Chapitre III
Proust et le projet cognitif de Gadda : *l'iper-cognizione* et le fragment

III.1 L'œuvre comme *summa* cognitive

Dans un essai théorique, *I grandi uomini,* Gadda écrit que « Una pagina di Proust, un periodo di Proust […] è un imbuto sagace che permette a lui stesso, e dopo di lui al suo lettore, di bere in una lenta sorsata i mille rivoletti, i mille apporti dell'analisi »[1]. L'accent que Gadda met sur la portée « désaltérante » attribuée à l'analyse dans la page proustienne, nous renvoie à la branche de la réception proustienne qui valorise dans la *Recherche* la tension épistémologique. D'ailleurs, comme la critique l'a récemment montré, la lecture proustienne de Gadda est sans doute influencée par la médiation critique exercée par des intellectuels gravitant autour de la revue *Solaria,* devenue ensuite *Littérature*[2]. Gadda identifie dans l'écriture proustienne un modèle de recherche maïeutique, à laquelle la littérature doit tendre, et que lui-même cherche à appliquer. Dans une note à l'*Adalgisa,* l'écrivain place Proust dans une triade de génies modernes, dont les œuvres sont des tentatives achevées de décrire la « dialessi futura » de la psychologie humaine. À partir d'une critique de la théorie des « petites perceptions » de Leibniz, considérée désormais comme héritage d'un monde rationalisé et inadéquat à la représentation de la réalité[3], Gadda soutient la nécessité d'une épistémologie nouvelle :

[1] C. E. Gadda, « I grandi uomini », *Letteratura,* I, n°6, 1950, pp. 58-60. Maintenant dans *Il tempo e le opere,* Milano, Adelphi, 1982, p. 147-148.

[2] Pour l'examen ponctuel de cette médiation critique, voir Roberta Colombi, « Gadda e Proust : due grandi uomini. La vittoriosa iper-cognizione della scrittura e la Storia bugiarda », *Cent'anni di Proust. Echi e corrispondenze nel Novecento italiano,* cit., pp. 33-51. Colombi montre que non seulement Gadda possédait dans sa bibliothèque les volumes de la *Recherche,* mais aussi des nombreux essais critiques – ceux de Painter, Beckett, Spitzer - parmi lesquels *Proust. Arte e conoscenza* de Lorenza Maranini, dont le volume présente des plis dans les pages, témoignages d'une fréquentation assidue. Pour la bibliothèque de Gadda, voir *La biblioteca di Don Gonzalo. Il fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo,* a cura di A. Cortellessa, G. Patrizi, Roma, Bulzoni, 2001. Pour les références bibliographiques des éditions possédées par Gadda, voir Colombi, *art. cit.,* note 9, p. 47.

[3] *Ibid.,* p. 36. Sur les réflexions de Gadda à propos de l'épistémologie du *novecento,* voir du même auteur «La crisi della modernità da Pirandello a Gadda », in Caputo R., Guercio F., *Intorno a Pirandello,* Roma, Euroma, 1996, pp. 73-112.

> In tale impiego noi dobbiamo accettarla [*la psychologie de Leibniz]* come un simbolo idiomatico inadeguato (sei-settecentesco), dalla esplicita e divulgativa dialessi di un mondo razionaleggiante adibito a voler rappresentare fenomeni e fatti che soltanto una dialessi futura, se non un'esperienza e una coscienza future, (Dostoiewski, Proust, Freud) sarebbe un giorno pervenuta a descrivere, a catalogare[4].

Les trois noms cités par Gadda sont indicatifs d'un thème qui reviendra, avec une force éclatante, dans *La cognizione del dolore* : le crime du parricide, la connivence de « l'amour et de la haine la plus éperdue »[5] envers la mère, le motif de la vengeance et de l'expiation. Ce n'est pas anodin de remarquer que, dans son article *Sentiments filiaux d'un parricide,* Proust, avant Freud, cite le mythe d'Œdipe, ainsi que les frères Karamazov, pour décrire le supplice infernal du parricide et le tragique châtiment du meurtrier[6]. On reviendra évidemment sur ce thème du parricide en lien avec *La cognizione* de Gadda ; pour l'instant, on notera que « l'expérience et la conscience » futures, dont la phénoménologie ancienne est inapte à rendre compte, concernent justement ces lieux obscures qu'une nouvelle méthode épistémologique est appelée à éclaircir.

Si Proust fait partie de ces hommes qui, selon Gadda, se sont chargés de exercer une emprise pareille, essayons de comprendre en quoi consistent les mécanismes de cette nouvelle épistémologie, et de quelle façon elle est à même de représenter ces «fenomeni e fatti » qui touchent aux lieux les plus secrets de la conscience.

> In Proust ammiro il senso della relatività del punto di osservazione, cioè del costante riferimento di esso all'oggetto osservato : senso che è addirittura metodo e direi canone nella moderna « fisica dei quanti ». In Proust è una doppia, una tripla, una decuplicata rappresentazione del personaggio e dell'evento: la quale

[4] *L'Adalgisa,* in *Romanzi e racconti*, t. I, Edizione diretta da Dante Isella, Milano, Garzanti, 1988, *n*. 13. p. 559.
[5] *LP*, III, p. 882. Ce sont des mots de Proust à propos de Dostoïevski sur lesquels on reviendra au cours de ce chapitre. Sur Proust lecteur de Dostoïevski, voir Karen Haddad, *L'illusion qui nous frappe,* Paris, Honoré Champion, 2005 ; voir aussi E. Sparvoli, *Les évidences obscures : Proust face à l'énigme de Dostoïevski,* in Sparvoli E., Carbone M., *Proust et la philosophie aujourd'hui,* Pisa, Edizioni ETS, 2008.
[6] *EA*, p. 156-157.

> impegna a nuova disciplina, a nuova ginnastica, la zona più propriamente gnoseologica delle nostre facoltà. Il personaggio si muove e muta nel tempo, col tempo, fino alla dissoluzione della sua stessa infermità, della sua pompa inutile, del suo peccato[7].

La comparaison entre le relativisme en littérature et la physique moderne, confère à l'écriture proustienne l'aspect scientifique et méthodologique que nous avons vu être le présupposé nécessaire à l'investigation moderne de la réalité. C'est la méthode relativiste que Gadda applique dans *La Cognizione.* Il s'agit en effet d'un des piliers de l'esthétique proustienne. Dans la *Recherche,* Proust montre les rapports changeants que le *je* entretien avec les objets, comme l'avait d'ailleurs remarqué, avant Gadda, Moravia : « Per Proust i personaggi sono in rapporto a *Je* e lo scrittore deve raccontare i cambiamenti che il tempo introduce in questi rapporti. Il personaggio non c'è in Proust, perché esso si trasforma negli anni nelle impressioni del protagonista da diventare un aspetto del carattere del protagonista, momenti della sensibilità di *je* »[8]. Mais Gadda souligne un point important, le fait que tous les personnages sont confrontés à une variable capitale : le temps. La dimension du temps, dans laquelle tous les êtres sont immergés, est la véritable marque du relativisme proustien. La méthode expérimentale de Proust consiste justement dans l'observation et dans la « transcription »[9] des changements concernant les êtres – êtres monstrueux, géants plongés dans le temps, touchant simultanément des époques si distantes - et se produisant dans la dimension du temps, pour en dégager ensuite « les grandes lois » découvertes au télescope[10]. La méthode du relativisme proustien consiste dans l'étude de perspectives différentes – morale, sentimentale, spatiale – dont le temps est la variable différentielle, le facteur déterminant la variation. Dans les dernières pages du *Temps retrouvé,* le Narrateur illustre son projet et sa méthode. Après avoir dressée une liste des « lois de la perspective » nécessaires, comme chez les artistes, à la peinture du réel, à la préparation de « cent masques qu'il convient d'attacher à un même visage »[11] selon le point d'où l'on observe, le futur écrivain conclut :

---

[7] Carlo Emilio Gadda, *I grandi uomini [1950],* in *Il tempo e le opere,* Milano, Adelphi, 1982, p. 147.
[8] Alberto Moravia, « L'uomo e il personaggio », in *L'uomo come fine,* [1941], p. 22.
[9] Ce verbe est utilisé par Proust, *TR,* IV, p. 622.
[10] *TR,* IV, p. 618.
[11] *TR,* IV, p. 622.

> Si je ne pouvais apporter ces changements et bien d'autres (dont la nécessité, si on veut peindre le réel, a pu apparaître au cours de ce récit) dans la transcription d'un univers qui était à redessiner tout entier, du moins ne manquerais-je pas d'y décrire l'homme comme ayant la longueur non de son corps mais de ces années, comme devant, tâche de plus en plus énorme et qui finit par le vaincre, les traîner avec lui quand il se déplace[12].

Il est important de souligner que ces mots conclusifs de la *Recherche* constituent les prémisses idéales de la page de Gadda citée ci-dessus, dont les propositions sont une reprise de celles de Proust. Ce qui est frappant dans la comparaison entre ces pages est l'accent mis par l'écrivain-ingénieur sur les personnages de la *Recherche,* qui évoluent et se meuvent dans le temps ; cette instance rejoint bien évidemment le propos proustien de représenter l'homme « traînant » ces années. Mais il faut souligner surtout que Gadda, en fin lecteur, aboutit à la même conclusion que Proust : puisque le temps est le vainqueur de l'homme, dans le creuset d'une œuvre se proposant de reproduire la dimension du temps, ne peut qu'avoir lieu la dissolution des êtres, de leurs vertus comme de leurs vices. Cet destruction dans le temps et dans l'œuvre, à laquelle font allusion et Proust et Gadda, possède la double signification d'anéantissement des êtres et de rachat du vice[13]. Mais ce qu'il faut ici souligner est l'attention portée par Gadda sur l'usage expérimental de la variable du temps et sur l'introduction « moderniste » chez Proust de la relativité dans la narration. D'ailleurs Proust lui-même, à la sortie de *Du côté de chez Swann,* sans doute chevauchant aussi, à des fins auto-promotionnelles, un climat culturel favorable qui avait fait d'Einstein et de Bergson les *numi* tutélaires de l'époque, souligne justement le côté scientifique de son œuvre :

> Vous savez qu'il y a une géométrie plane et une géométrie dans l'espace. […] Cette substance invisible du temps, j'ai tâché de l'isoler, mais pour cela il fallait que l'expérience pût durer. […] Puis, comme

[12] *TR,* IV, p. 623.
[13] Comme le souligne Roberta Colombi, chez Gadda comme chez Proust cohabitent la tension à la connaissance, qui amène à l'œuvre et à ses sacrifices, et la tension éthique, qui fait de l'œuvre le seul lieu possible de la rédemption, *art. cit.,* p. 38.

> une ville qui, pendant que le train suit sa voie contournée, nous apparaît tantôt à notre droite, tantôt à notre gauche, les divers aspects qu'un même personnage aura pris aux yeux d'un autre, au point qu'il aura été comme des personnages successifs et différents, donneront – mais par cela seulement – la sensation du temps écoulé. Tels personnages se révéleront plus tard différents de ce qu'ils sont dans le volume actuel, différents de ce qu'on les croira, ainsi qu'il arrive bien souvent dans la vie, du reste[14].

Cette notion de géométrie plane et de géométrie dans l'espace sera reprise dans les pages finales du *Temps retrouvé,* où l'auteur insiste sur cette « quatrième dimension » du temps qui caractérise sa narration. Proust justifie avec les mots cités ci-avant la longueur de son œuvre, due à la volonté d'offrir au lecteur un équivalent artistique de l'expérience du temps, autrement dit, de réaliser en littérature la *mimesis* de la vie. Encore une fois, les personnages s'avèrent être les instruments clé de cette œuvre. C'est par eux, par la narration des états « successifs et différents » qu'ils traversent, que la dimension du temps est rendue sensible. C'est dans l'exercice demandé au lecteur de suivre les évolutions et les involutions des personnages à travers les années et les pages, que consiste la nouvelle discipline, la « ginnastica » comme l'écrit Gadda, demandée aux facultés plus proprement gnoséologiques de l'esprit.

Il faut aussi remarquer que cette mise en valeur du côté le plus scientifique et le plus moderniste de Proust – l'allusion ci-dessus au train, moyen de transport emblématique du modernisme, ne fait que renouer avec le climat culturel de l'époque - de la part d'un écrivain à la formation d'ingénieur comme Gadda, est aussi véhiculée par la critique. On pense en particulier à l'essai déjà cité de Lorenza Maranini, qui mettait l'accent sur la dimension de la connaissance que l'écriture de Proust sous-tend, mais aussi l'œuvre de Edmund Wilson, *Il castello di Axel*[15]*,* publiée en Italie par la maison d'édition dont Debenedetti était directeur éditorial et qui eut un grand retentissement dans le milieu de la critique italienne. La même année, Debenedetti dans les pages de la revue *Paragone*[16] approfondit les liens entre littérature et science. De plus, le volume de Wilson résulte

[14] « Swann expliqué par Proust », in *Essais et articles*, cit., p. 557.
[15] Edmund Wilson, *Il castello di Axel,* Milano, Il Saggiatore, 1965 [*Axel's Castle. A study in the Imaginative Literature,* Charles Scribner's Sons, New York, 1931].
[16] Voir Giacomo Debenedetti, « Commemorazione del personaggio uomo », in *Paragone*, XVI, 1965, p. 190; voir aussi Gervasi Paolo, *art. cit*., pp. 107-108; Colombi Roberta, *art.cit.,* p. 40.

être présent dans la bibliothèque de Gadda[17]. Dans *Il castello di Axel,* Wilson met en relation la poétique symboliste des analogies et des métaphores dans un corpus d'écrivains modernistes - parmi lesquels figurent Proust, Joyce, Eliot, Valéry - avec les nouveautés de la science et du relativisme, suivant une méthode scientifique. Méthode qui, selon Wilson, trouve son modèle au XVIIe siècle dans les maximes de La Rochefoucauld, dont le but était justement de « stabilire i principi universali del comportamento umano »[18], ce qui rapproche cette méthode aux lois universelles, découvertes au télescope, dont Proust est à la recherche. Plus en détail, Wilson compare le relativisme proustien à l'univers du scientiste Whitehead, soulignant la contiguïté entre l'univers de la *Recherche* et les lois phénoménologiques établies par la physique moderne :

> Per la fisica moderna, tutte le nostre osservazioni sui fenomeni dell'universo sono relative, poiché dipendono dal luogo in cui ci troviamo, dalla velocità e dalla direzione in cui ci stiamo muovendo – […] E, come nell'universo di Whitehead, gli «eventi », che arbitrariamente si possono considerare infinitamente piccoli o infinitamente grandi, costituiscono una struttura organica, in cui tutti sono interdipendenti, poiché ciascuno comprende in sé ogni altro e l'intero; così il libro di Proust è una gigantesca e fitta trama di rapporti complicati: richiami continui tra i diversi gruppi di personaggi e un moltiplicarsi di metafore e similitudini che legano tra loro i fenomeni di campi infinitamente diversi […][19].

Dans cet extrait on retrouve des caractères que Gadda, dans son article *I grandi uomini* cité en ouverture, avait mis en lumière bien avant la parution de l'essai de Wilson. Sous la plume de ce dernier on retrouve la référence à la relativité de toute observation et de tout phénomène, due aux facteurs de l'espace et du temps. Peu des pages après, Wilson insiste sur la place des personnages en tant que unités de mesure à partir des quelles, comme chez Einstein, Proust construit un « schéma morale » où, si les valeurs sont en

[17] *Il fondo Gadda.Biblioteca del Burcardo,* catalogue par Andrea Cortellessa et Maria Teresa Iovinelli, http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/catalogues/burcardoA.php
[18] Edmund Wilson, *op. cit.,* p. 17.
[19] *Ibid.,* p. 145.

mouvement perpétuel, ce qu'il importe de fixer, ce sont les rapports entre les variables[20]. Or, cette théorie des rapports interdépendants et constituant une structure organique tissus entre la partie et le tout, entre l'infinitésimal et l'infini, est à reconduire sur le plan philosophique à la théorie des monades de Leibniz, tandis que sur le plan poétique elle relève du symbolisme[21]. Ce discours, dans ces deux formes, est présent à l'esprit de nos écrivains. Dans un article consacré à son ami et académicien Devoto, Gadda loue les études de l'intellectuel, exprimant son admiration pour l'entreprise épistémologique qui ordonne la réalité à partir de l'analyse et de la classification des rapports complexes - on dirait des correspondances – établis entre les monades, petites « grumeaux de connaissance » et l'univers. Dans le cadre de cette réflexion sur les aspects cognitifs de la littérature, on comparera, aux mots de Gadda, deux citations proustiennes concernant la valeur et les pouvoirs épistémologiques du livre,:

> Infrequente, ai nostri anni, la sintesi: o almeno la enciclopedia, il panorama totale, il tentativo di un possibile panorama: (grado filosofico e grado scientifico di una « coscienza del mondo »).
>
> Giacomo Devoto porge invece a chi legge […] un'ottima summa, di quella che potrebbe essere una tentata conoscenza del mondo […]. La mònade (cioè l'unità conoscitiva-operativa, cioè l'io centrale di un sistema, di un organismo) è lo specchio sostiene Leibniz: ogni mònade, a suo modo, è un grumo di coscienza che definisce l'universo: è un centro, o groviglio di rapporti (conoscitivi-operanti) a cui si può riferire la totale realtà. Col suo buonissimo libro, il Devoto ci indica i termini onde un intelletto alacre può definire il suo fuggente universo[22].

> *[les écrivains que nous admirons]* nous montrent que ce qui a paru précieux et vrai à ce moi tout de même un peu subjectif qu'est notre moi œuvrant, l'est aussi, d'une valeur plus universelle, pour les moi analogues, pour ce moi plus objectif, ce tout-le-monde cultivé que

[20] *Ibid.,* p. 149.
[21] Sur la poétique de symbolisme, voir l'ouvrage de référence de Cigada S., *Simbolismo e decadentismo,* Voir aussi S. Martina, « La monadologia proustiana dal cuore all'intelligenza », in Intersezioni, 1, 2009, pp. 69-94.
[22] « Un testimone », in *Il tempo e le opere*, cit, p. 181.

> nous sommes quand nous lisons, l'est non seulement pour notre monade particulière mais aussi pour notre monade universelle[23].
>
> Que celui qui pourrait écrire un tel livre serait heureux, pensais-je, quel labeur devant lui ! Car cet écrivain […] devrait préparer son livre […] le créer comme un monde sans laisser de côté ces mystères qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes et dont le pressentiment est ce qui nous émeut le plus dans la vie et dans l'art[24].
>
> Car ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray; mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes[25].

L'unité infinitésimale de la monade est mentionnée chez les deux auteurs, avec une acception comparable : la monade étant chez Proust l'unité de mesure de la subjectivité, mais aussi l'expression du « moi lettré », qui dans la lecture est à même de rejoindre les monades d'autrui – ce « tout le monde cultivé » qui s'épanouit dans la connaissance. Chez Gadda les monades sont, là aussi, une unité subjective, expression du « moi œuvrant » comme l'écrit Proust, ou « unità conoscitiva » comme l'écrit Gadda. Mais ce que l'on doit souligner c'est que pour les deux écrivains ces unités subjectives, chargées des significations, forment et se réfèrent à un système universel, c'est-à-dire le réel, qui, par le démêlage hardi de ce « groviglio di rapporti », peut être défini et connu. Il est aussi important de remarquer que les méditations de nos auteurs prennent leur essor à partir des livres : les livres que l'on a lus, les livres que l'on écrit. En réfléchissant sur son livre à venir, le Narrateur soupèse l'énormité de la tâche qui attend tout écrivain dont le projet est celui, si ambitieux, d'étudier les rapports par lesquels la réalité se définit. Il s'agit de dévoiler un monde, de le « créer » sur la page, en retraçant ces

[23] *CSB,* p. 311.
[24] *TR,* IV, p. 610.
[25] *Ibid.*

correspondances mystérieuses et pressenties entre les monades; il s'agit ainsi, comme l'écrit Gadda, d'offrir au lecteur une *summa* de la connaissance du monde, le panorama unitaire de la conscience du monde, à travers la représentation des rapports entretenus par les particules qui composent le réel. L'écrivain italien donne l'exemple de l'entreprise encyclopédique, offrant le classement total de la connaissance humaine. Pourtant, chez lui comme chez Proust, l'ambition de l'artiste semble aller plus loin. On remarquera que dans la citation de Gadda l'unité individuelle est définie, en suivant Leibniz, comme le miroir réfléchissant dans lequel toute la réalité peut se refléter ; la totalité donc se reflète dans la subjectivité. Dans la dernière citation ci-dessus, Proust utilise lui aussi la métaphore du verre, mais dans ce cas le verre est grossissant, car c'est le lecteur qui retrouve, dans la totalité de l'œuvre, sa propre subjectivité. Cela ne fait que renforcer l'idée que la connaissance consiste dans le dévoilement des rapports variables et fuyants que le sujet entretient avec une réalité qui se définit par rapport à lui. Or, si la littérature doit tendre à cette *summa* universelle reposant sur le particulier, la tâche la plus importante de l'écrivain est la découverte de sa propre conscience. C'est justement dans la direction d'une « lecture de soi-même » que l'écrivain, visant au « grand plan d'ensemble », doit aller; c'est en indiquant les termes dans lesquels se définit «l'universo fuggente » de sa subjectivité que l'écrivain peut connaître, et donc écrire.

III.2 « Con penetrante intuito » : déduire le général du particulier

Le rôle à attribuer à une littérature qui se veut maïeutique est donc d'être une œuvre totale, réunissant les lois générales selon lesquelles s'organise le monde. Dans cette récognition gnoséologique, la méthode qui se révèle la mieux adaptée est la méthode indiciaire. Un des plus importants exégètes de Gadda, Roscioni, compare les protagonistes des œuvres à des investigateurs de polars : ceux qui, dans le but de dévider l'écheveau, mènent une instruction et enquêtent sur les motivations d'une conspiration[26]. Chez Proust, le paradigme indiciaire se déploie de façon explicite dans les épisodes de la jalousie, où la métaphore policière est largement utilisée[27].

[26] Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda,* Torino, Einaudi, 1974, pp. 29-30.
[27] On s'occupera du thème de la jalousie dans le chapitre IV de cette thèse. Sur le paradigme indiciaire se rapportant à la jalousie, voir M. Bertini, *Redenzione e metafora. Una lettura di Proust,* Milano, Feltrinelli, 1981.

On ne peut ne pas penser à Balzac, au projet monstrueux de sa *Comédie Humaine*, qui, d'après sa Préface, aurait dû comprendre toutes les branches de la connaissance à l'appui des sciences comme la physiognomonie, la numismatique, l'astrologie. Sciences, donc, relevant de la divination, et dont l'exemple est la trilogie de *l'Histoire des Treizes,* où le protagoniste doit lire et déchiffrer les signes dans Paris, en tracer les correspondances pour recomposer les morceau épars d'un crime sur le point de se consommer. La tentative de Balzac préfigure l'ambition à l'exhaustivité de la *summa* ainsi que l'échec auquel elle est vouée.

Gonzalo, le protagoniste de *La cognizione del dolore,* affirme vouloir « Risalire il deflusso delle significazioni e delle concause »[28] qui l'ont amené au rapport tourmenté avec sa mère ; la même obsession de la récognition caractérise aussi l'inspecteur du *Pasticciaccio.* Il s'agit de l'indice d'une méthode narrative qui, comme dans les polars, fait avancer la narration montrant les hypothèses émises pour résoudre les énigmes et arriver à la vérité.

> A poco a poco, ricostruendo dai dati le loro cause, le loro connessioni, ricollocando in un ordine certi fatti solo in apparenza disgiunti, avvicinando nomi e volti, venni a confermarmi nella mia titubante nozione, a integrarla in una storia[29].

> Ogni effetto ha la sua causa è un'asserzione che non comprendo assolutamente. Io dico ogni effetto (grumo di relazioni) ha le sue cause. L'effetto non è che una mutata relazione, una intervenuta deformazione in un sistema.[30]

Si l'on compare les citations ci-dessus concernant des théories de la littérature, on s'aperçoit qu'un même mouvement est mis en valeur : la méthode, typiquement indiciaire, de remonter des effets aux causes. En outre, l'effet est perçu dans les deux cas comme une déformation, monstrueuse mais significative : Gadda utilise les mots *deformazione, mutata relazione* ; Proust définit cette déformation avec un syntagme

[28] Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore,* Milano, Garzanti, p. 732. Dorénavant *La cognizione.*
[29] C.-E. Gadda, *Accoppiamenti giudiziosi,* Milano, Garzanti, 1963, p. 349-350.
[30] *Meditazione Milanese*, IV, 101-3, p.76.

célèbre, « l'illusion qui nous frappe »[31]. Dans les deux cas, l'objet de réflexion consiste dans ce « grumo di relazioni » relations qui se cachent sous les effets et qui les déterminent. Si Gadda se propose de reconstruire les causes à partir des effets – imposant un nouvel ordre au monde, qu'on qualifierait d'artistique au lieu de logique -, d'ordonner les fragments épars – nomi, volti – de la perception sensible dans une « titubante nozione », n'est-ce pas justement l'intention du Narrateur de la *Recherche* ?

D'après la définition que Ginzburg donne du savoir indiciaire, les détails en apparence secondaires sont fondamentaux dans les récognitions visant à l'intégration, comme l'écrit Gadda, de faits à l'apparence disjoints. Gadda affirme, en parlant du *De Bello Gallico* que le vainqueur est celui qui « ha meglio integrato la realtà »[32] : le lecteur de la *Recherche* sait que ce genre d'attitude – lier entre eux visages, sexes, paysages en apparence opposés – est bien celle qui caractérise l'art d'Elstir, et on y reviendra d'ici peu. On voudrait d'abord souligner que ce pouvoir divinatoire et qu'on dirait visionnaire, est attribué chez les deux écrivains à une même figure, celle du général.

> C'est le flair, la divination genre Mme de Thèbes (tu me comprends) qui décide chez le grand général comme chez le médecin.
>
> Une obscure divination qui déconseille Napoléon d'attaquer. Mais même pour l'imitation de ce que peut faire l'adversaire, ce qu'il fait n'est qu'un symptôme qui peut signifier beaucoup de choses différentes[33].

> Les plus petits faits, les plus petits événements, ne sont que les signes d'une idée qu'il faut dégager et qui souvent en recouvre d'autres, comme dans un palimpseste[34].

> Il capo deve dilatare la sua analisi di là dagli stretti confini delle cose tecniche : deve percepire l'al di là, deve curare di rappresentarsi

[31] On verra prochainement comment cette vision de l'art, dont Elstir est évidemment l'artiste exemplaire, se traduit dans une écriture nourrie de figures rhétoriques, de la métaphore à la métonymie.
[32] Gadda, *Meditazione milanese,* VI, 76-77, p. 89.
[33] *CG*, II, p. 412.
[34] *Ibid.,* p. 408.

> le correlazioni complesse che invisibilmente legano il suo esercito al resto del mondo[35].

La métaphore du général et de l'art militaire est le principal enjeu des pages consacrées à la visite du Narrateur à Doncières. Pages dont la rédaction, comme l'a démontré Luc Fraisse[36], doivent beaucoup à la lecture par Proust de chroniques de guerre d'Henry Bidou ; ce qui confirme donc en quelque sorte l'usage par l'écrivain de la technique inversée des effets et des causes. En effet, Proust utilise l'effet final – la guerre et les comptes rendus qu'on en fait – pour remonter à l'art théorique de la guerre.

L'analyse des deux passages nous montre que le général, métaphore de l'écrivain, est celui qui doit deviner « ce qui est au-delà », comme le font les chiromanciennes ; le général doit prendre en compte les corrélations complexes qui se produisent entre son armée et le monde ; enfin, il doit comprendre, par une obscure divination, les liens entre les idées jusqu'à en dévoiler la structure complexe, jusqu'à en comprendre la structure polymérique de ce que Proust appelle le palimpseste des idées[37]. Cette idée du palimpseste est exprimée par Gadda aussi, qui insiste sur les liens entre les composantes les plus petites – signes, atomes, particules – qui recouvrent et composent une structure articulée. On voit qu'il s'agit dans les deux cas non seulement de se pencher sur les détails et sur les signes, mais surtout de cerner les rapports réversibles entre le général et le particulier, l'atome et le tout, la monade et le cosmos. Le Narrateur s'enthousiasme pour les découvertes qu'il vient de faire grâce aux réflexions sur l'art militaire : « Je n'étais pas indifférent à ces derniers exemples, comme chaque fois que sous le particulier on me montrait le général »[38]. Axiome qui est repris dans le sens opposé, dans *La Prisonnière*: « l'individuel existe sous le général »[39]. Ce qui montre la réversibilité de la notion.

La philosophie de Leibniz est l'intertexte commun à Gadda et à Proust dans lequel il faut chercher l'origine de conceptions similaires. On sait que Proust connaissait l'œuvre

[35] *Il castello di Udine,* Torino, Einaudi, 1961, p. 26.
[36] Luc Fraisse, « Le génie créateur de la guerre. Proust lecteur d'Henry Bidou », dans le cadre du séminaire Proust « Fin d'un monde, fin d'une œuvre » organisé par Nathalie Mauriac Dyer et Philippe Chardin, École Normale Supérieure, 16 mars 2015.
[37] L'ouvrage de référence sur ce point est évidemment l'essai de Genette, *Palimpsestes,* Paris, Seuil, 1982.
[38] *Ibid.,* p. 416.
[39] *LP*, III, p. 761.

du philosophe et qu'à partir de 1915 il devient pour l'écrivain une référence ; l'écrivain y appréciait, plus que la conception de l'harmonie préétablie, les théories des possibles et des monades[40]. Leibniz avait postulé la multiplicité des possibles : « l'on peut dire qu'aussitôt que Dieu a décerné de créer quelque chose, il y a un combat entre tous les possibles, tous prétendant à l'existence »[41].

Ce n'est pas un hasard si l'œuvre de Leibniz est citée par Saint-Loup pendant la conversation sur l'art militaire à Doncières :

> Tu te rappelles ce livre de philosophie que nous lisions ensemble à Balbec, la richesse du monde des possibles par rapport au monde réel. Eh bien ! c'est encore ainsi en art militaire[42].

Une autre allusion aux possibles de Leibniz se trouve dans *Un amour de Swann,* où on lit que, face aux aveux gomorrhéens d'Odette, son amant ne peut que ressentir comme un « coup de couteau » dans le cœur, lui qui pourtant « avait envisagé toutes les possibilités » : « la réalité est donc quelque chose qui n'a aucun rapport avec les possibilités ».[43] La remarque de Saint-Loup concernant les mondes possibles, ainsi que l'esthétique de la *Recherche*, semble pourtant aller à l'encontre de cette réflexion occasionnée par la jalousie de Swann. Et on remarquera que, dans les premiers volumes de son œuvre, Proust s'attache à démontrer les erreurs commises par le héros pendant son parcours, sans qu'elles paraissent comme telles : « Je suis donc forcé de peindre les erreurs sans croire devoir dire que je les tiens pour des erreurs ; tant pis pour moi si le lecteur croit que je les tiens pour la vérité »[44]. Il n'est pas anodin que ce soit Swann, le célibataire de l'art, qui reste aveugle aux multiples aspects que la souffrance aurait pu emprunter. En d'autres mots, Swann n'a pas été capable d'envisager les multiples lois

[40] Voir F. Leriche, « Leibniz », *Dictionnaire Marcel Proust,* cit., pp. 562-563. Sur le même sujet, voir aussi Fréderic de Buzon, « Romans, mondes possibles », in *Leibniz, philosophe de l'universel, Magazine littéraire,* janvier 2003.
[41] *Théodicée,* p. 248; cité par Roscioni, *op. cit.,* p. 38. Il faut remarquer que, si le philosophe allemand attribue à Dieu le choix de la combinaison la plus juste, chez les exégètes modernes comme Gadda cette notion est écartée; ce qui est retenu est plutôt la complexité combinatoire sous-jacente au réel.
[42] *CG,* II, p. 413. Les curateurs de la Pléiade affirment que l'œuvre en question est *La Monadologie ;* dans une lettre de 1919 à Mme Schiff, Proust écrit, citant Leibniz, que « Le monde des possibles est plus étendu que celui du réel », voir Note 1, p. 1578.
[43] *CS*, I, p. 357.
[44] Lettre à Jacques Rivière du 6 février 1914, *Corr,* XIII, p. 99.

combinatoires qui l'ont rendu amoureux d'Odette, puis jaloux d'elle, et de les rendre intelligibles à son esprit (en revanche, c'est ce que fera le Narrateur avec Albertine). C'est justement l'étude de *concause* dans lesquelles se trouve le réel qui vise Gadda, ainsi que les principes combinatoires qui régissent le concours des causes différentes. Comme le remarque Roscioni, Gadda est hanté par l'idée leibnizienne des « revers de la médaille », par la plurivalence des faits selon la perspective et les différentes combinaisons qui les déterminent[45]. « Come un enigma che avesse un numero infinito di soluzioni »[46] : ainsi Gadda définit le tissu du réel, requérant donc une herméneutique à des solutions multiples qui est la seule à pouvoir rendre intelligibles ces « nuclei o grovigli o gnocchi o gruppi o sistemi di relazioni »[47]. Or, la conséquence de ces réflexions de marque leibnizienne, est la nécessité d'arriver à la connaissance de tous les antécédents déterminant un effet. Si « affinare l'analisi » remontant aux causes, aux groupes de monades, est la méthode que Gadda déduit de ses études de Leibniz, n'est-ce pas ce que fait aussi le Narrateur au long de sa *Recherche*, et dont il y a de nombreux exemples ?

De plus, Gadda rejoint Proust dans sa réflexion sur les lois de la perspective et sur les rapports entre la partie et le tout. Là encore, les théories de Leibniz représentent un intertexte important dans la comparaison de deux auteurs.

Dans l'atelier d'Elstir, le Narrateur réfléchit sur les effets créés par le peintre ; ce passage est à comparer avec un énoncé de la *Cognizione,* dans lequel Gadda théorise la recréation de la réalité par l'homme de génie :

> Le génie artistique agit à la façon de ces températures extrêmement élevées qui ont le pouvoir de dissocier les combinaisons d'atomes et de grouper ceux-ci suivant un ordre absolument contraire, répondant à un autre type. […] À partir d'un certain âge, l'œil d'un grand chercheur trouve partout les éléments nécessaires à établir les rapports qui seuls l'intéressent[48].

[45] Roscioni, *op. cit.,* p. 46.
[46] *Meditazione milanese*, XVI, 16-17, p. 187.
[47] *Ibidem*.
[48] *JF,* II, p. 216.

> Data una realtà (sia pure concepita come esterna) l'attribuirle successivamente con penetrante intuito significati integranti, e cioè il passare dal significato -1 ad n, n+1, n+2, è costruire perciocché è inserire quella realtà in una cerchia sempre più vasta di relazioni, è un crearla e ricrearla, un formarla e riformarla[49].

L'idée fondamentale de ces deux réflexions est l'idée de la décomposition de la réalité en particules ou atomes, comme les appelle Proust citant Leibniz. À cette phase de dissociation suit une phase de montage, de recréation de cette même réalité, en donnant un nouvel ordre à ces « particules signifiantes ». Prous le définit « ordre contraire », tandis que Gadda parle « d'intégration » des significations nouvelles aux ordres préexistants. C'est dans les deux cas un enrichissement inépuisable de *relazioni,* de « rapports » nouveaux qui se tissent au sein de la réalité et que seulement « l'œil d'un grand chercheur », ce regard doté « d'un penetrante intuito » est à même de décerner.

La remarque de Proust sur le créateur qui « trouve partout » les rapports qui l'intéressent est en contradiction avec le ton d'objectivité du début de la citation, ainsi qu'avec la tentative de Gadda de fonder de façon presque mathématique ses méditations cognitives. Que le génie de Gadda consiste dans cette obsession de l'exhaustivité, dans cette nécessité de l'énumération infinie est établi par la critique ; tout comme le fait que cette sensibilité à la prolifération des rapports l'a amené, après les années les plus intenses, au silence littéraire.

L'allusion à l'âge du chercheur résonne au milieu de ces considérations d'ordre esthétique comme un *lapsus* de Proust lui-même : mélancolique constat du temps qui doit s'écouler pour atteindre l'âge de la compréhension, autrement dit, les années créatrices.

La perspective est, chez nos auteurs, une composante capitale de la déformation opérée sur la réalité. Écrit Leibiniz que « Une même ville regardée de différents côtés paraît tout autre et est comme multipliée perspectivement »[50]. Les descriptions que le

[49] *Meditazione milanese,* XVI, 189-194, p. 192.
[50] *Monadologie*, §57, p. 500. Cité par Roscioni, *op. cit.,* p. 46.

Narrateur donne des marines d'Elstir, dans lesquelles il discerne « les éclipses de la perspective »[51], font écho à l'énoncé du philosophe :

> Les illusions optiques dont notre vision première est faite, l'avait précisément amené à mettre en lumière certaines de ces lois de perspective, plus frappantes alors, car l'art était le premier à les dévoiler[52].

> La perenne deformazione del reale non consente canoni definiti per la conoscenza poichè il *punto attuale d'osservazione* è perpetuamente mutevole. Il metodo consiste quindi sotto questo rapporto nella coscienza del migliore riferimento attuale : esso è una *sensazione viva* della realtà presente[53].

Les deux passages sont comparables en plusieurs points. D'abord, il y a la même idée des lois de perspective, définies frappantes par Proust en opposition à la vision habituelle du réel, que Gadda appelle « i canoni definiti ». En outre, le concept de « vision première » de Proust est comparable à la « sensazione viva » citée par Gadda. Dans les deux cas, les écrivains se réfèrent au dévoilement des rapports nouveaux, combinaisons inattendues qui s'instaurent entre les choses sensibles et le sujet, expression des réactions du sujet face au monde, qui seront traduites par l'écriture métaphorique.

Le rapport entre confusion apparente et unité rétrospective, la puissance clarificatrice débrouillant les fils après que l'auteur en a montré les intersections et les nœuds, apparaissent, chez Proust, dans les marines d'Elstir ; elles sont de même au centre des méditations de Gadda.

> Mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle

[51] *JF*, II, p. 196.
[52] *Ibid.,* p. 194.
[53] *Meditazione milanese,* XXV, 191-196, p. 286. C'est moi qui souligne.

> qu'en poésie on nomme métaphore et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est *en leur ôtant leur nom*, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait. Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos *impressions véritables* et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion[54].
>
> C'est cette *comparaison,* tacitement et inlassablement répétée dans une même toile qui y introduisait cette *multiforme et puissante unité*, cause, parfois non clairement aperçue par eux, de l'enthousiasme qu'excitait chez certains amateurs la peinture d'Elstir[55].
>
> Procedere, conoscere è inserire alcunché nel reale, è, quindi, *deformare* il reale[56].
>
> Così io penso al conoscere come ad una perenne *deformazione del* reale, introducente *nuovi rapporti e conferente nuova fisionomia* agli idoli che talora dissolve ed annichila: sicché il loro volto che jeri ci appariva divino è oggi una sciocca smorfia. E nel progresso del conoscere il dato si decompone, altri dati sorgono dai cubi dell'ombra e quelli da cui siam partiti non hanno più senso, *non esistono più*[57].

Deux considérations s'imposent, l'une pour souligner une continuité entre les deux écrivains, l'autre pour montrer une divergence dans leur raisonnement. On commencera par cette dernière, en disant tout de suite que le nœud conceptuel où s'enlise la méditation de Gadda réside en fin de compte dans l'impossibilité de concilier la multiplicité des rapports du réel avec une unité supérieure. Comme l'écrit Roscioni, le besoin d'approfondir les causes, d'arriver à la détermination des antécédents, se révèle inconciliable avec toute conclusion, tout « speditivo giudizio »[58]. C'est de cette impasse dont témoignent ses chefs-d'œuvre inachevés, *La cognizione del dolore* et *Il*

[54] *JF,* II,p. 191.
[55] *Ibid.,* p. 192.
[56] *Meditazione milanese*, 129-130, p. 7.
[57] *Ibid.,* VII, 273-280, p. 100.
[58] Roscioni, *op.cit.,* p. 59.

pasticciaccio, semblables à des fragments stratifiés et composites, multiformes comme la connaissance qu'ils auraient dû sonder. À la tentation clarificatrice de *l'omnia circomspicere* s'oppose l'opacité du fragment, l'aléa de « l'humaine faiblesse », l'impossibilité du classement exhaustif. On sait que chez Proust l'unité se traduit par la vision unificatrice que l'artiste donne du monde.

Mais le point qu'on veut ici souligner est plutôt l'insistance des deux écrivains sur la déformation opérée par le regard de l'artiste sur le réel. Ils prônent tous les deux une qualification des choses basée sur les propriétés affectives plutôt que sur les noms donnés par l'intelligence et l'habitude. Le peintre Elstir, utilisant en peinture la méthode analogique qui caractérise le style proustien, renomme les choses d'après ses perceptions, leur ôtant leur nom usuel. Les principes exprimés par Gadda s'appliquent à l'esthétique d'Elstir, qui déforme le réel pour le montrer tel qu'il le voit. Si connaitre signifie déformer le réel, on verra que l'écriture analogique et métaphorique est la méthode la plus apte à traduire sur la page une pareille déformation. Gadda aussi privilégie les métaphores soulignant la réaction suscitée par les choses dans le sujet : ainsi la mer vue du haut n'est pas nommée mais qualifiée par des verbes traduisant la perception des formes, *dilagare, livellare* : « giù dilaga il cobalto, immensità livellata »[59].

Si le présupposé de l'écriture analogique est que la déformation du réel est nécessaire à la connaissance, chez Gadda il n'y a pas cette « allégresse du constructeur » qui, en revanche, illumine l'atelier d'Elstir. Comme on peut le remarquer dans la dernière citation ci-dessus, si les « rapports nouveaux », ainsi que les « physionomies nouvelles », sont, d'un côté, le résultat victorieux d'une déformation du réel portant à la connaissance, de l'autre, ils sont sujet à la dématérialisation du temps, à la dissolution des résultats provisoires bientôt supplantés par d'autres données, par d'autres rapports à découvrir. Si, chez Proust, chaque détail sert à la composition finale, chaque croquis esquissé est une ligne du grand tableau, chez Gadda, la donnée se défait et disparait au fur et à mesure que l'on avance dans la connaissance, en laissant le chercheur désemparé face aux questions inconnues, surgissant des lieux ténébreux de ce qu'on ignore.

[59] *Le meraviglie d'Italia. Gli Anni,* Torino, Einaudi, 1963, p.101. Cité par Roscioni, *op. cit.,* p. 14.

Ma dernière réflexion concerne donc le destin du rapport que l'on vient d'esquisser entre *summa* et détail, entre la connaissance organique, le système, et l'unité indivisible, la monade. Ecrit Roscioni que, chez Gadda, le roman reflète le drame ininterrompu de la convergence, et en même temps celui de la désagrégation. L'esthétique baroque pourrait en ce sens nous offrir une perspective de lecture intéressante dans la comparaison des deux auteurs. Comme l'a montré Claude-Gilbert Dubois, l'esthétique baroque pourrait être lue non pas en opposition au classicisme, mais comme l'autre versant d'une même réalité idéologique, celle de l'absolutisme de la Contre-Réforme[60]. De plus, à la fin du XIXe siècle, on avait forgé le concept transhistorique de baroque comme art du mouvement, de l'obscur et du désordre, contrebalançant la tendance inverse, c'est-à-dire la tendance classique qui relève de la clarté et de l'ordre[61].

Françoise Leriche identifie dans le *Port de Carquethuit*, tableau imaginaire que l'on vient de comparer aux théories de Gadda sur la déformation du réel, la preuve de l'écriture baroque de Proust. Présence du baroque qui, pourrait-on ajouter, ne se révèle pas seulement dans le style de la phrase – si riche en digressions, en métaphores, reprises anaphoriques et constructions en hyperbate - mais aussi dans cette armure formée par les voltes du baroque qui sont comme un rempart sur le vide ; charpenter, remplir la phrase signifie alors conjurer le vide.

Mais comment se traduit l'esthétique baroque dans l'écriture de nos auteurs ? la réponse doit être cherchée dans la complexité et dans la stratification de l'écriture métaphorique.

III.3 «Leggi: e te tu vedrai»: l'écriture métaphorique chez Gadda et Proust

La critique a montré que c'est dans les passages dits « impressionnistes » de la *Recherche* qu'il faut rechercher la trace de la filiation baroque chez Proust. Comme le remarque Jean Rousset, pionnier de la réhabilitation du baroque littéraire, les écrivains du XXe siècle ont senti « toutes sortes d'affinités » avec ce monde merveilleux et

[60] Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence,* Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.
[61] F. Leriche, *Dictionnaire Marcel Proust*, cit., p. 119.

englouti[62]. Ce qui était contesté au baroque par le classicisme du XVIIe siècle, était l'usage des tropes et du décorativisme stylistique, utilisés comme code linguistique pour substituer le message. Comme le remarque Riccardo Stracuzzi, les tropes deviennent ainsi l'objet d'un discours qui s'explore, ce qui relève de la tentative du baroque de substituer, à la littérature analytique, une littérature recréative et mimétique[63]. Le critique souligne donc le but épistémologique des tropes, par lesquels la réflexion sur la réalité se déplace du plan analytique du réalisme au plan du style et de la langue. L'image baroque du monde sous forme de livre est donc à interpréter comme « l'affermazione di una verità data nel linguaggio, ove esso non figura come semplice tramite tra mente e oggetto, ma come vero e proprio campo di esistenza della realtà »[64].

L'image du livre dans lequel l'homme de la Renaissance se déchiffre vient de Benjamin : « Il Rinascimento esplorava l'universo, il barocco, le biblioteche. La sua riflessione si risolve nella forma del libro»[65]. À ce propos il est difficile de ne pas remarquer la ressemblance entre une note de Gadda et une célèbre assertion du *Temps retrouvé :*

> Leggi : e te tu vedrai[66].

> En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même[67].

Non seulement le livre est l'instrument privilégié pour accéder au déchiffrage et à la connaissance de soi-même ; ce qu'il importe de souligner est que le livre donne à voir soi-même. Les deux verbes clé, voir et lire sont rapprochés par les deux écrivains ; Proust compare le livre à un instrument optique, lui donnant à voir ce qu'il n'aurait pas

[62] J. Rousset, *Le problème du baroque littéraire français,* Studi Francesi, sett-dic 1963, p. 50. Voir aussi G. Giorgi, « Barocco e impressionismo in Proust », *Rivista di letterature moderne e comparate,* vol. 18, 1965, pp. 283-298.
[63] Riccardo Stracuzzi, *Barocco, The Edinburgh Journal of Gadda Studies.* Le discours de Stracuzzi est particulièrement intéressant parce que l'usage des tropes au niveau linguistique est encadré dans un discours plus ample qui prend essor à partir d'une réflexion sur le rapport entre le baroque et la lecture.
[64] Stracuzzi, *art. cit.*
[65] Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco,* Torino, Einaudi, 1999.
[66] C.-E. Gadda, *L'Adalgisa*, in Romanzi e racconti I, Milano, Garzanti, 2007, p. 505.
[67] *TR*, IV, p. 489-490.

vu avec ses yeux ; tandis que Gadda subordonne la possibilité de se voir à l'impératif de la lecture. Ce n'est pas un hasard si le verbe choisi pour indiquer la connaissance est « voir », et si le livre est comparé à un instrument optique que l'on sait être déformant comme un caléidoscope, reflétant comme une lentille, réfringent comme une lanterne magique. Si le livre possède ce pouvoir épistémologique de faire connaître en faisant voir, c'est à travers un langage déformant qui déplace l'ordre des choses sur le plan linguistique, selon cette même inversion que l'on a vu caractériser le traitement des causes et des effets ; un langage qui est, avec ces réfractions et ces métaphores, l'équivalent formel des « effets qui nous frappent ». Ce n'est pas un hasard si le Narrateur, pour justifier sa théorie de l'inversion entre causes et effets, cite Mme de Sévigné. Comme le remarque Giorgi, le morceau tiré des lettres de l'écrivaine du XVIIe siècle que le Narrateur lit dans le wagon vers Balbec relève, non pas de l'impressionnisme comme le dit Proust, « trichant avec les siècles », mais du baroque[68].

> Elles [les vraies beautés] devaient bientôt me frapper d'autant plus que Mme de Sévigné est une grande artiste de la même famille qu'un peintre que j'allais rencontrer à Balbec et qui eut une influence si profonde sur ma vision des choses, Elstir. Je me rendis compte à Balbec que c'est de la même façon que lui qu'elle nous présente les choses, dans l'ordre de nos perceptions, au lieu de les expliquer d'abord par leur cause. Mais déjà cet après-midi-là, dans ce wagon, en relisant la lettre où apparait le clair de lune : « […] je trouve mille coquecigrues, des moines blancs et noirs, plusieurs religieuses grises et blanches, du linge jeté par-ci par-là, des hommes ensevelis tout droits contre des arbres »[69].

Selon Giorgi, Proust a enquêté à fond sur les goûts littéraires de Mme de Sevigné, qui était un de ses modèles. L'auteur de la *Recherche* aurait ainsi découvert, dans l'univers littéraire du XVIIe siècle, toute une série de motifs qu'il s'appropriera : les concepts de mouvement, d'instabilité, de l'insaisissable et de l'inachevé. En particulier, deux éléments du baroque correspondent à l'esthétique de Proust et Gadda : il s'agit de la prédilection pour les phénomènes naturels par définition instables et évanescents, qui se

[68] G. Giorgi, *art. cit.,* p. 287.
[69] *JF,* II, p. 14.

prêtent bien aux images du mouvement et de la métamorphose ; l'attention au visuel, aux effets de lumière produisant des effets illusoires, des visions aux contours incertains.

Dans une étude consacrée à l'usage de la lumière chez Gadda, Raimondi affirme que Roberto Longhi représentait, aux yeux de l'ingénieur, le modèle de « l'intellectuel baroque moderne », à cause de l'importance accordée à la lumière dans l'interprétation des tableaux. Raimondi écrit que Gadda admirait chez Longhi les phrases qui lient, par une métaphore, le monde des minéraux à celui des êtres vivants et de la nature ; l'écrivain aimait chez le critique les métaphores qui créent un univers composé de pierres et de cristaux : « turbini impietrati, di una natura stalagmitica, di un'umanità di smalto e d'avorio congiunture di cristallo, di cieli di lapis azzurro, di tramonti di croco ossificato »[70]. C'est justement une métaphore de Longhi, décrivant le visage pétrifié d'une vieille femme dans un tableau de Piero della Francesca, qui a été comparée au portrait que Proust fait de la grand-mère mourante. Garboli écrit que « Proust traduce il volto di una morente in una scultura rugosa, e Longhi traduce le facce di pietra rugosa chiamando in causa qualcosa di simile a una grand-mère amata e morente »[71]. On reviendra, dans le prochain sous-chapitre, sur ce motif du visage pétrifiée dans la mémoire chez Proust et chez Gadda. On se borne pour le moment à souligner la parenté existante entre la prédilection de Gadda pour la « métaphore minérale » et l'écriture de Longhi. L'adjectif « impietrati » est utilisé pour exprimer la fixité d'une image dans la mémoire. Il s'agit donc d'une métaphore traduisant le glissement de sens qui s'opère de la notion de perte et de mort à celle d'immobilité minérale ; puis, de la dureté de la pierre entaillée le sens glisse jusqu'à traduire la fixité d'une mémoire douloureusement figée.

Deux figures de style, la métaphore et la métonymie, exprimant le passage d'un sens à l'autre par la perception, sont d'ailleurs au centre de l'esthétique de Gadda ainsi que de Proust. Comparons deux citations relatives à la métaphore chez les deux auteurs :

> Cose, oggetti, eventi, non mi valgono *per sé, chiusi nell'involucro di una loro pelle individua,* sfericamente contornati nei loro apparenti

[70] Ezio Raimondi, « Gadda e le incidenze lombarde della luce », The Edimburgh Journal of Gadda Studies, en ligne : http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue0/articles/raimondiluce.php.
[71] Cesare Garboli, « Longhi scrittore », in *Pianura proibita,* cit., p. 25.

> *confini* (Spinoza direbbe modi) : mi valgono in una aspettazione, in un'attesa di ciò che seguirà, o in un richiamo di quanto li ha preceduti o determinati[72].

> La vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, *posera leur rapport*, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. Même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant *l'une et l'autre* pour les soustraire *aux contingences du temps,* dans une métaphore[73].

Comme on l'a anticipé dans le paragraphe précédent, Proust explicite dans ce passage la transposition du rapport cause-effets du plan des événements au plan stylistique ; cette transposition se fait en poésie par les figures du déplacement, métaphore et métonymie. Ce passage du plan événementiel au plan poétique a lieu chez Gadda aussi, comme la critique gaddienne l'a d'ailleurs remarqué[74]. La valeur, la vérité de la poésie résident selon nos auteurs dans ces rapports que les objets entretiennent entre eux et que la métaphore révèle. Si Proust la définit « qualité commune » et donne l'exemple des « anneaux nécessaires » d'un beau style, Gadda, de son côté, envisage les objets sous formes de sphères qui ne doivent pas rester enfermées dans leur confins, en évoquant un système planétaire où nommer les objets signifie les joindre, les mettre en relation. D'ailleurs la citation gaddienne ci-dessus rappelle un énoncé de Leibniz : « Tout corps se ressent de tout ce qui se fait dans l'univers ; et tout présent état d'une substance simple est naturellement une suite de son état précédent, tellement, que le présent y est gros de l'avenir »[75]. Dans cette idée leibnizienne de la fluidité des choses et de leur éternel devenir – conception ancienne relevant de la philosophie d'Héraclite – il y a évidemment l'écho de l'idée de dissolution des confins, de métamorphoses

[72] C.-E. Gadda, *I viaggi e la morte,* Milano, Garzanti, 1958, p. 251. C'est moi qui souligne.
[73] *TR,* IV, p. 468.C'est moi qui souligne.
[74] Voir par exemple Roscioni, qui écrit que « il compito di chi conosce, e di chi scrive, non è diverso da quello che Gadda assegna al generale di un esercito » ; il faut des expédients qui soient nécessaires qui soient « nell'ambito della ricerca delle cause/effetti, l'equivalente delle rifrazioni e delle metafore nella poesia », *op. cit.,* p. 66.
[75] Cité par Roscioni, *op. cit.,* p. 67.

auxquelles les objets sont soumis par la déformation épistémologique qui seule permet d'arriver à la vérité. Mais il y a dans les mots de Leibniz un autre élément qui précède les théories poétiques de nos auteurs, et il s'agit de la mention de la temporalité. L'idée, capitale dans la *Recherche,* que la métaphore puisse soustraire les choses aux « contingences du temps », est présente chez Leibniz, qui affirme que, dans cette essence stratifiée des corps, « le présent est gros de l'avenir ». À partir de ce postulat, il est relativement facile pour Gadda, lecteur comme on le sait du philosophe allemand, d'affirmer que ce qui l'intéresse dans les objets, se situe dans l'attente de l'avenir ou dans le rappel du passé ; en d'autres mots, l'écrivain vise à rendre visible avec l'écriture cette sensation de convergence du passé et du présent qui se dégage des objets. Si cette vision fluide du temps peut sembler comparable aux réminiscences proustiennes, en réalité elle s'en détache, car chez Gadda elle reste une manifestation purement linguistique, sans une contrepartie existentielle. Si, chez Proust, « la métaphore est à l'art ce que la réminiscence est à la vie »[76], comme l'écrit Genette, rien de tel n'est possible chez Gadda, chez qui il n'y a pas édification d'un système ontologique, d'un itinéraire intellectuel apte à justifier les manques existentiels. Les figures du discours chez Gadda traduisent et témoignent de la richesse infinie de la réalité, mais au lieu d'offrir une voie de salut, elles ne se résolvent pas dans un système, dans un parcours : le figures du style demeure enchevêtrées, comme dans un *pasticciaccio brutto.* En effet, comme l'écrit Pietro Citati, le monde est pour Gadda « una contraddizione formicolante, dove la minima foglia d'erba rivela rugosità, crepacci, violente antitesi di colori; e anche lo stile deve scoppiare sotto la concentrata violenza dei contrasti verbali »[77]. Pourtant, le style de Gadda unifie le monde au niveau des détails ; comme chez Proust la métaphore enferme les choses dans les anneaux du style, chez Gadda, la métaphore recouvre la fonction de reserrer dans son réseau les fragments de la réalité, pour que « rien n'échappe aux propres rapports »[78]. Mais essayons maintenant de voir quelques exemples de cette écriture métaphorique et stratifiée chez nos auteurs –

[76] Genette, *Figures III,* Paris, Seuil, 1972, p. 55.
[77] P. Citati, « Il male invisibile », *Il té del cappellaio matto,* [1973], Milano, Adelphi, 2012, maintenant en ligne : http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/classics/citatiinvisibile.php.
[78] *Ibid.*

écriture métaphorique, ou, comme l'appelle Gadda, *spastica :* le spasme de la langue étant le moyen de provoquer la dissolution de la perception, puis son renouvellement[79].

On sait désormais l'importance que revêtent les métaphores dans l'atelier d'Elstir ; comme le dit explicitement le Narrateur, le charme des marines du peintre consiste justement dans cette « métamorphoses des choses représentées, analogues à celles qu'en poésie on nomme métaphore » [80] . La première caractéristique des marines est « l'abolition de toute démarcation »[81], d'abord comparant la terre et la mer, mais aussi les états : par exemple, les liquides deviennent solides, les sons visibles, créant un effet caléidoscopique où les éléments perceptibles se confondent et s'entrecroisent entre eux, sans solution de continuité. Deuxième élément à souligner, en apparente contradiction avec l'absence de démarcation, est une « multiforme l'unité » qui lie étroitement ces éléments, si hétérogènes et déformés.

> C'était cette comparaison, tacitement et inlassablement répétée dans une même toile qui y introduisait *cette multiforme et puissante unité*, cause, parfois non clairement aperçue par eux, de l'enthousiasme qu'excitait chez certains amateurs la peinture d'Elstir[82].

Or, cette recherche de l'unité dans la déformation, cette réfraction du général dans le singulier, est justement le but de l'écriture de Gadda. Manzotti définit cette tendance de l'écriture de l'auteur de *La Cognizione* à la « metonimia infinita » ou au « caleidoscopio rappresentativo », c'est-à-dire la tendance à envelopper chaque entité dans un réseau d'associations qui la définissent[83]. Si les objets sont des entités d'où se départent et où convergent de nombreuses significations - « rayons infinis » comme les appelle

---

[79] Ecrit Gadda que «Orazio, nell'epistola *Humano capiti,* ha indicato di esser pensabile, attuabile un siffatto impiego della parola già nota: lo spasmo, l'impiego spastico, può comportare una dissoluzione-rinnovazione del valore», *I viaggi e la morte,* cit., p. 20.
[80] *JF,* I, p. 191.
[81] *Ibid.,* p. 192.
[82] *Ibid.*
[83] Emilio Manzotti, *La descrizione per alternative,* The Edinburgh Journal of Gadda Studies, en ligne : http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp5archivm/emessays/manzottidescrizione.php.

Roscioni[84] - les figures de style se chargent de traduire ces « sensazioni vive della realtà presente »[85] dans les volutes du langage.

Une métaphore similaire, parmi une énorme variété bien entendu, définit chez Proust et chez Gadda la richesse de la perception:

> On a souvent près de soi, dans ces premières minutes où l'on se laisse *glisser au réveil*, une variété de réalités diverses où l'on croit pouvoir choisir comme dans un jeu de cartes[86].

> Labili, cangevoli fuste, bordeggiavano a quota alta e irreale, in quella specie di *sogno capovolto* che è il nostro percepire, dopo il risveglio ad alba, bordeggiavano la *scogliera cinerina delle montagne* degli Equi[87].

On voit d'abord que la métaphore du sommeil et du rêve est utilisée pour regrouper la multiplicité des perceptions et des réalités diverses qui se présentent, « comme dans un jeu de cartes », au regard de l'artiste. « Sogno capovolto » ou bien « réveil en musique » comme chez Proust, c'est pendant cette condition médiane entre le sommeil et la veille qu'il est possible de percer les déformations du paysage. Et on remarquera que, dans la description de Gadda, apparait une métaphore typiquement proustienne, celle de l'entrecroisement entre mer et montagne, entre la mer et le ciel. On note en effet que les petites embarcations à voile, les « fuste », naviguent sur une falaise montagneuse ; de même dans l'atelier d'Elstir, le Narrateur voit un navire s'élever « en pente rapide » sur « quelque chaussé de pierre » ou le long d'un « champ de neige »[88]. La labilité, l'aspect changeant des embarcations de Gadda font écho aux « bateaux titubants » que l'on retrouve chez Proust : dans les deux cas, il s'agit d'un point d'observation « perpetuamente mutevole, migliore punto di riferimento »[89] d'une situation qui change avec le déplacement de la perspective, car, on comprend, au bout

[84] Gian Carlo Roscioni, *op. cit.,* p. 8.
[85] *Meditazione milanese*, p. 286.
[86] *LP,* III, p. 630.
[87] *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, 2015, p. 178.
[88] *JF,* II, p. 194.
[89] *Meditazione milanese*, p. 286.

d'un moment que « l'étendue haute et inégale du plateau solide » qui semble une montagne, est en revanche la mer[90].

Un autre exemple possible d'analogie entre les métaphores de deux écrivains est le recours aux effets de lumière qui métamorphosent la souplesse de la vague, la polychromie de la nature en une géométrie de marbre et de pierre, de contrastes de clairs-obscurs – sorte de « rêve de pierre » baudelairien :

> Les églises de Criquebec qui, au loin, entourées d'eau de tous côtés parce qu'on les voyait sans la ville, dans un poudroiement de soleil et de vagues, semblaient *sortir des eaux*, soufflées en *albâtre ou en écume* et, enfermées dans la ceinture d'un arc-en-ciel versicolore, former un *tableau irréel* et mystique[91].

> Les *reflets avaient presque plus* de *solidité* et de réalité que les coques *vaporisées* par un effet de soleil et que la perspective faisait s'enjamber les unes les autres[92].

> Una prossimità chiara d'infiniti penzieri e palazzi, che la tramontana aveva *deterso*, che il tepido sopravvenire di scirocco aveva dopo qualche ora, con la cialtroneria abituale, risolto in facili immagini e dolcemente *dilavato*. La cupola di madreperla: cupole, torri: *oscure macchie de'* pineti. Altrove cinerina, altrove *tutta rosa* e bianca, *veli da cresima*: uno zucchero in una haute pâte, in un mattutino di Scialoia[93].

Il s'agit de deux paysages tout à fait différents, l'un étant le port de Carquehuit, l'autre une vue de Rome. Pourtant il est possible de retracer des analogies stylistiques entre les deux descriptions, notamment à partir du processus de déformation, dont la réalité est l'objet. Premièrement, on remarquera le déplacement des éléments sur le plan synchronique de la perception, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de

[90] *JF,* II, p. 194.
[91] *JF*, II, p. 192.
[92] *Ibid.,* p. 193.
[93] *Pasticciaccio*, p. 179.

hiérarchie dans la vision, il n'y a pas un premier plan et un arrière-plan ; les éléments sont perçus simultanément dans l'espace. Si les églises de Criquebec se fondent dans la mer et dans le ciel lumineux et changeant, prenant l'apparence d'une vague sculptée à la consistance marmoréenne, de même, le profil de Rome – où se détache le dôme de San Pietro - se confond avec les couleurs du ciel matinal, et change au fur et à mesure que varie les vents. Tout est provisoire dans ces descriptions, comme dans un tableau impressionniste où l'heure a tant d'importance pour peindre la consistance de la lumière, mais aussi comme dans l'art baroque, où les effets illusoires, les reflets trompeurs se multiplient. Ainsi, Rome paraît avoir à la fois la consistance poussiéreuse de la cendre et - par une admirable synesthésie qui en traduit l'aspect par le goût - la consistance moelleuse et rosée d'un gâteau au sucre. La « haute pâte » est une allusion à une technique de peinture, qui consistait dans l'accumulation de plusieurs couches épaisses sur la toile. Or, ce procédé nous rappelle évidemment la réflexion de Bergotte face au « pan de mur jaune » de Vermeer : l'écrivain trouve son style « trop sec », et sent qu'il aurait dû « passer plusieurs couches de couleur », pour rendre la phrase « précieuse en elle-même »[94].

D'un côté, le processus métaphorique donne à voir et revèle les analogies entre les choses, faisant de l'œuvre un tissu touffé et richement brodé qui remplie ainsi sa fonction de *summa* cognitive du monde, où l'univers est enfin non seulement représenté, mais aussi révélé; de l'autre côté, au milieu de ce tissu connectif, il restent des éléments opaques qui resistent à toute téntative d'éclaircissement, de compréhension, de fusion dans l'univers littéraire.

III.4 Autour du personnage de la mère : entre profanation et rédemption

Dans l'essai *I grandi uomini,* Gadda établit une relation entre le vice et le génie :

> Gli ingorghi nevrotici della loro [*dei grandi uomini*] attività bio-psichica risultano essere più frequenti e più gravi che non quelli dei

[94] *LP*, III, p. 692.

> comuni nevropatici, cioè dei comuni mortali. Il genio è contrappesato dall'anomalia.
>
> Sì. Nella vita dei grandi, a volte, è un che di scombinato, di doloroso, di fatalmente eccessivo, di erroneo, di particolarmente peccaminoso, che sembra costituire, appunto, il contrappeso biografico, il compenso (negativo) della loro purità operante, della loro vittoriosa iper-cognizione[95].

L'idée du génie équilibré par l'anomalie, ainsi que celle du pêché compensé par la victorieuse connaissance – « iper-cognizione » – nous intéresse sous plusieurs points de vue. Il y a d'abord la volonté de la part de l'écrivain de trouver une justification, en se réclamant du génie, de quelque chose de *doloroso* et *erroneo* qui pose problème, autrement dit le lieu obscur et opaque qui s'oppose à la clarté de la raison. D'un côté, le génie doit apprendre à racheter la souffrance pour la convertir en art ; Gadda prend l'exemple de Ungaretti et de Montale, qui ont été capables de puiser « dalla profondità dello spirito quella nota che ci accompagna nell'ora disperata »[96]. De l'autre, Gadda observe que dans les biographies des hommes de génie pêchés et vices émergent, au milieu de ces vies glorieuses consacrées à la connaissance, comme des « relitti di un naufragio dopo la tempesta »[97]. C'est cette comparaison établie par l'écrivain entre les vices et les épaves qui mérite d'être approfondie et envisagée dans la comparaison avec Proust.

D'ailleurs, comme l'a récemment remarqué Roberta Colombi, une tension éthique forte rapproche les deux auteurs, en particulier autour des rapports entre vie et littérature, biographie et écriture que la critique identifie comme le noyau profond de leur écriture ; Colombi observe très justement que ce rapport biographie/littérature, réfuté par les deux écrivains du point de vue théorique, se révèle être le nœud refoulé générateur de l'écriture, point névralgique de la découverte de la vocation[98].

On sait l'importance que revêt pour l'écriture proustienne la figure de la mère. Comme le remarque Michel Schneider, l'écriture proustienne est étroitement liée à la mort de la mère : « le seul désir des mères à l'égard de leur fils est que surtout il ne leur

[95] *I grandi uomini*, cit., p. 149.
[96] *Ibid.,* p. 150.
[97] *Ibid.,* p. 149.
[98] Roberta Colombi, *art. cit.,* p. 41-45.

arrive rien. […] Mme Proust y parvint, un temps. […] Aussi longtemps qu'elle fut en vie, il ne lui arriva rien. Ou presque. Mais deux choses arrivèrent. Elle mourut. Il écrivit »[99]. Selon le psychanalyste, dans le cas de Proust, l'interdit maternel concernait non tant l'homosexualité que son accès à une fécondité adulte qui l'aurait porté à créer dans la dissémination de soi dans l'œuvre.

On sait que Contini, dans une page célèbre, suggère une comparaison entre l'épisode proustien de Montjouvain et l'épisode du portrait profané par Gonzalo dans *La cognizione del dolore.*

> Non è esagerato ritrovare nella *Cognizione del dolore* tratti della centralissima figura che si rivela a Marcel « auprès de Montjouvain ». E già sarebbe da chiedersi se personaggi del genere, titolari d'infrazioni tanto (simbolicamente) mostruose (in entrambi i casi, l'oltraggio recato alla figura del padre), possano essere altro che proiezioni autobiografiche : i loro eccessi, censurati dalla coscienza comune con riguardo ai terzi, ritrovano plausibilità solo nell'incredibile ma irrefutabile esperienza del soggetto[100].

L'outrage à la figure du père assume dans les deux scènes évoquées par Contini, des traits similaires, à commencer par l'objet de la profanation, le portrait du père. De plus, comme l'a remarqué la critique, il s'agit de la profanation d'une figure qui représente l'interdiction, incarnation d'un pouvoir qui annihile le sujet et dont il veut se délivrer[101]. Palumbo Mosca rappelle la description que le Narrateur, paralysé, fait du père quand il le voit dans l'escalier : grand, dans sa robe de nuit blanche, il a le geste « d'Abraham dans la gravure d'après Benozzo Gozzoli que m'avait donnée M. Swann, disant à Sarah qu'elle a à se départir du côté d'Isaac »[102]. Au-delà du fait que dans la Genèse ce n'est pas Abraham mais l'Ange qui ordonne la séparation, la chose importante à remarquer

[99] Michel Schneider, *Maman,* Paris, Gallimard, Folio, 2005, p. 31-32.
[100] Gianfranco Contini, « Intorno alla cognizione del dolore », in *Scritti su Carlo Emilio Gadda,* cit., p. 15.
[101] Raffaello Palumbo Mosca, « Gadda e Proust o l'ambiguità del matricida », in *Levia Gravia,* Quaderno annuale di Letteratura italiana, VII, 2005, pp.113-123, p. 114.
[102] *CS*, I, p.36. Sur la prèsence significative de Swann, voir le paragraphe V.II du chapitre V de cette thèse.

est que, en réalité, le père n'ordonne pas la séparation ; en revanche, il ordonne à la mère de ne pas quitter l'enfant, tandis que lui, « qui n'est pas aussi nerveux »[103], ira se coucher. C'est justement la permission du père, à laquelle suivra l'abdication de la mère, qui attise l'angoisse de l'enfant. D'un point de vue psychanalytique, on a même supposé que la concession du père, faisant écrouler les barrières de la loi et de l'interdit, ouvre la voie à l'inceste œdipien. Si dans le cas de Gonzalo, la profanation du portrait du père est à lire dans le sens d'une rébellion envers le Dieu tout-puissant qui est Don Francisco, dans la *Recherche* les outrages aux figures paternelles doivent être mis en relation avec les sentiments de culpabilité du Narrateur envers la figure maternelle.

Comparons d'abord les deux passages concernant le portrait profané du père, pour ensuite arriver à la figure maternelle.

> Mais elle ne put résister à l'attrait du plaisir qu'elle éprouverait à être traitée avec douceur par une personne si implacable envers un mort sans défense ; elle sauta sur les genoux de son amie, et lui tendit chastement son front à baiser comme elle aurait pu faire si elle avait été sa fille, sentant avec délices qu'elles allaient ainsi toutes deux au bout de la cruauté en ravissant à M. Vinteuil, jusque dans le tombeau, sa paternité.
>
> […]
>
> Sais-tu ce que j'ai envie de lui faire à cette vieille horreur ? », dit-elle en prenant le portrait.
>
> Oh ! Tu n'oserais pas.
>
> « Je n'oserais pas cracher dessus ? sur ça ? » dit l'amie avec une brutalité voulue[104].

> Staccò dalle pareti un quadro, un ritratto, (come usò anche in un altro accesso, dopo anni), lo appiastrò al suolo. La lastra di vetro si spaccò. Dopo di che vi montò sopra: calpestandolo come pigiasse l'uva in un tino, ridusse il vetro in frantumi. I talloni disegnarono come dei baffi al ritratto, due spaventose ecchimosi del ritratto. Egli

[103] *Ibidem.*
[104] *CS*, I, p. 161.

> accusò la madre di adoperar lui, suo figlio, come mezzo o pretesto per regalare del denaro al russo.
>
> La mamma, sfigurata dal pallore, coi labbri esangui che le tremavano convulsivamente, e bevevano disperate gocce, rimase con le mani giunte sul grembo, senza osare di abbassar gli occhi, alla memoria straziata del marito[105].

L'identité du geste – profanation du portrait – n'épuise pas les analogies entre les deux scènes. Il y a la cruauté déchainée contre l'innocent : le « mort sans défense » de Proust trouve un écho chez Gadda dans l'évocation pieuse de celui qui « non può riscattarsi dal suo silenzio ». De plus, dans les deux cas on fait allusion à l'outrage perpétré contre la mémoire du père : la « memoria straziata » chez Gadda, mémoire niée chez Proust, comme le montre la « paternité ravie » à M. Vinteuil même dans la mort. D'ailleurs, comme l'écrit Gadda, « ogni oltraggio, è morte »[106].

Mais il faut remarquer que chez l'écrivain italien est absente cette idée de rachat qui donne au sadisme de Mlle de Vinteuil la composante de tendresse et d'amour filial se mêlant à la cruauté. Proust écrit en effet que si cette dernière ne possédait pas du tout la vertu ou le culte pour la mémoire des morts, elle « ne trouverait pas un plaisir sacrilège à les profaner »[107]. Peut-être Proust parle-t-il ici *pro domo sua*, reprenant un motif déjà esquissé dans *les sentiments filiaux d'un parricide,* où il justifiait l'acte du fils par la « tendresse filiale » ; mais surtout l'écrivain applique ici la leçon qu'il a apprise de Dostoevskij. Comme le rappelle Giovanni Macchia, le précédent de l'ambivalence du parricide est à chercher dans une scène de *Frères Karamazov*[108], où le moine s'agenouille devant le potentiel parricide Dmitrij. Macchia écrit que la compassion envers le criminel rappelle dans cette scène l'horreur sacrée avec laquelle l'antiquité considérait l'épileptique ou le malade. « Il criminale è per lui [*pour Dostoevskij*] quasi

[105] *La cognizione*, p. 711. La même scène est racontée aussi selon le point de vue d'une paysanne relatant l'épisode au médecin du village: «Quand'è in furia, che ha perduto il suo signore, non sa più neppur lui quello che gli esce di bocca. […] La signora […] mi ha contato che quest'inverno, giù a Pastrufazio, ha voluto schiacciar sotto i piedi un orologio, come fosse uva…che era un ricordo di famiglia : e poi, subito dopo, ha distaccato il ritratto del suo povero papà, che è appeso in sala da desinare…e ci è montato sopra coi piedi…a pestarlo…[…] E ha ridotto il vetro in tanti pezzetti così […] come briciole, sotto le suole delle scarpe …oh ! bestia !...che era un uomo di quelli, suo Padre, lei non l'ha conosciuto…un uomo al giorno d'oggi si può star sicuri di non trovarne più nemmen la semenza, di uomini compagni di quello », p. 614.
[106] *La cognizione*, p. 598.
[107] *CS,* I, p. 162.
[108] Par ailleurs cité par Proust dans *Les sentiments filiaux d'un parricide*.

un redentore che ha preso su di sé la colpa che sarebbe toccato agli altri portare […] È ciò che Proust, prima di Freud, morbosamente attratto dalla bellezza di quella scena, aveva forse già intuito »[109]. C'est la même compassion, la même pitié dont Proust fait preuve à l'égard de Van Blarenberghe, ou de Mlle de Vinteuil, envers cette dimension de l'âme humaine qui demeure difficilement sondable. Contini aussi, dans son introduction de la *Cognizione,* revient sur ce point :

> Sembrando accertato che non si fa poesia coi « bons sentiments », ma neppure coi « mauvais » in quanto tali, il ricorso a una sorta di Teodicea estetica si palesa necessario ogni volta che le funzioni di musa siano delegate al rancore. […] In Mlle de Vinteuil gli insulti inferti all'oggetto del massimo amore si sa che servono a staccare in lei la peccatrice da ciò che è « anima tenera e scrupolosa » e perciò ella assolve da parte sua la missione proustiana di cristallizzazione scientifica per cui la materia meno assistita della grazia si compone nella purezza della conoscenza, anzi proprio della legge. E il titolare della *Cognizione* ?
>
> Le sue motivazioni o almeno le sue giustificazioni, sono clamorosamente insufficienti […] la nevrosi preesiste, essa è un primum il cui scandaglio è surrogato da un'ermeneutica provvisoria e indigente […] bozzolo allergico che avvolge e a suo modo protegge l'ammalato[110].

Ces mots de Contini doivent être analysés avec attention. Tout d'abord, on remarque que le critique interprète les scènes de profanation et en général la névrose du fils envers les parents dans un sens épistémologique, affirmant que chez Proust, le vice et la profanation dont fait preuve Mlle de Vinteuil sont rachetés par la connaissance : il fait allusion non seulement à la « loi » proustienne, selon laquelle les sadiques sont en réalité des âmes tellement vertueuses qui « finissent par trouver au plaisir quelque chose de diabolique »[111] ; mais probablement évoque-t-il aussi l'intervention providentielle de l'amie de Mlle Vinteuil qui change de signe à son pêché, avec la transcription au net des

[109] Giovanni Macchia, « Proust et Dostoievskij », *Tutti gli scritti su Proust*, Torino, Einaudi, 1997, p. 170.
[110] Gianfranco Contini, *art. cit.,* p. 17.
[111] *CS*, I, p. 162.

cahiers du musicien qui semblaient destinés à l'oubli. Il n'est pas anodin non plus de remarquer que le sacré n'est pas absent de cette rédemption, puisque chez Proust l'œuvre d'art se substitue à la dimension du sacré. En revanche, dit Contini, il n'y a ni rédemption ni sublimation chez Gadda. Gonzalo n'a pas de bonnes raisons pour expliquer sa rancune envers ses parents, et aucune « ermeneutica provvisoria » n'intervient pour racheter les crimes de ce personnage malheureux et malade. Chez Gadda la *purgatio animi* ne réside pas dans la catharsis de la création, mais dans la dimension humoristique et brute de la représentation[112].

Pourtant, il faut remarquer que, bien qu'il y ait de ressemblances et des parallélismes entre le Narrateur et Mlle Vinteuil, la mère du Narrateur n'apparait pas dans la scène de Montjouvain ; et il y a d'autres lieux de la *Recherche* où le Narrateur fait son son autoaccusation disant d'être un profanateur symbolique - « confessione sottilmente dissimulata »[113] de ces sentiments obscurs qui, comme dans une page de Dostoevskij, sont générés par l'amour.

C'est encore Contini qui, proposant une interprétation suggestive de la figure de la *Signora*, la mère de Gonzalo, nous offre une voie à approfondir.

> Questa incompiutezza anche della *Cognizione* […] avrà certo un significato propriamente letterario, compendiabile nella definizione di *frammento narrativo*. Qui tuttavia converge allo stesso fine una causale pressocchè biologica, quasi *un istinto di legittima difesa*. La Signora (designazione antitetica a quella di figlio che si destina automaticamente a Gonzalo) è, anche nella porzione più sua, *un'ombra grama e oscura, un grumo dolente, una figura in negativo* ; procedere oltre non avrebbe solo contraddetto al potente solipsismo che garantisce la vitalità dell'autore : una lucida e cosciente discesa alle Madri avrebbe forse condotto il pellegrino alla suprema *rivelazione intellettuale*, ormai esente da malizia, che connota i Dante e i Proust, non saprei dire se i Musil, ma intanto avrebbe comunque fatto saltare *la precaria ma rassicurante paratia della nevrosi*[114].

[112] Voir Contini, « Introduzione alla *Cognizione del dolore* », cit., p. 18-19.
[113] G. Macchia, *op. cit.,* p. 167
[114] G. Contini, *op. cit.,* p. 18. C'est moi qui souligne.

Ce passage mérite d'être lu avec attention. Contini interprète l'inachèvement de la *Cognizione* – inachèvement qui caractérise d'autres textes aussi, le *Pasticciaccio* et l'*Adalgisa,* où convergent des fragments de la *Cognizione* – selon deux raisons. La première raison répond à la poétique du fragment ; la seconde à la psychologie de l'auteur, qui refuse de renoncer « aux parois de sa névrose », car « descendre vers la mère » aurait signifié dénouer ce noyau dolent qui est le rapport - irrésolu, insondable, obscur – que le sujet entretient avec la mère. D'un côté, Contini compare la poétique du fragment à la figure « en négatif » de la mère. « Ombra grama et oscura », la Signora, toujours habillée en noir, non seulement porte le deuil du mari et de l'autre fils, mais traverse le roman comme un deuil inaccompli, qui ne trouve pas sa réussite dans la *summa* harmonieuse d'une œuvre pleinement réalisée. De l'autre, le critique souligne la nécessité de l'écrivain de ne pas se séparer de cette figure obscure ; renoncer à la « rivelazione intellettuale », c'est-à-dire à la catharsis artistique offerte par l'œuvre, vaut mieux que se départir du syndrome mélancolique qui protège le malade. Or, la critique proustienne la plus récente a justement montré que dans la *Recherche* la mère est absente des réminiscences euristiques du *Temps retrouvé*, où pourtant le Narrateur retrouve l'enfance combraysienne ; elle est absente dans les révélations qui ont lieu dans la bibliothèque des Guermantes, où le futur écrivain accompli les deuils pour les morts de la grand-mère et d'Albertine, comprenant que la souffrance éprouvée, déjà estompée dans l'oubli, lui aurait finalement servi pour l'écriture ; la mère est absente aussi de l'ultime réception mondaine où tous les personnages sont convoqués ou du moins rappelés. Comme le remarque Rey, la mère s'éclipse quand le fils accède au stade de « l'Adoration perpétuelle »[115]. A partir de cet « indicible » du texte, de ce non-dit, le critique pose une question difficile : Proust aurait-il pu, sa mère vivante, écrire son œuvre ? La réponse réside, comme on le verra, dans le rapport ambivalent entre profanation et adoration présent à a fois dans la *Recherche*, et dans la *Cognizione*. Toutefois, la disparition de la mère dans l'épilogue du *Temps retrouvé* montre que la figure de la mère n'est pas enterrée, comme les autres, dans l'œuvre – « grand cimetière » où les noms des morts sont effacés - ; cette disparition révèle qu'elle est une figure trop sacrée pour être transformée en un « croquis » du grand tableau que le

[115] Voir à ce propos Pierre-Louis Rey, « Profanation et adoration chez Marcel Proust », *art. cit*., p. 178.

Narrateur est sur le point de composer[116]. Suivant cette direction, Eleonora Sparvoli affirme que la mère possède dans la *Recherche* un statut unique, le statut d'un personnage suspendu dans les limbes, entre vérité et fiction, existence et littérature[117]. La mère devient la preuve qu'aucune sublimation n'est parfaite ; elle reste dans l'œuvre comme la trace douloureuse de la mère perdue, fragment existentiel dans la sublimation de l'œuvre. « Così, vagando ai bordi dell'opera – come del mare aperto la cui onda lambisce i suoi abiti neri – ella ci ricorda lo scacco che è alla base di ogni scrittura : tentativo mirabile, ma infine vano, di riparare a un'assenza »[118].

Or, ce qui nous semble le plus intéressant de souligner est la correspondance entre la lecture que Contini donne de la mère de *La Cognizione,* et les lectures autour de la figure maternelle chez Proust que l'on vient d'illustrer. Si la profanation semble constituer une étape incontournable dans le parcours de délivrance nécessaire à l'écriture, elle n'est pas non plus accomplie entièrement, et le fragment non assimilé de ces deux mères en deuil demeure dans les œuvres, noyau de l'ambivalence douloureuse des choses aimées et haïes, desquelles la séparation est aussi impossible, que la proximité est néfaste.

Si on compare les deux textes, il est possible de retrouver des ressemblances dans le développement du « noyau douloureux » croissant autour de la figure maternelle, jusqu'à la rendre, comme on l'a anticipé, un fragment pétrifié dans le souvenir. Suivant la suggestion de Pierre-Louis Rey[119], on traitera la mère et la grand-mère de la *Recherche* comme une figure unique. On remarque chez Gonzalo la même ambivalence qui caractérise le rapport entre le Narrateur et la grand-mère. À Balbec, le Narrateur ressent le besoin de faire souffrir la grand-mère, puisqu'il lui parait qu'elle le fuit et il n'avait pu l'avoir « un instant à soi ». La jalousie du jeune homme est semblable à celle qu'il éprouvait jadis à Combray quand la mère ne revenait pas lui donner un baiser ; de même, à Balbec, il attend sa grand-mère « le cœur palpitant comme dans mon enfance,

[116] Comme l'écrit Rey : « Mais Proust (confondu en l'occurrence avec le héros) ne s'avouera pas qu'il a fait le deuil de sa mère. Celle-ci ne saurait être, au prix d'une sublimation esthétique, changée en l'équivalent d'une simple figure de tableau. D'où son absence de la fin du *Temps retrouvé.* Affectivement et moralement, la figure de la mère était trop sacrée pour que fût prolongée la profanation des sentiments filiaux qui lui eût permis d'accéder à une forme épurée, c'est-à-dire artistique, d'adoration », *ibid.,* p. 183.
[117] Eleonora Sparvoli, « Une femme drapée dans son deuil », in Marco Modenesi, B. Collini, F. Paraboschi (dir), *La grâce de montrer son âme dans les vêtements,* cit., p. 548.
[118] *Ibid.,* p. 549.
[119] P-L. Rey, *Adoration et profanation* chez Marcel Proust, cit., p. 180.

à écouter le mur qui restait muet et je m'endormis dans les larmes »[120]. Ce visage de la grand-mère, sur lequel le Narrateur, en voulant effacer les signes du bonheur, a imprimé « une contraction », ne cessera de le hanter et de le remplir de remords. « Contraction » provoquée par une souffrance infligée qui rappelle évidemment « la ride tracée d'une main impie » sur le visage de la mère le soir du drame du coucher. Le visage fatigué de la mère est aussi au centre de la perception de Gonzalo dans *La Cognizione* : « La mamma è spaventosamente invecchiata…è malata…forse sono stato io…non so darmi pace »[121]. Visages vieillis et marqués par les peines dont les fils se sentent coupables ; visages reflétant l'inversion ambivalente pour laquelle l'amour filial change de signe et devient haine, absorbant les coups assenés par ceux qu'on aime : "il volto di chi si raccolga nella ricchezza silente e profonda dell'essere, per non conoscere l'odio: di quelli che tanto ama!"[122]. Ce refuge dans la « ricchezza silente e profonda dell'essere » qui ne connait pas la haine, est rendu possible grâce à ceux qui, comme le fils parricide, peuvent se charger du mal en le prenant sur soi.

Le même regret pour la condition enfantine caractérise Gonzalo et le Narrateur : ce dernier compare l'effet apaisant qu'ont sur lui les caresses de la grand-mère à la « tranquille avidité d'un enfant qui tête »[123]; tandis que la rancœur de Gonzalo est alimentée par le souvenir des caresses qu'il n'a pas reçues : « sono stato un bimbo anch'io… allora forse valevo un pensiero buono…una carezza no; era troppo condiscendere…era troppo! »[124].

Un autre détail rapproche les deux figures maternelles : la blancheur des cheveux ; cette blancheur est au centre des perceptions des narrateurs, bien qu'elle le soit avec des effets différents. Si le Narrateur proustien se réconcilie avec la grand-mère, et lui demande pardon pour ses cruautés et son égoïsme, lui lissant les « beaux cheveux à peine gris avec autant de respect, de précaution et de douceur que si j'y avais caressé sa bonté »[125], Gonzalo semble en revanche incapable d'un tel geste d'adoration et de *pietas*, dont il regrette pourtant le manque sur le front maternel « sans caresses »: « Con

[120] *JF*, II, p. 144.
[121] *La Cognizione*, p. 632.
[122] *La cognizione del dolore*, p. 737.
[123] *JF,* II, p. 28.
[124] *La Cognizione del dolore*, p. 632.
[125] *JF,* II, p. 29.

una mano, allora, stanca, si ravviava i capelli sbiancati dagli anni, effusi dalla fronte senza carezze come quelli di Re Lear. Superstiti ad ogni fortuna"[126].

La violence de Gonzalo qu'aucun geste de tendresse filial ne vient racheter, et les cruautés et les tyrannies du Narrateur envers la grand-mère ne sont pas sans conséquence. On dirait en revanche que la douleur, provoquée par les remords envers ceux qu'on aime, est la modalité privilégiée de la mémoire. Ainsi le Narrateur, lors de son deuxième séjour à Balbec, après avoir expérimenté par les « intermittences du cœur » le retour de la grand-mère agenouillée à ses pieds, repense à l'épisode de la photo prise par Saint-Loup, quand il avait voulu, jaloux, humilier l'être cher. Ce passage est à comparer à une scène de *La Cognizione* dans laquelle Gonzalo voudrait expier la culpabilité qui le déchire.

> *Ces douleurs*, si cruelles qu'elles fussent, je m'y attachais de toutes mes forces, car je sentais […] que je ne me la *rappelais* vraiment que par la douleur et j'aurais voulu que *s'enfonçassent* plus solidement encore en moi *ces clous qui y rivaient sa mémoire*.

> *Un disperato dolore* occupò l'animo del figliolo: la stanca dolcezza del settembre gli parve irrealtà, *immagine fuggente* delle *cose perdute*, impossibili. Avrebbe voluto inginocchiarsi e dire: «perdonami, perdonami! Mamma, sono io!»[127]

Le même substantif – douleur – ouvre les deux passages ; une même gestualité d'expiation, celui du pénitent qui s'agenouille ou du martyr qui se crucifie, est invoquée par les pécheurs. Mais ce qu'il est important de souligner est surtout cette volonté de fixer un être aimé et perdu dans la mémoire par la douleur. Comme l'écrit Proust, « je sentais […] que je ne me la *rappelais* vraiment que par la douleur » ; mots auxquels font écho ceux de Gadda, où la cruelle douceur de la fin de l'été devient métaphore de la réunion impossible avec la mère, ne laissant dans l'âme affolée de Gonzalo que la douleur pour les choses perdues. Dans les deux cas, c'est par un *disperato dolore,* fléchissant l'âme, que les êtres chers doivent être rivés à la mémoire fuyante.

[126] *La cognizione*, p. 684.
[127] *La cognizione*, p. 737.

Or, on sait que dans la *Recherche* le Narrateur n'arrivera pas à sauver l'image de la grand-mère de l'oubli ; autrement dit, il réussira son deuil. Il affirmera ne « penser plus jamais » à elle ; dans le *Temps retrouvé,* la grand-mère est comptée, avec Albertine, parmi les êtres tant aimés et toutefois trahis, dont pourtant on s'est servi pour écrire et pour les livrer ensuite à l'avidité du lecteur. En revanche, il ne réussira pas ce deuil à l'égard de la mère, qui, comme on l'a brièvement indiqué, est effacée de la fin de la *Recherche*[128]. Comme Proust, qui commence à écrire son œuvre seulement à la mort de sa mère, Gadda aussi commence la *Cognizione* en 1938, deux années après la mort de sa mère, mais l'œuvre ne sera jamais achevée. Les lettres écrites à Contini témoignent de la volonté ambivalente de l'écrivain de protéger sa famille de l'identification avec le personnage sadique de Mlle Vinteuil, car le rapprochement « riuscirebbe esplosivo, e tragicamente atto a spezzare il cuore"[129]. Gadda écrit que la mort de la mère l'a laissé « in un grande dolore e in una disperata solitudine »[130]. Mais, d'un autre côté il affirme avoir voulu avec *La Cognizione* éclaircir « l'essence » d'un roman difficile, mettant en scène un matricide qui, s'il n'est pas accompli par Gonzalo, est du moins ombragé et menacé par ce dernier[131]. La *Cognizione* est, dans les mots de Gadda, « un disperato tentativo di giustificare la mia adolescenza di destinato al fallimento dall'egoismo narcisistico e follemente egocentrico dei predecessori, dei vecchi, e degli autori de' miei anni in particolare »[132]. On remarquera également ce trait commun aux deux *grandi uomini,* Gadda et Proust: le fait qu'ils ont été considérés par leurs parents comme des enfants « destinés à l'échec », face aux névroses desquels il n'y a que la voie de l'abdication.

Pour revenir à la mémoire de la mère dans les deux textes, on a formulé l'hypothèse qu'elle se forme et se fige dans la douleur. Si la douleur pour la grand-mère est destinée à disparaitre, celle pour la perte de la mère résiste à l'oubli. Non seulement elle ne devient pas un personnage romanesque, mais elle reste, comme l'écrit Eleonora Sparvoli, « ai bordi del romanzo », comme l'éternelle figure d'un deuil qui ne réussit

[128] Sur ce point voir aussi E. Sparvoli, *Proust constructeur mélancolique. L'impossible projet de la Recherche*, cit., pp. 177-194.
[129] G. Contini, *op. cit.,* p. 40.
[130] Lettre du 30 avril 1936, citée dans Contini, *op. cit.,* p. 37.
[131] Le roman étant inachevé, on ne sait pas qui a commis le meurtre de la mère. La critique gaddienne affirme que ce n'est pas le fils. Mais les critiques sont unanimes pour affirmer que, sur ce point, une certaine ambiguïté est alimentée par l'écrivain. Gadda fait du roman un polar sui-generis où le fils, de par sa haine et sa rancœur, est l'un des principaux suspects.
[132] Lettre à G. Contini, in *op. cit.,* p. 42.

jamais. Ce n'est pas un hasard si les deux mères, celle du Narrateur et celle de Gonzalo, sont représentées, tout de noir vêtues, comme des femmes portant un deuil éternel :

> Nera, muta, altissima: come rinvenuta dal cimitero. Forse, col suo silenzio, arrivava alla gronda: sembrò velo funereo, che ne ricadesse…forse *era al di là d'ogni dimensione, d'ogni tempo* […].[133]

> Je la vis de la fenêtre s'avancer *toute noire*, à pas timides, pieux, sur le sable que des pieds chéris avaient foulé avant elle, et elle avait l'air d'aller à la recherche d'une morte que les flots devaient ramener[134].

> *Ce regard fixe et sans pleurs* qu'elle avait […] était *arrêté* sur cette incompréhensible contradiction du souvenir et du néant.
> *Fondue, figée* en une sorte d'image implorante[135].

> Tutto nel buio era *impietrata memoria* […] nozione definita, incancellabile[136].

On remarquera les analogies entre ces allégories du deuil, à commencer par le noir des vêtements et la gestualité pieuse et funèbre, implorante mais silencieuse, de ces vestales du règne des morts, que ce soit un cimetière où aller prier ou bien un lieu – la plage de Balbec – où rendre hommage à une présence qui autrefois avait foulé ce même sable. Un autre élément clé de ces représentations du deuil se situe dans l'immobilité qui les caractérise. Le regard de la mère du Narrateur est fixe, sans pleurs, arrêté ; sa figure est petrifiée, figée. La mère de Gonzalo – drapée, elle aussi, « dans son deuil », comme le suggèrent les voiles noirs sous lesquels on aperçoit une bouche muette – semble venir « d'une autre dimension, d'un autre temps ». Quel temps, si ce n'est ni celui de la vie, ni celui de la mort ? Pour répondre, on pourrait évoquer la notion de « impietrata memoria » à laquelle Gadda fait allusion. La mère apparait, dans les deux textes, de plus en plus figée dans l'immobilité d'une statue voilée. Si, chez Gadda,

[133] *La Cognizione*, p. 633.
[134] *Ibid.,* p. 167.
[135] *SG*, III, p. 165.
[136] *La Cognizione*, p. 633.

l'outrage dont la mère a été victime « non ha ricostituzione nelle cose »[137], chez Proust la mémoire de la mère demeure inaccessible par les résurrections involontaires et les intermittences du cœur qui en revanche avaient ressuscité, puis condamné à l'oubli, la grand-mère et Albertine: « impietrata memoria », comme dirait Gadda, des êtres chéris dont on ne veut pas se séparer, même pas après la mort, même pas au profit d'une œuvre.

> Quanto al frammento narrativo è giustissima clausola e chiave: poiché veramente si tratta di involontari espunti da narrazioni più ampie: così p.e. «Papà e Mamma » dal romanzo incompiuto *La Meccanica*, di cui ti darò la ficelle un'altra volta : *espunti involontari*, simili a quei *pezzi di affresco* che contengono alcuni volti o alcune figure e oggetti superstiti da un più folto e organato collegio, che è andato sommerso nel tempo[138].

Ce qui nous frappe dans ce passage est la comparaison entre les figures des parents et des *espunti involontari,* c'est-à-dire des éléments résiduels, morceaux soustraits à une œuvre d'art, que celle-ci soit une fresque ou une narration. Brebis involontaires, visages fragmentaires qui s'échappent d'un « organato collegio ». Difficile de ne pas penser aux pages vénitiennes d'*Albertine disparue*, où le visage de la mère, encadré dans l'ogive d'une fenêtre, est destiné à être rappelé par toutes les fenêtres arabes de tous les musées du monde, et à avoir sa place, « réservée et immuable », dans la mémoire du fils comme au milieu du baptistère de Saint-Marc :

> À cause de cela, cette fenêtre a pris dans ma mémoire la douceur des choses qui eurent en même temps que nous, à côté de nous, leur part dans une certaine heure qui sonnait, la même pour nous et pour elles ; […] et si depuis, chaque fois que je vois […] je suis obligé de retenir mes larmes, c'est tout simplement parce qu'elle me dit la chose qui peut le plus me toucher : « je me rappelle très bien votre mère »[139].

[137] *Ibidem.*
[138] Lettre de Gadda à Contini du 22 juillet 1953, citée par Contini, *op. cit.,* p. 40.
[139] *AD*, IV, p. 204.

> Une heure est venue pour moi où quand je me rappelle ce baptistère […] il ne m'est pas indifférent que dans cette fraiche pénombre, à côté de moi il y ait une femme drapée dans son deuil […] et que cette femme …que rien ne pourra plus jamais faire sortir pour moi de ce sanctuaire doucement éclairé de Saint-Marc où je suis sûr de la retrouver parce qu'elle y a sa place réservée et immuable comme une mosaïque, ce soit ma mère[140].

On remarquera que dans les deux textes la figure maternelle (chez Gadda le père aussi est cité) est comparée au fragment d'une œuvre plus grande, plus organique : si chez l'écrivain italien elle est une partie d'un plus vaste tableau, chez Proust, elle est semblable à l'ogive orientale de la fenêtre d'un palais, puis à la pièce d'une mosaïque à l'intérieur de Saint-Marc. Mais ces figures maternelles sont aussi des reliques ; comme elles ont traversé le temps, elles ont survécu à la disparition des heures. Si Gadda parle d'une composition « submergée par le temps » à laquelle s'oppose le fragment, Proust se réfère à « une place immuable » au milieu des heures qui sonnent et qui passent. Mais le lien que Gadda établit d'abord entre le fragment narratif et ces « espunti involontari » - fruit, comme on l'a vu, d'une mémoire « impietrata » incapable d'oublier ainsi que d'accomplir le deuil – ensuite entre les figures parentales et les partie d'une fresque, nous suggère une dernière réflexion. Si, comme l'a affirmé la critique récente, mémoire volontaire et mémoire involontaire concourent à la construction de la grande cathédrale du temps, dans la *Recherche* demeurent pourtant des fragments non assimilés, vestiges d'un passé que rien, même pas l'œuvre ne pourra récupérer. Or ces fragments sont justement relatifs au temps biographique auquel la mère, soustraite au temps recréé par l'œuvre, appartient. La comparaison avec *La Cognizione* révèle un motif commun au projet de grandes œuvres qui se voudraient totales, et qui est la présence du fragment. Ce fragment, n'est que la donnée biographique que les deux écrivains auraient repoussée de leurs esthétiques, affirmant le caractère sacré et l'indépendance de l'art par rapport à la vie, et la victoire de la connaissance – *l'ipercognizione* – sur la douleur existentielle. Ces fragments douloureux semblent témoigner de l'échec de ces théories. Comme s'il y avait quelque chose d'inassimilable

[140] *Ibid.*

à la création, quelque chose qui demeurerait opaque à l'aventure de la connaissance : c'est le nœud de souffrance refoulée qui ne se dénoue pas et que l'écriture ne cesse d'interroger. Si les névrotiques sont « le sel de la terre », comme le dit le docteur du Boulbon, et s'ils donnent au monde leurs chefs-d'œuvre c'est qu'ils ont derrière eux le joug d'un « contrappeso biografico » qui peut être envisagé avec mélancolie comme chez Proust ou avec angoisse, comme chez Gadda, mais qui reste dans les deux cas l'origine et la raison de l'écriture.

CHAPITRE IV
LE PARADIGME DE LA JALOUSIE CHEZ PROUST, MORAVIA ET PARISE

On sait que le thème de la jalousie est l'une des *spie,* des pistes possibles que l'écrivain peut emprunter dans sa recherche de la vérité[1]. Mais l'aspect d'enquête indiciaire du sentiment n'épuise pas sa profondeur. Dans la comparaison avec deux romans italiens, *La Noia* de Moravia (1969) et *L'Odore del Sangue* de Parise (1979), d'autres motifs émergent, liant la jalousie à la sphère instinctuelle et irrationnelle de l'homme, et faisant de ce sentiment morbide et obsessionnel une métaphore possible de l'écriture littéraire.

Le choix de ces deux auteurs n'est pas arbitraire. Moravia, l'un des auteurs italiens à succès, lauréat du Prix Strega en 1952 avec *I racconti,* a été l'un des piliers de la vie culturelle du XXe siècle[2]. Lecteur, dès sa jeunesse, de la *Recherche* en langue originale, il a longuement écrit sur Proust[3]. Moravia écrit que « i romanzi più saggistici sono quelli della memoria […] tempo ideale e ideologico richiedono un intervento continuo della riflessione, un commento continuo della ragione. Sotto quest'aspetto […] *La Recherche* è tutto un immenso saggio »[4].

Ce que Moravia retient de Proust est la capacité de conjuguer narration et essai, fiction et réflexion de marque philosophique. Moravia y théorise une forme de récit où l'action est réduite, au profit de l'analyse des états d'âme des protagonistes, qui sont souvent des intellectuels en rupture avec eux-mêmes et avec leur monde. Mais il ne s'agit pas de romans à thèse, car la solution n'est pas donnée, et, même dans le développement cartésien du raisonnement, la synthèse se dérobe sans cesse, alimentant une opacité qui résiste à toute tentative clarificatrice. Dans *La Noia,* le thème de la jalousie acquiert valeur épistémologique dans la compréhension de la réalité et devient

[1] A ce propos, voir M. Bertini, « Il Proust di Carlo Ginzburg tra paradigma indiziario e straniamento », in Antici I., Piazza M., *Cent'anni di Proust. Echi e corrispondenze nel Novecento italiano,* cit., pp. 11-18.
[2] Voir R. Manica, *Moravia,* Torino, Einaudi, 2004 ; P. Zima, *L'indifférence romanesque : Camus Moravia, Sartre,* Paris, Sycomore, 1982 ; Mascaretti V., *la speranza violenta : Moravia e il romanzo di formazione,* Bologna, gedit, 2006 ; S. Casini (dir), *Alberto Moravia tra Italia ed Europa,* Firenze, Franco Cesati, 2015.
[3] Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi,* Milano, Bompiani, 1964.
[4] *Ibid.,* p. 291.

étape rituelle sur la voie de la création artistique. C'est justement sur la base de cette affinité thématique avec le « cycle d'Albertine » en particulier, qu'on le comparera à la *Recherche.*

Le choix de *L'odore del sangue* est une conséquence de celui du roman de Moravia. Goffredo Parise est en effet, à ses débuts, fortement influencé par Moravia. Dans les années Cinquante, il adopte en tant que romancier une « manière moravienne » qui, selon la critique, ne valorise pas son talent. Comme ironise Giacomo Magrini, l'écriture de ce dernier s'enlise à cette époque dans l'impasse de la mécanique moravienne : « Amavo mia moglie. Perchè ho detto che l'amavo ?»[5]. Parise arrive tardivement à son chef-d'œuvre, *I Sillabari,* compositions en vers ; peu après, souffrant d'une maladie aux reins, il commence la rédaction de *L'odore del sangue,* roman au titre maudit et inquiétant, qui est considéré par la critique comme son apogée romanesque : le vrai roman de Parise, où il conjugue « il passo marziale, sommario, avvincente, il raccontare lucido di Moravia e quella capacità, che l'autore ha imparato da Kafka, di denudare ogni più piccolo fatto mostrandone la radice irreale, ma senza violare la superficie della realtà, senza alterarla, anzi lasciandola intatta »[6]. On verra que c'est justement cette conjonction d'irréalité et d'analyse, de divination et de rationalité le motif privilégié de notre comparaison avec la jalousie proustienne. Dans le roman, publié à titre posthume, on retrouve beaucoup de motifs de *La Noia,* roman dont *L'odore del sangue* semble être la continuation ou le contre-chant, déplaçant son action d'une quinzaine des années, et montrant le démon de la jalousie chez un couple de quinquagénaires, lorsqu'il s'agit, chez Moravia, d'un couple de trentenaires. En réalité, le roman de Parise est surtout le dépassement de *La Noia* : il en reprend les motifs principaux, mais en exaspère les enjeux ; privée comme on le verra de toute dédramatisation, et prenant en revanche une dimension tragique, la jalousie tombe, chez Parise, dans les abîmes maudits de la souffrance déchaînée par autrui, qu'un autre plongeur, l'auteur du roman d'Albertine, avait atteint.

[5] G. Magrini, Avant-Propos à G. Parise, *L'Odore del Sangue*, Milano, Bompiani, 2004, pp. XXIII-XXXIV. (Dorénavant *L'odore del sangue)*
[6] C. Garboli, *Préface,* p. XI.

IV.1 L'ennui, ou le nouvel enjeu du thème de la jalousie

Si on compare les deux romans italiens avec le motif de la jalousie dans la *Recherche,* un premier élément apparaît à première vue: leur affinité avec le cycle d'Albertine, et non avec les épisodes précédents de la jalousie proustienne, à savoir ceux qui impliquent Odette et Swann, Gilberte et le Narrateur. Cette distinction est due au degré différent de dramatisation des épisodes en question : chez les écrivains italiens il n'y a pas de trace de l'ironie démystifiante à laquelle Proust expose volontairement et la souffrance de Swann – le seul à ignorer un secret de polichinelle – et celle du Narrateur – jeune homme prétendant vouloir se tuer pour une fillette gâtée et despotique telle que Gilberte[7]. Au contraire, chez les auteurs italiens la jalousie épouse les contours d'une souffrance profonde, pleinement mûrie et extrême, qui s'éteint seulement dans la mort ; de plus, elle concerne celui ou celle qui la subit beaucoup plus que l'objet jalousé, et est étroitement liée aux pratiques de déchiffrement imposées par la lecture, ainsi qu'aux stratégies narratives, de renvoi et de progression, mises en place par l'écriture littéraire.

Chez les écrivains italiens, on retrouve deux motifs majeurs de la jalousie proustienne (ainsi que de l'analyse freudienne) : premièrement, le motif de la symbiose avec l'être aimé – la mère puis l'amante - et de la séparation problématique ; deuxièmement, le motif du désir triangulaire et du mimétisme, que Parise appelle « plagiat amoureux ». Commençons par démontrer le premier. On sait l'importance que revêt dans la *Recherche* l'épisode du coucher, identifié par le Narrateur comme le point d'origine de ses troubles nerveux et pathologiques. La séparation d'avec la mère ne sera jamais complétement élaborée au niveau psychique. Au point qu'une fois l'enfant grandi, cette indissolubilité du lien symbiotique – simulant l'unité vécue dans le ventre maternel – est recréée avec la femme aimée, substituée idéalement à la mère[8].

[7] Sur ce point, voir Philippe Chardin, « *Du côté de chez Swann* ou la trilogie de l'hainamoration jalouse », in E. Fülöp, Ph. Chardin (dir.), *Cent ans de jalousie proustienne,* Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 83-92.

[8] E. Sparvoli, *Syndrome mélancolique et déreglement moral chez les amoureux proustiens,* in A. Compagnon, M. Bertini, (dir) *Morales de Proust,* Paris, Cahiers de littérature française IX-X, L'Harmattan, 2010, pp. 153-163.

Chez Moravia, le protagoniste, un peintre en pleine crise artistique, a une relation problématique avec sa mère qu'il méprise en tant que symbole de la riche bourgeoisie romaine ; mais d'un autre côté il ne fait que vouloir réduire l'altérité mystérieuse de Cecilia, jeune fille du peuple dont il est amoureux, à l'essence familière, bien connue et en principe rassurante, de femme bourgeoise. De plus, le roman s'ouvre et se clôt dans un même lieu, la grande villa sur l'Appia de la mère de Diego, où il entre comme « nel ventre che mi aveva partorito »[9] : lieu où il demande à Cecilia de l'épouser, pour enfin la posséder, neutralisant son altérité en la réduisant à un idéal bien connu – semblable à sa mère. De plus, ce mariage, comme chez le Narrateur, annulerait les souffrances du jaloux. Pourquoi ? Parce que la possession enfin achevée, réalisée annule le désir se fondant sur l'absence et sur la fuite. Les rapports amoureux suivent dans les trois romans le schéma mère-fils ou père-fille. En effet, le Narrateur constate « l'identité de la grâce octroyée » - grâce qui consiste dans la suspension de la « souffrance inévitable » de la séparation – du baiser reçu le soir « où mon père envoya maman dormir dans le petit lit à côté du mien », et de celui d'Albertine, « pain quotidien, aliment nourrissant », au caractère presque sacré de panacée de la douleur[10]. Diego reproduit avec Cecilia les schémas cruels de son enfance[11]; le protagoniste de Parise, un psychanalyste répondant au nom de Filippo, est traité comme un fils par sa femme Silvia, et à son tour joue le rôle du père avec sa jeune amante Paloma[12]. Avec sa femme Silvia, dont il deviendra jaloux à la suite de la trahison de cette dernière avec un jeune homme, il a toujours entretenu un rapport de symbiose et d'identification, avec annulation des altérités réciproques ; symbiose dont témoigne l'étroit entrelacement des deux personnages pendant le sommeil, l'un creusé dans l'autre comme la cire docile se modèle sous le calque : « Così che i due corpi si trovassero di taglio ma appiccicati uno all'altro come la cera al suo calco »[13]. Comme chez Proust, la déchirure du rapport symbiotique –

[9] Moravia, *La Noia,* Milano, Bompiani, 2011, p. 35. (Dorénavant *la Noia).* On remarquera que le même schéma père-fils était adopté par le peintre Balestrieri, l'amant précédent de Cecilia, beaucoup plus âgée qu'elle, homme qui « inclinava verso le adolescenti » (p. 67), ce qui rappelle le destin de beaucoup de vieillards dans la *Recherche*: de Bergotte à Charlus au Narrateur lui-même.
[10] *LP,* III, p. 520.
[11] Voir par exemple les épisodes de cruauté où il tourmente un chat, comme plus tard il va tourmenter Cecilia, à cause de l'ennui qui le fait souffrir, pp. 118-121.
[12] Voir par exemple la page où Filippo analyse ses rapports amoureux identifiant Silvia au rôle de la mère, ses jeunes amantes à celui des filles, et lui-même se plaçant entre les rôles opposés de père et de fils : « ma, come ho già detto, io ero al tempo stesso cattivo padre e cattivo figlio. Cattivo figlio perchè mi annoiavo della madre, cattivo padre perchè un figlio non può fare da padre », *L'odore del sangue,* p.141.
[13] *Ibid.*, p. 51.

rapport morbide d'«identificazione tra me e lei *[che]* aveva mostrato una volta di più i suoi caratteri malefici e ossessivi »[14] - se produira à l'initiative de la femme, et provoquera la mort de celle-ci. Comme chez Proust, le rapport symbiotique atteint son paroxysme au moment du sommeil, quand le corps inerme de la femme s'apparent à la mort et le jaloux a ainsi la sensation d'une possession enfin complète :

> En la tenant sous mon regard, dans mes mains, j'avais cette impression de la posséder toute entière que je n'avais pas quand elle était réveillée. Sa vie m'était soumise, exhalait vers moi son léger souffle. […] Je n'avais besoin pour cela de nul mouvement, je faisais pendre ma jambe contre la sienne, comme une rame qu'on laisse traîner. […] Il me semblait à ces moments-là que je venais de la posséder plus complètement, comme une chose inconsciente et sans résistance de la muette nature[15].

> Ma appena entrati a letto io allungavo una gamba e la lunga coscia di Silvia vi si adattava, poi io mi giravo sul lato sinistro e anche Silvia si girava così che i due corpi si trovassero di taglio ma appiccicati uno all'altro come la cera al suo calco. […] Il subconscio era però in me molto forte e anche prepotente, tendeva a prendere sempre di più lo spazio di Silvia, ad allacciarsi […] non tanto per espellerla quanto, evidentemente, per rincorrerla. […] La contemplazione e sublimazione che questo tipo di amore richiede aveva la sua rivalsa anziché nel sesso, nel sonno[16].

Un même désir de contenir le corps de l'autre habite les deux images ; un même détail, celui du mouvement de la cuisse surmontant et englobant la jambe de l'autre, caractérise ces deux « allégories du sommeil ». Bien que le Narrateur proustien précise, quelques pages plus loin, que quelquefois les plaisirs qu'il goûte avec Albertine sont « moins purs », leur relation relève du même genre d'amour platonique que Filippo entretien avec sa femme Silvia. La sublimation du désir frustré de possession se réalise dans l'immobilité et dans le silence du sommeil imitant l'abandon de la mort ; ainsi, la

[14] *Ibid.,* p. 57.
[15] *LP,* III, p. 581.
[16] *L'odore del sangue*, p. 51-52.

manière à travers laquelle ce désir frustré de jouissance par possession s'exprime, n'est ni le sexe, ni le sommeil, mais, par véngeance, leur dépassement mortifère[17].

Le protagoniste de Parise est conscient, une fois les infidélités de Silvia assumées, que le seul moyen pour se sauver est de se détacher d'elle : « staccarmi quel tanto che avrebbe permesso l'esistenza separata di due individui »[18]. C'est le même propos réitéré, contredit, enfin poursuivi par le Narrateur. À la fin de *Sodome et Gomorrhe*, en proie à la jalousie la plus farouche, il théorise l'abolition de la « séparation spatiale » existant entre lui et Albertine – en d'autres mots, la cire et son calque dans la métaphore de Parise -, imaginant qu'un dessinateur appelé à tracer leurs portrait véridique aurait dû représenter Albertine « non pas à quelque distance de moi, mais en moi»[19]. En revanche, en parcourant la courbe descendant de la souffrance dans *Albertine disparue,* il comprend de plus en plus la nécessité de se sauver en se détachant d'Albertine. Ce qui aura lieu par un exercice de volonté : par l'application de la formule selon laquelle « ce n'est pas la satisfaction mais la réduction progressive, l'extinction finale du désir qu'il faut chercher » ; surtout par ce triomphe favorable de la raison sur la passion, qui fait que « nous n'arrivons pas à changer les choses selon notre désir, mais peu à peu notre désir change ».[20]

Si chez Moravia l'aspect de l'identification entre les deux amants est moins évident que chez Proust et Parise, les liens entre désir et possession, entre amour et absence sont en revanche approfondis. Selon le schéma classique du désir proustien, le désir est inversement proportionnel à la possession ; la détention du corps et des sentiments de la femme convoitée implique le déclin du désir, tandis que sa perte, sa fuite, son absence correspondent à l'apogée de l'amour. Au début de *La Noia,* Diego et Cecilia se rencontrent l'après-midi dans le studio de via Margutta. Pour Diego, l'habitude a vite dénué ces rencontres de tout plaisir : « il fatto di poter disporre di Cecilia, ossia del suo corpo, quanto volevo, ogni volta che volevo, e in tutti i modi che volevo, dandomi l'illusione di possederla a fondo […] mi aveva convinto di non amarla »[21]. Comme chez le Narrateur, le désir comblé s'éteint, mais seulement au moment où commencent

[17] Et on remarquera que, même chez Moravia, l'acte sexuel n'apaise ni ne comble la soif possessive du narrateur jaloux.
[18] *L'odore del sangue*, p. 51.
[19] *SG,* III, p. 501.
[20] *AD,* IV, p. 33; p. 35.
[21] *La Noia*, p.125.

l'attente et l'absence ; l'attitude hautaine des amants, convaincus d'être aimés – « Perché poi fossi così sicuro di non amare Cecilia e di esserne amato, sarebbe difficile da dire »[22]- est destinée à se dissiper dans la trahison et à se heurter au corps du rival. Le Narrateur proustien, lui aussi, ne cesse de s'ennuyer avec la version disponible d'Albertine ; de nombreuses fois en effet, il désire d'autres filles - souvent seulement aperçues dans la rue, selon le modèle baudelairien de *La Passante* – qu'Albertine serait coupable de lui rendre inaccessibles. La captivité de la fugitive commence justement quand la mère semble menacer, avec sa désapprobation, la relation entre les deux : « Ma vie avec Albertine, vie dénuée de grands plaisirs […] cette vie que je comptais changer d'un jour à l'autre […] me redevint tout d'un coup pour un temps nécessaire, quand par ces paroles de maman elle se trouva menacée »[23]. Ce sera la ménace, représentée par la présence du rival, qui rendra plus tard la vie avec Albertine nécessaire ; ce sera le soupçon des liens possibles d'Albertine avec *la terra incognita* de Gomorrhe qui différera à chaque fois l'occasion de la rupture définitive.

Dans les trois romans, l'amour coïncide avec le soupçon, quelquefois avec la preuve, de la trahison. Ainsi, l'évocation hasardeuse par Albertine d'une rivale potentielle annule chez le Narrateur toute volonté de la quitter ; de plus, cette menace ne fait que planter dans son cœur la flèche empoisonnée d'un Cupidon morbide: « Mais les mots : " Cette amie, c'est Mlle Vinteuil " avaient été le Sésame, que j'eusse été incapable de trouver moi-même, qui avait fait entrer Albertine dans la profondeur de mon cœur déchiré. Et la porte qui s'était refermée sur elle, j'aurais pu chercher pendant cent ans sans savoir comment on pourrait la rouvrir ».[24] De façon similaire, c'est la défiance et la menace de la trahison qui alimentent la passion chez les écrivains italiens:

> Non ricordo di aver mai amato Cecilia con tanta violenza come nei giorni in cui sospettavo che mi tradisse[25].

> Ho guardato, anzi visto Silvia per la prima volta quando ho avuto la sensazione che mi tradisse[26].

[22] *Ibid.*
[23] *SG*, III, p. 407.
[24] *Ibid.,* p. 512.
[25] *Ibid.,* p. 229.
[26] *L'odore del sangue*, p. 9.

La présence du rival se révèle être fondamentale pour déclencher et maintenir le désir. On a plusieurs fois cité Girard et sa théorie du désir triangulaire. On sait que le Narrateur proustien a besoin d'un rival ou d'un médiateur pour désirer ; il en va de même pour les autres narrateurs. Non seulement les rivaux augmentent les qualités des objets du désir; ils sont surtout engagés par les narrateurs eux-mêmes dans une lutte qui verra ces derniers perdants. L'intensité de cette lutte varie selon les auteurs. Elle est faible chez Moravia, dont le protagoniste se borne à rivaliser, comme « in una specie di palestra nella quale io dovevo gareggiare di vigoria e di resistenza »[27] avec l'acteur, plus jeune et plus beau, que Cecilia a choisi comme amant. Chez Parise, le rival est beaucoup plus dangereux que chez Moravia, car la jalousie pour Silvia prend aussi les contours néfastes d'envie impitoyable envers ce que le rival possède et que lui, Filippo, n'a plus, c'est-à-dire la vigueur de la jeunesse : « Io ero spinto non dall'ansia per il nostro amore coniugale quanto dall'invidia per il cazzo del ragazzo con cui Silvia faceva l'amore, dall'invidia per la vita, che sapevo penetrare in Silvia e non in me »[28]. Chez Proust la présence du rival est capitale. Il s'agit avant tout d'un rival dont l'altérité est radicale, s'agissant d'une femme, rival avec qui « je ne pouvais pas lutter sur le même terrain »[29]. Mais même dans cette exaspération paroxystique de l'altérité, le rapport de rivalité demeure inaltéré : aimer Albertine, du point de vue charnel mais aussi intellectuel, signifie « jouir d'un triomphe sur tant de concurrents »[30]. La jalousie est, chez Proust, envie envers le rival censée d'enlever l'amour que le sujet a le sentiment de mériter exclusivement[31]. Or, le fait que les rivaux du Narrateur sont essentiellement des femmes, dépasse le schéma triangulaire classique. En effet, la figure du rival et celle de l'être désiré se concentrent dans le personnage d'Albertine, qui désire les femmes comme le Narrateur, mais qui est aussi désiré par lui. Selon Kkona, « ce n'est pas tant ce qu'Albertine aurait pu faire qui le chagrine que ce que lui ne fait pas »[32]. Cette perspective est applicable aux autres romans aussi, où la démarche

[27] *La Noia*, p. 250. La force physique des rivaux est chez Parise en relation avec le fascisme.
[28] L'odore del sangue, p. 113.
[29] *SG*, III, p. 504.
[30] *LP,* III, p. 585.
[31] Voir C. Kkona, *Amour jaloux et jalousie amoureuse,* in Chardin, Fülöp (éd), *op. cit.,* p. 161. Kkona dans son analyse s'appuie sur les thèses psychanalytiques de Freud, Girard, Rivière, et surtout sur *Envie et gratitude* (Gallimard, 1968) de Mélanie Klein.
[32] *Ibid.,* p. 164.

persécutrice du jaloux et le « récit donjuanesque » qui en découle, visent finalement à la compensation d'une impuissance amoureuse.

De plus, face à l'évidence du symptôme de la jalousie, les trois narrateurs présentent la même aphasie, qui consiste à nier la maladie obsessionnelle. Le Narrateur proustien nie, jusqu'à la captivité d'Albertine, ses sentiments jaloux ; les autres protagonistes font de même, définissant leur jalousie « curiosité » et « tentative de se délivrer de l'amour »[33]. En réalité, comme on le verra, la soif de savoir, ainsi que l'exorcisme pour se délivrer de l'obsession amoureuse, sont justement les deux éléments formels dans lesquels la jalousie se réalise.

Ce qui apparaît dans nos romans italiens, et qui, selon le comparatisme à rebours déjà évoqué, illumine de manière rétrospective certains détours de la *Recherche,* est le rapport entre ennui et jalousie :

> Il sentimento della noia nasce in me da quello dell'assurdità di una realtà, come ho detto, insufficiente ossia incapace di persuadermi della propria effettiva esistenza. […] Ho già notato che la noia consiste principalmente nell'incomunicabilità.
>
> Fu allora che diventai pittore; ossia che sperai di poter ristabilire una volta per tutte il rapporto con la realtà per mezzo dell'espressione artistica.
>
> La vecchia [*macchina*] appariva invece opaca, della medesima opacità, non potei fare a meno di dirmi, di cui la noia di solito velava il mondo intorno a me.
>
> La Cecilia che mi amava si era dimostrata noiosa, cioè irreale, mentre la Cecilia che non mi amava pareva invece sempre più acquistare ai miei occhi, per il fatto stesso che non mi amava, una sembianza di realtà[34].

[33] *L'odore del sangue*, p. 207; La Noia, p. 207.
[34] *La Noia,* pp. 7,9, 12, 63, 151.

> Nel frattempo vivevo la mia accidiosa vita in campagna. Perché dico accidiosa? […] Era chiaro, perché in realtà non mi esprimevo più né con il mio lavoro che avevo lasciato a Roma in mano a degli assistenti, né con l'amore, né con il sesso, insomma con nulla.
>
> Noia, noia, soprattutto noia, il desiderio costante e talora ossessivo di andarmene, di restare solo o di avere un'altra donna che non mi annoiasse.
>
> La vera ragione era la noia, una noia molto più profonda di qualunque insofferenza, un vero stress, insomma una noia esistenziale[35].

L'ennui apparaît chez Moravia et chez Parise comme une nouvelle version de la notion d'habitude proustienne. Dans les moments où il n'est pas jaloux, le Narrateur affirme ne pas aimer Albertine, n'être attaché à elle que par les liens de l'habitude : « ce qui nous attache aux êtres, ce sont ces milles racines, ces fils innombrables […] c'est cette trame continue d'habitudes de laquelle nous ne pouvons nous dégager »[36]. Même pendant la captivité de la jeune fille, la pensée du Narrateur oscille entre un « surmenage quotidien » partagé avec Albertine, et les « angoisses de l'absence »[37]. Autrement dit, il est partagé entre une quotidienneté qui l'accable - « quelle fatigue était pour moi cette présence perpétuelle »[38] - et les flux et reflux de sa jalousie qui remonte dès que cette routine étouffante est susceptible d'être interrompue. Au début de *La Prisonnière*, le Narrateur recule le moment d'appeler Albertine, qu'il ne trouve plus « guère jolie » et avec laquelle il s'ennuyait[39] . Il arrive souvent que le Narrateur, quand Albertine est à ses côtés, soit pris par le désir de voyager, « de mener une vie nouvelle »[40], de connaître les passantes qu'il entrevoit par la vitre de la voiture et qui ravivent ses regrets. Dès qu'Albertine est réduite à la captivité et que, par conséquent, cette possession tant convoitée s'accomplit, le désir du Narrateur décroît. « Pesante esclave »

[35] *L'odore del sangue*, p. 28, 138, 216, 219.
[36] *LP,* III, p. 605.
[37] *Ibid.,* p. 638.
[38] *Ibidem.*
[39] *Ibid.,* p. 522.
[40] *SG,* III, p. 484.

dont il voudrait se débarrasser, derrière elle ne se profile plus la « permanence d'un danger » qui seule peut exciter le désir chez Proust. Le Narrateur s'ennuie : maintenant que Albertine est sa prisonnière, elle « n'est plus ce qu'à Balbec […] cet être fuyant, prudent et fourbe », dont le charme se trouvait dans la souffrance qu'elle pouvait causer, dans la froideur et dans la ruse. « Parce que le vent de la mer ne gonflait plus ses vêtements »[41] : toutes ces péripéties romanesques engendrées par la jalousie, se produisent moins dans un ménage (presque) bourgeois marqué par l'habitude.

Comme l'habitude, *la noia* confère une opacité au réel et une répétitivité accablante à l'existence. L'ennui est lié à la création artistique et au travail intellectuel, plus exactement il les entrave, enlisant la vocation et l'expression dans le marais *accidioso* qui paralyse le mouvement et l'esprit. L'accomplissement artistique de nos trois protagonistes est entravé par une condition d'ennui, que seule la jalousie efface. Donc l'ennui s'oppose très clairement à la jalousie, qui est ravivée justement par l'altération de l'habitude. En effet, le Narrateur devient jaloux quand il pressent que les infidélités d'Albertine pourraient déranger le schéma désormais consolidé de rendez-vous et des escapades en voiture ; son obsession commence, surtout, avec la mise en discussion de l'axiome habituel selon lequel l'amour –ennuyeux – d'Albertine l'empêche de connaître d'autres femmes plus désirables. La même mécanique est à l'œuvre chez Dino et Filippo. Le premier, fatigué par la ponctualité de Cecilia, voudrait la quitter un après-midi : le retard inattendu de la fille change ses plans et le laisse abasourdi et fou d'inquiétude et de jalousie. Chez Filippo aussi, l'ennui causé par sa vie conjugale tranquille l'amène à chercher d'autres relations, qui perdent tout leur attrait quand sa femme Silvia, à son tour, tombe amoureuse d'un jeune homme violent, le rendant malheureux et jaloux.

Jalousie et travail intellectuel se retrouvent donc dans la même opposition, face à l'ennui, face à l'habitude. Le protagoniste de Moravia, dans la citation ci-dessus, affirme clairement de ne plus pouvoir peindre car il a perdu le contact avec la réalité rendue opaque par le voile de l'ennui que la jalousie enlèvera, rétablissant les rapports avec le monde – symbolisés par la figure de Cecilia, qui devient enfin « réelle » - rétablissant cette « communication » perdue à cause de l'ennui. L'épilogue est un retour à la peinture de Dino, après avoir essayé de tuer Cecilia, puis de se tuer lui-même. De

[41] *LP,* III, p. 873.

même, chez Parise l'expérience de la jalousie marque la reprise du travail d'analyste, qu'il avait interrompu pour vivre à la campagne, du protagoniste : avec des résultats funestes, on le verra, son chef-d'œuvre, artistique et scientifique à la fois, indiciaire et ancestral, est l'analyse de l'infidélité de sa femme Silvia. Enfin, on sait que l'expérience de la jalousie est cruciale pour l'écriture proustienne, scellant cette mort à l'amour qui, après la mort au monde, permet à l'œuvre de prendre toute sa place.

Quel est donc le lien entre jalousie et art, jalousie et littérature ? L'hypothèse que nous allons vérifier est que la jalousie - en tant qu'obsession nourrie de paranoïa, de projections mentales, de névroses – est elle-même une construction littéraire, appareil riche et polysémique dont les narrateurs – des intellectuels – se servent pour comprendre la réalité, lui redonner la transparence perdue.

Ainsi le critique Giorgio Manganelli célèbre le côté le plus funeste et cruel de la littérature :

> Ogni sofferenza non è che un modo di disporsi del linguaggio, un suo modo di agire. Non v'è dubbio : la letteratura è cinica. Non v'è lascivia che non le si addica, non sentimento ignobile, odio, rancore, sadismo che non la rallegri, non tragedia che gelidamente non la ecciti, e solleciti la cauta, maliziosa intelligenza che la governa. […] Corrotta, sa fingersi pietosa ; splendidamente deforme, impone la coerenza sadica della sintassi ; irreale, ci offre finte e inconsumabili illusionistiche. […] A noi mortali, oppone la sua predilezione per la morte, insostituibile figura retorica[42].

Le motif de la jalousie semble être le registre d'élection où le cynisme dont parle Manganelli, consubstantiel à la littérature, s'étale et prend forme. Si la souffrance devient une disposition du langage, le récit de la jalousie - avec ses réitérations, ses ellipses, ses renvois anachroniques et ses aphasies temporelles – donne l'agencement syntaxique de la douleur. Tel qu'un shakespearien « tale of fools », tel que ce « discorso di dementi che presuppone l'assenza dei lettori » comme l'écrit Manganelli, la loquèle du jaloux se répète à l'infini, descendant dans les couloirs des enfers – habités par le sadisme, l'envie, le mensonge - dans les labyrinthes où « lo sguardo virtuoso dell'uomo

[42] G. Manganelli, *La letteratura come menzogna,* Milano, Adelphi, 2004, pp.216-217.

umanista non osa avventurarsi »[43]. Enfin, si la littérature élit la mort au rang de figure rhétorique irremplaçable, la jalousie en est sans doute une métonymie obscure et triomphale.

IV.2 La jalousie entre séméiotique, sémantique et divination

Dans *La Prisonnière,* Proust écrit que « la jalousie est de ces maladies intermittentes, dont la cause est capricieuse, impérative, toujours identique chez le même malade, parfois entièrement différente chez un autre »[44] ; il ajoute : « Ces deux manies inverses de la jalousie vont souvent au-delà des paroles »[45]. La jalousie est apparentée à une maladie comme elle l'avait été déjà chez Swann ; mais on lui reconnait surtout être unique selon les sujets et ineffable, mais plus précisément avoir un caractère inconnaissable qui se manifeste en déhors des manifestations langagières, ainsi que de toute forme de connaissance codifiée. De plus, on sait que Proust traite souvent les souffrances amoureuses (de même que d'autres aspects de la formation du Narrateur) à l'instar des symptômes liés à une maladie, et que les mensonges et les paroles d'Albertine sont analysés non pas selon leur signification littérale, mais plutôt en prêtant attention à ce qu'involontairement il s'échappe d'elle. Comme l'écrit Proust, ce qui est au-delà des paroles : les signes involontaires du corps, l'*awkardiness*[46] qui traduit la gêne, la réticence du coupable résonnant derrière le bavardage.

Ces caractéristiques – l'individualité du symptôme associé à l'ineffabilité et à l'incertitude épistémologique – sont celles que Carlo Ginzburg reconnaît dans le « paradigme indiciaire » qu'il trace dans l'histoire des sciences humaines, et qui va de l'ère mésopotamienne à la psychanalyse freudienne – jusqu'à Conan Doyle[47]. En particulier, l'historien observe - par l'analyse de traités de médecine de l'antiquité grecque (Hippocrate) et mésopotamienne, et par celle de traités sur la chasse, l'artisanat et les savoirs populaires - qu'à leur origine les savoirs de l'homme – aujourd'hui on dirait les sciences humaines - ont été développés suivant la méthode indiciaire de la

[43] *Ibid.,* p. 219.
[44] *LP*, III, p. 539.
[45] *Ibid.*
[46] Comme on le verra par la suite, ce mot est utilisé par Y. Richardson, « Awkwardness et jalousie dans *Un amour de Swann* », in *Cent ans de jalousie proustienne,* cit., pp. 119- 133.
[47] C. Ginzburg, *op. cit.,* pp. 158-185.

discipline qu'on appelle aujourd'hui séméiotique médicale. Celle-ci permet le diagnostic des maladies inaccessibles à l'observation directe, se concentrant plutôt sur des symptômes à l'apparence superficielle ou secondaire, qui demeurent souvent invisibles aux yeux du profane[48]. La méthode indiciaire était déjà à l'œuvre dans les traités anciens, et était appliquée dans des champs différents du savoir, ayant en commun l'interprétation de signes, du symptôme (dont l'étymologie est *semeion*), à l'écriture: médicine, sémiotique, divination, jurisprudence. Selon Ginzburg, les traits distinctifs du paradigme indiciaire sont essentiellement au nombre de deux : la pertinence absolue des traits individuels, excluant *à priori* la quantification et la réitération des phénomènes, typiques en revanche des mathématiques ; la propension incontournable à inférer les causes des effets[49].

Or, dans ces deux instances, on retrouve deux motifs esquissés par Proust dans *La Prisonnière*, qui démontrent que la jalousie dans la *Recherche* est convertie en savoir indiciaire. On a vu dans la citation ci-dessous que le Narrateur considère les causes de la jalousie « entièrement différentes » chez les malades. Les symptômes qui affectent le jaloux étant individuels, ceux-ci ne peuvent pas être classés dans une taxinomie scientifique du phénomène. En ce qui concerne le rapport cause-effets, on a au cours de cette thèse plusieurs fois cité le célèbre passage relatif à l'interversion entre les deux qui est pour le Narrateur à l'origine de tout chef-d'œuvre artistique. Le renversement de l'ordre logique des choses chez des grands écrivains tels que Dostoïevski, prévoit justement de « montrer d'abord l'effet »[50]. C'est précisément sur l'étude des effets - traces sensibles et certaines - que se penchent les disciplines mentionnées ci-dessus : procédant de manière conjecturale et aléatoire dans la formulation d'une vérité ineffable et individuelle, nichée derrière des signes manifestes. Comme l'écrit encore Ginzburg, derrière le paradigme indiciaire et les disciplines qui l'ont adopté, il y a le savoir *venatorio* et la figure du chasseur, « accovacciato nel fango che scruta le tracce della preda »[51]. Il est curieux de remarquer que cette image pourrait être l'allégorie du jaloux : secondant la boue des sentiments les plus criminels – agenouillé dans les « puits

[48] *Ibid.*, p. 165. Comme l'écrit Ginzburg dans la même page: « Verso la fine dell'Ottocento – più precisamente, nel decennio 1870-80 – cominciò ad affermarsi nelle scienze umane un paradigma indiziario imperniato per l'appunto sulla semeiotica. Ma le sue radici erano molto più antiche ».
[49] *Ibid.,* pp. 168-171.
[50] *LP,* III, p. 880.
[51] C. Ginzburg, *op. cit.,* p. 169.

excessivement profonds mais isolés de l'âme humaine »[52], comme écrit Proust à propos de Dostoïevski –, il poursuit sa proie, en explorant toute trace : langage, gestes, prémonitions.

Chez Proust, la jalousie est souvent comparée à une maladie, face à laquelle le jaloux est à la fois le malade et le médecin à la recherche des causes du mal. Il s'analyse avec le même but que le médecin qui, en écoutant le malade, veut remonter « à une cause plus profonde, ignorée du patient » dont les impressions n'ont que « la valeur des symptômes »[53]. Symptômes se manifestant périodiquement comme pour toute «maladie chronique » qui, comme la jalousie, renaît au moindre prétexte[54]. Si les effets, les symptômes sont difficiles à cerner, les causes sont encore plus obscures, celant sous leur fugace contingence la profondeur d'une maladie innée : « comme si la destruction d'une cause éphémère pouvait entraîner celle d'un mal congénital »[55]. D'ailleurs on sait que les racines des névroses du Narrateur remontent à la nuit d'enfance combraysienne, et que sa jalousie va au-delà des visions gomorrhéennes et infernales de Balbec, qui pourtant suscite une douleur presque physique chez le Narrateur, comme « une pointe permanente »[56] enfoncée dans son cœur. Même dans la conviction de suivre une méthode imprécise, le Narrateur recourt souvent au langage médical dans la tentative de s'expliquer, par la comparaison avec d'autres maladies, les évolutions de la sienne : « D'autre part, l'amour est un mal inguérissable, comme ces diathèses où le rhumatisme ne laisse quelque répit que pour faire place à des migraines épileptiformes »[57]. Ces convulsions presque physiques de l'esprit ne peuvent être apaisées que par l'être qui suscite ces malaises, bien qu'il ne s'agisse que de répits chimériques : « Mais la souffrance d'un tel amour est de celles qui font invinciblement que le malade cherche dans un changement de position un bien-être illusoire »[58].

Il faut tout de même distinguer chez Proust deux discours différents sur la médicine : celui relevant du grotesque et de la satyre – à la Cottard -, et celui relevant de la divination. Dans cette deuxième conception médicale, certains symptômes obscurs demandent une interprétation conjecturale ; l'approximation de la vérité – la médecine

[52] *LP,* III, p. 881.
[53] IV, p. 174
[54] *LP,* III, p. 531.
[55] *Ibid.,* p. 532.
[56] *SG,* III, p. 505.
[57] *LP,* III, p. 593.
[58] *Ibid.,* p. 602.

n'étant pas « une science exacte » - dépend finalement des éléments non scientifiques et insondables, par le biais d'un savoir instinctif et ancestral. On l'a appelé, avec Proust et avec Ginzburg, savoir divinatoire ; on peut l'appeler aussi, avec Parise, l'état lucide et narcotique à la fois, où la compréhension se manifeste irrationnellement par illuminations. C'est ce que Parise appelle « l'odeur du sang » :

> Ma l'odore del sangue, con la sua dolcezza, con il suo zucchero umano, con la sua linfa, dominava su ogni altro e nemmeno i flussi d'aria che entravano violenti nell'abitacolo, riuscivano a portarlo via : stagnava, nella sua dolcezza, e per così dire parlava ; si esprimeva, un po' come avrebbe potuto esprimersi un quadro. Quell'odore era un'opera d'arte e, proprio come l'opera d'arte, quando è veramente tale, esprimeva soprattutto il mistero, l'attesa, il rimando a capire. A capire che cosa? Non lo sapevo[59].

On verra que ce sera justement cette odeur mystérieuse, dont le narrateur suit la trace tout au long du roman, qui portera au dénouement des vérités qu'il recherche derrière les infidélités de Silvia. C'est une odeur qui surgit dans un contexte hospitalier – il la ressent pour la première fois dans un camp-hôpital au Vietnam - et qui se manifeste des années plus tard à Rome. Or ce « rimando a capire », ou cette « cause plus profonde », est aussi au centre de la démarche du narrateur de Moravia qui lui aussi, recherche « non tanto i fatti quanto qualcosa che stava al di là dei fatti, fondo e giustificazione »[60]. L'analyse médicale est l'une des pratiques suivies par les narrateurs dans le but de dissiper ce fond obscur. C'est dans l'enquête du jaloux qu'elle révèle son côté inexact – rappelé par Proust dans la citation ci-dessus - sa nature hypothétique, bref sa parenté à la divination, et son étrangeté inquiétante à la possibilité taxinomique. Discrédit de la médicine classique qui commence avec le constat de la subjectivité des symptômes et donc de la relativité du diagnostic. Des images communes chez nos auteurs illustrent le sentiment maladif des narrateurs ainsi que le désarroi face au relativisme qui caractérise leur mal :

[59] *L'odore del sangue*, p. 5.
[60] *La Noia,* p. 89.

Mi distesi supino, sul divano, un po' come un infermo si stende sul lettino del medico, con lo stesso sentimento di sottopormi ad una prova spiacevole e comunque molto lontana dall'amore[61].

Si impadronì di me una strana passività, quasi narcotica, di cui mi resi conto perfettamente ma come il malato steso sul letto operatorio si rende conto che sta per precipitare in quel sonno artificiale e non naturale che è appunto la narcosi, odore funebre del sangue umano. E in quell'istante, l'ultimo di coscienza, sentii l'odore del sangue umano, quello della sala operatoria, quando si è curvi sopra il paziente già aperto, quell'odore dolce un po' nauseabondo e un po' esilarante, ma soprattutto dolce, e dolcemente funebre[62].

D'ailleurs la jalousie est de ces maladies intermittentes, dont la cause est capricieuse, impérative, toujours identique chez le même malade, parfois entièrement différente chez un autre[63].

En ce moment Albertine – mon mal- se relâchant de me causer des souffrances, me laissait – elle, Albertine remède – attendri comme un convalescent[64].

Come se ciò che sembrava una specie di malattia, in lei fosse sano e normale.[65]

Lei, per sapere se ha una determinata malattia, andrebbe per una analisi da un ciarlatano oppure si rivolgerebbe a un laboratorio scientifico ? La verità del maggiore non era la mia[66].

Non soltanto sentivo l'odore del sangue…ma vedevo ben più in là, in zone che si facevano d'ombra sempre più cupa dove non mi era ancora dato penetrare: ecco la ragione della mia curiosità sempre insaziabile, il mio bisogno di dati, di fatti. Credevo, allora, nella

[61] *La Noia,* p. 166.
[62] *L'odore del sangue*, p. 12.
[63] *LP,* III, p. 539.
[64] *SG,* III, p. 503.
[65] *La Noia,* p. 111.
[66] *La Noia,* p. 236.

> ragione e nelle molte possibilità di salvezza che ne derivano. Anche se, come medico, e come medico dell'animo come dicevano gli antichi avrei dovuto dubitarne. Ma ahimè! Sapevo anche che esiste un punto, un epsilon come si dice in linguaggio matematico, dove cessa la ragione e ogni sua azione possibile e impossibile e comincia il destino[67].

Les passages cités montrent une même image - celle du malade, du jaloux détendu sur le lit du médecin – et en même temps le médecin qui se penche sur lui : les deux sont la même personne. Chez Moravia le malade s'étend sur le canapé comme sur « le lettino del medico » ; chez Parise, à la même image du patient inerme dans la salle opératoire imbibée de cette odeur âcre et douceâtre du sang, s'ajoute le dédoublement du malade devenant le médecin qui se penche sur son propre corps ouvert, en d'autres mots l'image du jaloux qui analyse et s'analyse ; ce même malade qui se fait, comme l'écrit Proust, des « piqûres des paroles déchirantes » et qui en observe les effets dans ses veines. Cependant, dans les trois romans, on observe une différence du motif du dédoublement entre médecin et patient. Si chez Moravia la réciprocité entre les deux figures est faible, car le narrateur s'identifie plus au patient, chez Parise les deux figures coïncident. Il en est de même chez Proust, chez qui « le héros est un docteur qui voit dans sa maladie un cas curieux et qui l'étudie »[68]. Isabelle Serça cite à ce propos Barthes : « J'ai en moi deux interlocuteurs »[69].

Dans les trois cas enfin, on s'adresse à la science dans la tentative de surmonter la maladie de la jalousie, et les trois narrateurs en sont déçus, obligés d'en reconnaître l'inexactitude, le relativisme, les limites. Si le narrateur de Moravia s'adresse à une agence d'investigation qui est comparée par l'inspecteur à « un laboratoire scientifique », pour ensuite conclure que la vérité objective garantie par ces « analystes » n'existe pas, chez Proust ces tentatives se révèlent fausses ; le protagoniste de Parise enfin, qui est « médecin de l'âme », rend ses armes analytiques au moment où elles se heurtent contre epsilon - la lettre grecque qui symbolise les limites des mathématiques. On

[67] *L'odore del sangue*, p. 45-46.
[68] Isabelle Serça, « Discours de la jalousie: la loquèle du Narrateur », in *Cent ans de jalousie proustienne*, cit., p. 31.
[69] R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux,* Paris, Seuil, 1977, p. 192.

retrouve chez Proust la métaphore du sang, à l'occasion de la révélation par Albertine de sa fréquentation passée avec Mlle Vinteuil, c'est-à-dire au cœur de l'épisode déclencheur de la jalousie. À l'aube d'une matinée belle et douloureuse, le Narrateur compare le lever du soleil à sa propre souffrance, ou mieux « au sacrifice de toute joie » dont l'explosion du soleil, « geste d'offertoire » rendu par une hostie enflammée, est métaphore :

> Je ne pus retenir un sanglot quand, dans un geste d'offertoire mécaniquement accompli et qui me parut symboliser le sanglant sacrifice que j'allais avoir à faire de toute joie, chaque matin, jusqu'à la fin de ma vie, renouvellement solennellement célébré à chaque aurore de mon chagrin quotidien et *du sang* de ma plaie, l'œuf d'or du soleil, comme propulsé par la *rupture d'équilibre* qu'amènerait au moment de la *coagulation* un changement de densité, barbelé de flammes comme dans un tableaux, creva d'un bond le rideau derrière lequel on le sentait depuis un moment frémissant et prêt à entrer en scène et à s'élancer, et dont il effaça sous des flots de lumière *la pourpre mystérieuse et figée*[70].

Dans cet éclatement du bonheur et de la lumière, il y a l'évocation d'une sphère surnaturelle et mystique où les hommes et les héros offrent des sacrifices rituels aux divinités tyranniques. De plus, la souffrance amoureuse est comparée à une plaie, ce qui relève du champ sémantique déjà souligné de la maladie, à laquelle s'ajoute la qualité sanguinolente et chaude d'une blessure dont la déflagration dépasse les équilibres – l'epsilon rationnel dont parle le protagoniste de Parise – provoquant l'écoulement inattendu et aveuglant d'une lumière qui, dans sa couleur de pourpre rougeâtre ressemble étrangement à un flot de sang.

On entre donc dans le champ des symboles et des indices du savoir expérientiel, hypothétique et indiciaire - ce que le détective privé de *La Noia* définirait un savoir de « ciarlatani ». En effet, dans cette analyse de la jalousie, la métaphore de l'enquête indiciaire, de l'espionnage, de l'interrogatoire criminel occupe une grande place, encore

[70] *SG,* III, p. 513.

plus que la métaphore médicale. Mais, avant de comparer ce « motif policier » chez les trois auteurs, disons tout de suite que la vérité de ces interrogatoires se niche dans le silence réticent, réside dans le détail secondaire de la rougeur subite, du frisson dans la voix, du mouvement involontaire et honteux. « E aleggiava sempre, percettibile soltanto al moi olfatto, ed equivalente all'ozono per i temporali, quell'odore di agguato così noto a chi ha subito imboscate »[71], mots dans lesquels résonnent ceux du Narrateur, qui avec Albertine ne cesse d'être en état d'alerte, attentif à l'arrivée de la « pluie imprévisible de soufre et de poix », ou aux « flancs du cratère d'où ne pourra sortir que la catastrophe »[72].

Les narrateurs sont à l'écoute non pas de la confession du criminel, mais des signes prémonitoires et révélateurs - odeur de l'ozone qui est l'effet ou la cause de l'orage, odeurs qui sont familières au chasseur et au pèlerin, à ceux qui peuvent subir une embuscade. Proust emprunte le langage du chasseur : « On ne reconnaîtrait pas entre mille le pas de sa petite bécasse ? »[73].

Les trois jaloux testent d'abord la méthode policière de l'interrogatoire pour arriver à la vérité, car il y a un moment où « on a besoin d'avoir en soi un préfet de police »[74]. Le discours amoureux s'organise sur le mode inquisitorial, conduit par le jaloux qui « veut savoir, souffre pourtant de savoir, et cherche à apprendre davantage »[75]. Les fiançailles avec Albertine « prennent une allure de procès » dans lequel la jeune femme joue le rôle de la coupable face au juge. Ces interrogatoires ont un but commun qui est l'aveu - « la seule chose qu'elle ne ferait plus » - difficile à obtenir car l'effet de la jalousie est la réticence, le silence[76]. On retrouve un schéma analogue chez Moravia et Parise. Les dialogues sont, là aussi, des interrogatoires entre juge et criminel ou médecin et patient : Diego parle d'un « interrogatorio quasi poliziesco »[77], tandis que le narrateur de Parise remarque que « non sarebbe stato facile trascinare Silvia nel torrente della confessione piena e totale e liberatoria e a cadere finalmente nelle mani del medico »[78]. L'anxiété de la possession se traduit en besoin de savoir ; les personnages

[71] *L'odore del sangue*, p. 72.
[72] *LP,* III, p. 588.
[73] *Ibid.,* p. 586.
[74] I*bid*., p. 534.
[75] *LP,* III, p. 566.
[76] *LP,* III, p. 566.
[77] *La Noia*, p. 89.
[78] *L'odore del sangue*, p. 83.

masculins sont la proie du démon du savoir : on va de la « smania di conoscere Cecilia di cui, finora, non mi ero curato di sapere niente perchè illudendomi di possederla attraverso il rapporto amoroso »[79] à la volonté de mettre fin à la souffrance jalouse « costringendo in un modo o nell'altro Silvia a raccontarmi tutto, ogni cosa, ogni minimo particolare del suo amore con il ragazzo. Dovevo sapere molto di più »[80].

Or, le langage, aussi bien verbal qu'écrit, se révèle insuffisant à véhiculer cette vérité, mais est apte à la cacher et à dépister l'enquêteur. Les paroles chez Proust sont définies «menteuses », ayant le seul effet d'éveiller d'autres doutes, sonnant fausses comme de mauvais vers[81]. Chez Moravia le langage de Cecilia s'enlise dans le silence, dans « dei sintagmi afoni e a-semantici » jusqu'à un « grado zero del linguaggio » ; Cecilia ne ment pas, elle donne plutôt l'impression de se taire[82]. La réticence, dans la double acception de comportement et de figure rhétorique, domine le discours des personnages féminins tout autant que le questionnement compulsif celui des personnages masculins. On retrouve « L'indiffente reticenza »[83] de Cecilia chez Silvia, qui y recourt, elle aussi, pour ne pas mentir : « essere reticente significa innanzitutto non voler dire la verità ma al tempo stesso non voler mentire »[84]. Chez Albertine aussi, même si l'habilité mensongère est très developpée, le mensonge est complémentaire à la réticence : « elle ment […] où se dérobe instinctivement par une fuite symétrique à nos investigations»[85].

La vérité recherchée ainsi que les personnages féminins qui semblent la garder, ne cessent de se dérober. La communication est altérée, voire infirmée, par un grand nombre d'éléments extra-langagiers que les narrateurs doivent apprendre à déchiffrer :

> Moi qui pendant tant d'années n'avais cherché la vie et la pensée réelle des gens que dans l'énoncé direct qu'ils m'en fournissaient volontairement, par leur faute j'en étais arrivé à ne plus attacher, au contraire, d'importance qu'aux témoignages qui ne sont pas une expression rationnelle et analytique de la vérité ; les paroles elles-mêmes ne me renseignaient qu'à condition d'être interprétées à la

[79] *La Noia,* p. 174.
[80] *L'odore del sangue*, p. 77.
[81] *LP,* III, pp. 603, 628, 684.
[82] *La Noia*, p. 173.
[83] *La Noia,* p. 83, p. 113.
[84] *L'odore del sangue*, p. 177.
[85] *LP,* III, p. 597.

façon d'un afflux de sang à la figure d'une personne qui se trouble, à la façon encore d'un silence subit »[86].

Dans ce passage, Proust semble énoncer les principes du paradigme indiciaire mentionnés en ouverture. Le langage verbal n'offre que des échanges mensongers, ou bien se réduit au silence et au vide de la réticence. La médecine et la science se révèlent trompeuses, l'analyse des données exactes bute contre l'ineffable. Le chercheur est alors obligé de prêter attention aux symptômes occasionnels et involontaires, avançant une interprétation à laquelle il n'y aura pas de vérification. Ces gestes secondaires, allant souvent en direction opposée aux manifestations volontaires, et en cela révélateurs, sont essentiellement, dans le cas du jaloux et du menteur, les signes de la gêne et aussi de la honte d'une personne mal à l'aise. Selon une contribution récente, le terme qui traduit le mieux l'ensemble des comportements involontaires visés dans la jalousie proustienne est le mot anglais *awkwardness,* car il décrit à la fois l'acte maladroit, et les sentiments embarrassants ressentis du fait de tel acte[87]. Ainsi, *l'awkwardness* est éprouvé par les narrateurs, car à un certain moment, par exemple, tous les trois nient être jaloux car ils en éprouvent de la honte. Comme l'explique Philippe Chardin, le narrateur nie la jalousie jusqu'à *Sodome et Gomorrhe*, dans une sorte « d'aphasie et de recul devant cette notion abstraite »[88].

Mais c'est surtout le premier effet qui nous intéresse ici, c'est-à-dire le malaise du menteur face à son mensonge, l'embarras de celui qui craint d'être démasqué[89]. Il me semble remarquable que Proust cite, parmi d'autres symptômes possibles, un « afflux de sang à la figure », ce qui évoque la rougeur soudaine des joues intimidées, mais aussi, même dans sa précision clinique, le liquide, douceâtre comme un « sucre humain », renvoyant au mystère, dont parle Parise.

De toute façon, un tel symptôme, celui de la rougeur, se retrouve chez Moravia aussi : maintes fois face à la réticence de Cecilia, le narrateur répète : « la vidi arrossire

[86] *LP,* III, p. 596.
[87] Y. Richardson, *Awkwardness et jalousie dans « Un amour de Swann »,* in Chardin Ph., Fulop E. (dir.), *op. cit.,* pp. 119-129.
[88] *Ibid., p*. 121.
[89] Richardson, qui se concentre exclusivement sur le personnage de Swann, souligne que l'awkwardness de Swann, qui aurait pu être mondain, ressort en revanche dans sa relation avec Odette. Ce type de malaise est lié de toute façon à la sphère mondaine aussi.

»[90] ; plusieurs fois il observe les indices du mensonge - « la spia alla menzogna »[91]- que Cecilia vient de prononcer : « La vidi arrossire improvvisamente, di un rossore ineguale, a chiazze, dal collo su per le guance »[92]. Il cherche dans le visage de la jeune femme « quei tratti del viso nei quali si rivela il carattere della persona », pour en comprendre la psychologie, car « la personalità [*di Cecilia]* non è nei suoi discorsi, ma nel suo corpo »[93]. De façon similaire chez Parise, bien que la déformation du narrateur soit « l'analisi del linguaggio »[94], ce sont en réalité des éléments autres qui constituent les preuves non seulement de la trahison de Silvia, mais en ce cas du sérieux de ses sentiments pour le jeune homme. Des éléments comme le ton de la voix : « sentivo in Silvia, nel rispondere alle mie domande per telefono, quella naturalezza, quella calma e quella verità che nascondono appunto la menzogna, la profonda inquietudine e l'assoluta mancanza di naturalezza »[95]. Le narrateur de Parise et celui de Proust aussi du reste - doit apprendre à accorder de l'importance seulement aux éléments involontaires et irrationnels – comme il le précise « il mio metodo non era la ragione »[96] . Ainsi, le timbre de voix de Silvia è « la prima vera spia »[97] trahissant sa passion morbide et destructive.

Ce sont des enjeux thématiques qu'on retrouve chez Proust et dont la conséquence est le glissement de l'amour dans la sphère instinctuelle et sensuelle, rituelle et primordiale de la conscience humaine ; pour éclaircir ce type de désir, l'instrument désigné sera la divination - « la vérité éta*[nt]* plutôt un courant qu'on capte, tout invisible qu'il soit »[98]. Chez Proust aussi les signes perdent progressivement leur signification, exigeant une autre genre de déchiffrage : « les signes inverses à l'aide des quels nous exprimons nos sentiments par leur contraire sont d'une lecture si claire qu'on se demande comment il y a encore des gens qui disent par exemple […]»[99]. Comme chez les écrivains italiens, le ton et l'accent révèlent le mensonge bien avant les mots : « aveux que leur accent, avant que l'on connaisse la réalité qu'ils sont chargés de

[90] *La Noia,* p. 88;
[91] *Ibid.,* p. 200.
[92] *Ibid.,* p. 246.
[93] *Ibid.,* p. 174; p. 178.
[94] *L'odore del sangue*, p. 45.
[95] *Ibid.,* p. 147.
[96] *L'odore del sangue*, p. 19
[97]*Ibid.*
[98] *SG*, III, p. 483.
[99] *SG*, III, p. 411.

dénaturer, d'innocenter, dénonce déjà comme étant des mensonges »[100]. Comme chez Moravia et Parise, l'omission est symptomatique de la culpabilité, autant que l'excès d'informations : « si le récit péchait soit par insuffisance, omission, invraisemblance, soit par excès, au contraire, de petits faits destinés à le rendre vraisemblable »[101].

Certes, il faut être instruit pour maîtriser l'art de la divination et des indices cachés ; c'est justement en cela que consiste la valeur épistémologique de la jalousie. Car « à celui qui n'est pas averti, pourquoi une phrase insignifiante révèlerait-elle les mensonges qu'elle cache ? »[102]. Apprendre cet art signifie, comme dans la tragédie grecque, apprendre sa propre vérité. On a l'impression en effet que les trois narrateurs pénètrent de plus en plus dans l'obscurité de l'inconnu – *la selva oscura* de Dante, mais plus encore, on le verra, la sombre nuit d'Œdipe, pour qui tout ce qu'il craint le plus, se révèle être vrai. Comme le héros sophocléen qui déchiffre l'énigme du Sphinx, le Narrateur, lui, résout les messages d'Albertine, en les lisant « à rebours », ainsi qu'un «anagramme enfantin »[103], s'efforçant de « prédire » une vérité qui sort du champ de la rationalité et de la sincérité[104]. Prédiction qui s'avère être dans les trois cas une vision, étrange et obsessive, de la femme aimée avec le rival.

> Questa ingiuria […] mi fece vedere Cecilia e l'attore com'erano in quel momento : lui, nudo, in piedi […] con il ventre muscoloso dal sesso forse ancora in stato di erezione, con i lombi e le gambe atletiche e ridondanti ; lei, nuda, languidamente distesa sul letto, gli occhi rivolti a vagheggiare le membra dell'amante[105].

> Ecco Silvia schiacciare il pube contro di lui e cedere immediatamente all'abbraccio e al bacio. Un bacio lungo e violento dove, a tratti, la bocca di Silvia pareva riempita dalla lingua di lui come da un frutto troppo grosso ; […] certo era stata una visione, ma da quel momento, impressa ancora più forte dal sogno assolutamente

[100] *LP,* IV, p. 567.
[101] *Ibid.,* p. 684.
[102] *Ibid.,* p. 569.
[103] *Ibid.,* p. 598.
[104] « Mais une vérité plus profonde que celle que nous préférerions si nous étions sincères peut quelque fois être exprimée et prédite par une autre moi que celle de la sincérité », *ibid.,* p. 628.
[105] *La Noia,* p. 222, 223.

> identico che l'aveva seguita, non cessò non mi abbandonò più e da visione divenne ossessione[106].

> Mais derrière la plage de Balbec, la mer, le lever du soleil, que maman me montrait, je voyais, avec des mouvements de désespoir qui ne lui échappaient pas, la chambre de Montjouvain où Albertine, rose, pelotonnée comme une grosse chatte, le nez mutin, avait pris la place de l'amie de Mlle Vinteuil […][107].

L'élément commun aux trois textes est cette origine visionnaire de la jalousie, surgissant comme une prémonition, une voyance générant angoisse et cauchemars. La vision de Moravia est plus souple : comme tout jaloux, il imagine la scène de la trahison de Cecilia, il se figure son rival comme ce qu'il n'est pas, c'est-à-dire un jeune homme beau et au corps musclé, sur lequel le regard de Cecilia, d'habitude si indifférent, se pose, rêveur. Il n'y aura plus d'autres occurrences, dans *La Noia,* de cette vision. L'importance de la vision est différente chez Proust et chez Parise. À propos de *L'odore del sangue,* Garboli écrit que le roman entier puise son origine dans la vision du narrateur, définie « esperienza dolorosamente divinatoria » qui trouvera une affreuse confirmation dans la réalité. La situation la plus pénible, justement la situation imaginée par les narrateurs dans leurs visions, se revèle être vraie. Dans le cas de Proust, imaginer Albertine dans la chambre de Montjouvain signifie non seulement percer l'impossibilité inhérente à la *terra incognita* gomorrhéenne, mais aussi pressentir qu'aimer Albertine signifie pour lui commettre la profanation tant redoutée de la mère. Pour le narrateur de Parise, voir cette scène de sexe, signifie non seulement le début du rapport de compétition et de rivalité avec le jeune homme, mais aussi le pressentiment de la fin tragique et violente à laquelle Silvia est destinée. Mais ce que les deux textes ont en commun, c'est d'abord cette vérité de la divination face aux raisonnements et aux tentatives rationnelles et apaisantes des deux narrateurs. Les mots du Narrateur proustien sont des mots d'effroi : « ce que j'avais redouté … ce que mon instinct dégageait de tout son être, et ce que mes raisonnements dirigés par mon désir m'avaient

[106] *L'odore del sangue,* pp. 54-56. La scène est somptueuse et violente. Il s'agit d'une scène de *fellatio*, comparée par Garboli a une « falloforia », thème fréquent dans les drames *satireschi* et dans les bacchanales grecques.
[107] *SG,* III, p. 514.

peu à peu fait nier, c'était vrai ! »[108] ; de même, le narrateur de Parise cherche à apaiser la souffrance de la vision avec le miel de l'illusion : « […] volevo illudermi che non fosse così, che quella mia visione, così lucida e vorrei dire professionale e scientifica, fosse soltanto una visione, un'ossessione provocata dalla gelosia e dal mio senso di possesso su di lei »[109]. Deux niveaux possibles de lecture se cristallisent autour de ces « visions jalouses » - des scènes pour ainsi dire enfoncées dans la psyché de deux narrateurs – deux niveaux possibles de lecture. Le premier concerne l'opposition entre une lecture classique des signes et le savoir indiciaire et divinatoire. Le deuxième concerne les moyens mis en œuvre pour exorciser la jalousie, donc entre le pouvoir éclairant de la connaissance et l'obscurité de la souffrance.

Les mots d'Albertine et de Silvia, les explications relatives à ces mots, leurs mensonges se heurtent à la puissance évocatoire et précise de la vision magique ; les interrogatoires et l'analyse médicale par voie de confession perdent toute vigueur face à l'observation indirecte des symptômes tels que la rougeur ou le ton de la voix. Il s'agit, dans un cas comme dans l'autre, de techniques épistémologiques, de savoirs différents mais ayant le même but, la connaissance. Or, cette connaissance dans son ensemble est causée, on dirait requise et demandée par la jalousie. Le fait de savoir est le seul exorcisme possible pour les narrateurs. Proust répète plusieurs fois que la jalousie « ne peut pas être exorcisée » et que le vice chronique d'Albertine rendrait vaine la précaution de la séparer de « ses complices », ce qui pourtant pourrait « exorciser mes hallucinations »[110]. La femme pourrait soigner la souffrance, mais elle se dérobe à la tâche : « la sola persona in grado ad aiutarmi ad esorcizzarla era Silvia, cioè la sola persona a cui non avrei potuto appoggiarmi »[111]. Enfin, ces mots du narrateur de Moravia, cherchant des réponses auprès de la femme, tout en sachant qu'elle n'en donne pas : « era la solita impossibilità di fare qualsiasi cosa all'infuori di quella che sentivo che non avrei dovuto fare »[112].

Face à l'impossibilité de s'adresser à l'autre qui se dérobe, c'est la jalousie elle-même qui est transformée par les narrateurs en instrument de connaissance ; la divination ainsi que les interrogatoires et les métaphores médicales deviennent autant

[108] *Ibid.,* p. 501.
[109] *L'odore del sangue*, p. 89.
[110] *LP,* III, p. 611, 532.
[111] *L'odore del sangue*, p. 58.
[112] *La Noia,* p. 337.

d'exorcismes dans le but d'éclairer les zones les plus sombres de l'obsession amoureuse. Mais quel est le prix du pouvoir lumineux de la connaissance, de cet *excessus mentis* ?

IV.3 Le démon de la vérité

On sait que *La Prisonnière* se conclut avec la fuite d'Albertine ; peu après, la jeune femme meurt dans une chute de cheval. Dans *La Noia,* le narrateur tente de se suicider, après que Cecilia lui a dit ne pas vouloir renoncer à son amant. D'ailleurs le suicide est envisagé, après la fuite d'Albertine, par le Narrateur proustien aussi : « Je me serais trompé de boîte de médicament et au lieu de prendre quelques cachets de véronal un jour où je sentais que j'avais bu trop de tasses de thé, j'aurais pris autant de cachets de caféine, que mon cœur n'eût pas pu battre plus violemment »[113].

L'épilogue de *L'odore del sangue* est en revanche comparable à celui du « cycle d'Albertine », car Silvia meurt mystérieusement[114], tandis que le mari lui survit et continue sa vie avec une autre femme. Néanmoins, dans les trois cas on assiste à des épisodes de violence ou de haine envers les femmes jalousées. La volonté de la possession, se transforme chez Diego en cruauté, en « impulso di tormentarla e di farla soffrire »[115], allant, à la fin du roman, jusqu'à la volonté de tuer Cecilia : « La sola maniera di possederla era ucciderla, ma allora mi sarebbe sfuggita per sempre »[116]. De même, chez Parise l'obsession de « tenere Silvia legata a me », de ne pas autoriser la séparation du couple symbiotique, se transforme de plus en plus en impulsion destructrice ; le narrateur comprend qu'il n'aime pas Silvia et qu'en réalité il veut la détruire »[117]. Il me semble que ces déclarations de haine reflètent l'expérience du Narrateur proustien relative à ce sentiment défini par Philippe Chardin « l'hainamoration » jalouse. Ce processus est à l'œuvre dès Combray, notamment quand

[113] *AD*, IV, p. 47.
[114] Elle est probablement tuée par la bande de fascistes dont fait partie son amant, qui pourtant n'est pas emprisonné.
[115] *La Noia,* p. 118. Cette impulsion se vérifie chez Diego quand il soupçonne Cecilia de le trahir, mais aussi quand il s'ennuie avec elle.
[116] *Ibid.,* p. 331.
[117] *L'odore del sangue,* p. 20. Il est à signaler que dans les deux romans italiens on retrouve une même scène de violence: après l'amour, les deux narrateurs essaient d'étrangler leur partenaire, mais s'arrêtent avant qu'elles ne meurent par asphyxie.

le Narrateur rencontre Gilberte dans les aubépines et ressent à la fois un sentiment d'indignité et de haine envers la jeune fille : « Je l'aimais, je regrettais de ne pas avoir eu le temps et l'inspiration de l'offenser, de lui faire mal, et de la forcer à se souvenir de moi »[118]. Ces propos de cruauté se cristallisent dans la relation avec Albertine : « Être dur et fourbe envers ce qu'on aime est si naturel ! Autrui nous est indifférent et l'indifférence n'invite pas à la méchanceté »[119]. Haine qui chez Parise trouve sa pointe la plus aiguë, un « odio tremendo e omicida »[120] qu'il ressent envers Silvia après un rapport sexuel, se traduisant dans la tentative de l'étrangler. Cette scène, étalant une violence physique et non pas psychologique, trouve un correspondant dans les rapports sadomasochistes entretenus par Charlus dans l'hôtel de Jupien ; en général, elle reflète la cruauté qui caractérise tous les amours proustiens, réglés par une rigoureuse non réciprocité qui répartit toujours les rôles selon l'antinomie chasseur-proie, victime-bourreau : « il est des êtres pour qui il n'est pas d'amour partagé »[121].

La méchanceté est consubstantielle à l'amour, on dirait que c'est même la façon par laquelle le désir s'exprime et se manifeste chez Proust ; la fin de la jalousie, la fin de la méchanceté coïncident avec l'indifférence des amours morts. Une des vérités proustiennes les plus profondes – parmi les nombreuses et précieuses maximes à la façon Grand Siècle qui jalonnent la *Recherche* - concerne en effet ce rapport, cruel et railleur, entre amour et indifférence : quand le moment tant convoité par l'amoureux souffrant – le moment où, enfin délivré de sa passion malheureuse, il s'en vengera auprès de son ex bien-aimée – arrive, il est trop tard, car l'indifférence lui a enlevé, désormais, tout obscur désir de vengeance, de revanche, d'exorcisation. Or, ces sentiments sont tous à l'œuvre pendant la relation, dans un schéma que l'on peut définir comme sadomasochiste. Si le Narrateur fait du mal à Albertine – s'il la torture avec les mots, la captivité, la possession – c'est qu'il se torture lui-même tout aussi cruellement.

D'un côté, on assiste dans les trois textes à la mise en scène d'un amour maladif qui atteint son apogée dans la destruction, accomplie ou seulement contemplée, de la victime. Il ne s'agit pas de véritables meurtres, mais d'un processus de destruction où le meurtre est conçu comme un acte potentiel jamais accompli, mais seulement envisagé,

[118] *CS*, I, p. 140.
[119] *LP,* III, p. 618.
[120] *L'odore del sangue*, p. 213.
[121] *SG,* III, p. 229.

comme chez Moravia ; ou bien il est pressenti rétrospectivement sous forme d'un sentiment de culpabilité envers quelque chose dont on a été indirectement responsable, comme chez Parise et Proust :

> Non ricordo di aver mai amato Cecilia con tanta violenza come in quei giorni in cui la spiavo e sospettavo che mi tradisse. Mi gettavo su di lei come su un nemico che avessi voluto fare a pezzi, caro nemico, però, che ambiguamente mi incitava a farlo[122].

> Credo di non aver mai amato Silvia in vent'anni come in quel momento. […] Credo di non averla mai amata come in quel momento in cui immaginai, anzi vidi me stesso disteso accanto a lei sul carrello dell'obitorio. Poi entrò Giovanni e mi portò fuori, a Roma, nell'odore del sangue[123].

> Non si seppe chi avesse ucciso Silvia e io sapevo però che il vero mandante ero io stesso[124].

> Mais comme j'aurais menti maintenant si je lui avais écrit, comme je le lui disais à Paris, que je souhaitais qu'il ne lui arrivât aucun accident ! Ah ! S'il lui était en arrivé un, ma vie, au lieu d'être à jamais empoisonnée par cette jalousie incessante, eût aussitôt retrouvé sinon le bonheur, du moins le calme par la suppression de la souffrance[125].

> […] L'ami si souvent maudit mais si respecté par elle, qui lui-même […] avait la cruauté de souhaiter qu'elle eût aussi le temps de se reconnaître, de lui donner sa dernière pensée, de se confesser enfin à lui, de mourir en lui[126].

[122] *La Noia*., p. 229.
[123] *L'odore del sangue*, p. 229.
[124] *Ibid.*
[125] *AD*, IV, p. 57.
[126] *Ibid.,* pp. 89-90.

> J'aurais dû chercher à comprendre son caractère comme celui d'une personne quelconque et peut-être […] j'aurais évité de prolonger entre cet acharnement étrange et mon invariable pressentiment ce conflit qui avait amené la mort d'Albertine. […] Il me semblait en effet dans les heures où je souffrais le moins, que je bénéficiais en quelque sorte de sa mort, car une femme est d'une plus grande utilité pour notre vie, si elle y est, au lieu d'un élément de bonheur, un instrument de chagrin, et il n'y en a pas une seule dont la possession soit aussi précieuse que celle des vérités qu'elle nous découvre en nous faisant souffrir. Dans ces moments-là, rapprochant la mort de ma grand-mère et celle d'Albertine, il me semblait que ma vie était souillée d'un double assassinat que seule la lâcheté du monde pouvait me pardonner[127].

> Et c'est parce qu'ils contiennent ainsi les heures du passé que les corps humains peuvent faire tant de mal à ceux qui les aiment, parce qu'ils contiennent tant de souvenirs de joies et de désirs déjà effacés pour eux, mais si cruels pour celui qui contemple et prolonge dans l'ordre du temps le corps chéri dont il est jaloux, jaloux jusqu'à en souhaiter la destruction. Car après la mort le Temps se retire du corps, et les souvenirs – si indifférents, si pâlis – sont effacés de celle qui n'est plus et le seront bientôt de celui qu'ils torturent encore, mais en qui ils finiront par périr quand le désir d'un corps vivant ne les entretiendra plus. Profonde Albertine que je voyais dormir et qui était morte[128].

Les deux premières citations, tirées de Moravia et de Parise, présentent une analogie remarquable, à partir de la construction syntactique. Une locution négative dont le verbe principal est de type dubitatif – « non ricordo », « credo di non aver mai » - suivi du verbe « amare » à l'infinitif. Construction verbale qui exprime une incertitude portant sur l'amour, amour qui s'accomplit seulement dans la destruction, dans la violence, dans la mort. La différence entre les deux réside plutôt dans le degré d'intensité de l' « hainamoration jalouse » dont les verbes se font traducteurs. Chez Moravia l'action

[127] *Ibid*., p. 78.
[128] *TR,* IV, p. 624.

est exprimé en puissance – le propos de « fare a pezzi » l'ennemi, avec lequel se profile aussi une relation sadomasochiste perverse et ambiguë sous le signe de la haine et du plaisir réciproques ; chez Parise en revanche l'action est déjà accomplie mais elle a été plus violente et définitive, car Silvia est morte et froide, couchée sur le lit de la morgue. De plus, l'acmé de l'amour ressenti par le narrateur envers sa femme défunte est atteint dans une seconde vision – à nouveau l'aspect divinatoire revient, cristallisé dans cette odeur du sang qui maintenant imprègne le corps de Silvia et enveloppe Rome tout entière – où il se représente lui-même à côté de Silvia, tout près d'elle, mort avec elle. Or, dans le deuil long et tourmenté que le Narrateur proustien fait d'Albertine, on retrouve l'origine et la racine d'instances analogues. À commencer par la même pulsion violente qu'on a soulignée chez Moravia – sans jamais en arriver à une violence proprement physique sur Albertine : après la fuite de la jeune fille, le Narrateur souhaite « qu'il lui arrive un accident », comme Swann aussi souhaite de souhaiter la mort d'Odette, en espérant que la disparition puisse guérir la souffrance. Si après la mort d'Albertine le Narrateur, dont la souffrance amoureuse ne cesse de croître, mesure dans sa chair et dans sa pensée torturées la fausseté d'un tel propos de délivrance par la perte, d'autre part la perte et l'élaboration du deuil confirment dans le *Temps retrouvé* que l'oubli efface même ceux qu'on a tant aimé. Ce qui reste des souvenirs amoureux du Narrateur est destiné à agoniser sous les coups portés par le Temps, « quand le désir d'un corps vivant ne les entretiendra plus ». Dans un cruel parallélisme, la souffrance du jaloux est destinée à s'écrouler (presque) en même temps qu'un corps privé de vie.

Un « double assassinat » a donc lieu dans le roman d'Albertine : d'une part, la suppression de l'altérité de la jeune fille, que le Narrateur voudrait voir accomplie par cette « mort en lui », « confession » ultime qui en révélerait enfin tous les secrets qui étaient la cause de la captivité ; d'autre part, la mort du Narrateur lui-même, de ce « moi qui aimait Albertine », qui aura lieu dans le *Temps retrouvé* après le travail du deuil et de l'oubli. Locution « Mourir en lui » qui donne vraiment la mesure de l'acharnement de la possession, soulignée au début de ce chapitre, qui passe du désir charnel d'un corps (Parise, Moravia, plus nuancé chez Proust), à l'appropriation de la vie entière d'autrui – comme l'écrit Parise, il s'agit de « penetrare la sua vita che sentivo era diventata privata » [129] - jusqu'à l'impulsion d'anéantissement, d'engloutissement

[129] *L'odore del sangue*, p. 58.

presque, qui amène à la disparition du corps chéri – dont on est, écrit Proust, « jaloux jusqu'à en souhaiter la destruction » - et à la délivrance de l'autre[130]. Destruction dont aucun des narrateurs n'est responsable directement, mais dont ils se sentent pourtant coupables - en particulier le Narrateur proustien et celui de Parise. L'un écrit, en se référant à la mort de la grand-mère et d'Albertine, que sa vie « est souillée d'un double assassinat » ; l'autre sait que, bien qu'on n'ait pas identifié le responsable du meurtre de Silvia, c'est lui le coupable : « il vero mandante ero io stesso ».

Dans quelle mesure le jaloux est-il coupable de la mort de la femme jalousée ? Et surtout, si cette forme du désir est à lire en tant que forme du récit et forme de connaissance, comment définir le rapport morbide entre désir amoureux et amour du savoir, entre désir et intellectualisme?[131] À propos de *L'odore del sangue*, Cesare Garboli écrit que l'œuvre s'inscrit dans un paradigme du XXe siècle, un genre du roman où des figures d'intellectuels engagent avec la vie une « partie mentale », de laquelle ils sortent vaincus, mais seulement pour se sentir dans leur conscience « amaramente vittoriosi di ripiego e di frodo »[132]. Il me semble qu'on peut aisément identifier dans la jalousie cette « partie mentale » dont parle Garboli ; la victoire amère et « frauduleuse » consiste en revanche dans la mise en forme de cette partie, c'est-à-dire dans la narration de la jalousie.

> Non tormentare Silvia col demone della verità, con l'analisi dei fatti. Tu potresti farla passare dalla terapia alla nevrosi, dall'amore alla malattia […] Si direbbe che lo voglia provocare tu questo destino orribile, si direbbe che tu non ami affatto Silvia, ma la odi e la vuoi punire, la vuoi uccidere perché si è innamorata di un altro[133].

Dans ces mots, prononcés par un collègue psychanalyste du narrateur de *L'odore del sangue*, réside à mon avis la clé de lecture de ce récit de la jalousie qui a un antécédent manifeste dans le « roman d'Albertine ». D'abord on y résume le sens profond de

[130] Voir sur ce point E. Sparvoli, « Syndrome mélancolique et dérèglement moral chez les amoureux proustiens », art. cit., pp. 160-162.
[131] Voir Ph. Chardin, *L'amour dans la haine,* Genève, Droz, 1990.
[132] C. Garboli, *Préface*, cit., p. XV.
[133] *L'odore del sangue*, pp. 134-135.

l'investigation jalouse, c'est-à-dire la poursuite acharnée du « démon de la vérité », ce qui relève évidemment de la sphère du travail de l'intellectuel, et qui semble être aussi néfaste pour l'amour que vertueux pour la connaissance. D'ailleurs le rapport étroit entre jalousie-souffrance-connaissance est exprimé chez Proust dans les termes d'un bénéfice, d'une réparation de ses peines que le jaloux reçoit par la découverte des vérités qu'il ignorait :

> Il me semblait en effet dans les heures où je souffrais le moins, que je bénéficiais en quelque sorte de sa mort, car une femme est d'une plus grande utilité pour notre vie, si elle y est, au lieu d'un élément de bonheur, un instrument de chagrin, et il n'y en a pas une seule dont la possession soit aussi précieuse que celle des vérités qu'elle nous découvre en nous faisant souffrir[134].

L'idée exprimée par Proust d'une « possession des vérités » précède et éclaire le « demone della verità » dont parle Parise : la figure de l'intellectuel, qui sera le véritable protagoniste de la littérature du XXe siècle se profile dans la *Recherche* avec ses ombres, émergeant avec tous ses prismes dans la confrontation de la passion et de la jalousie, qui se révèle « un bon recruteur » pour les expérimentations du chercheur. On remarquera que cette idée d'utilité de la souffrance subordonnée à des buts épistémologiques est tout à fait présente dans *La Noia,* en particulier dans le dénouement, par ailleurs quelque peu schématique : en effet, le narrateur Dino, après son histoire malheureuse avec Cecilia, recommence à peindre, car il reconquiert le rapport avec la réalité dont la perte avait provoqué son ennui et son incapacité de créer.

Mais il y a dans la citation de Parise ci-dessus un élément capital qui concerne l'aspect « méta-romanesque» du récit de la jalousie, c'est-à-dire un moment où ce genre de roman se reflète sur sa propre forme littéraire[135]. « Si direbbe che lo voglia provocare tu questo destino orribile », telle est l'accusation adressée au narrateur. Or, cette «

---

[134] *AD,* IV, p. 78.

[135] On sait que le récit de la jalousie est une sorte de roman dans le roman chez Proust, comme le montrent les cas de *Un amour de Swann* et évidemment le « cycle d'Albertine », qui a été probablement conçu par Proust comme un roman à part. Voir su ce point Nathalie Mauriac-Dyer, *Proust inachevé. Le dossier Albertine disparue,* Paris, Champion, 2005. En tout cas, il est considéré comme « une enclave » dans le plan général de la *Recherche,* voir J. Dubois, *Pour Albertine. Proust et le sens du social,* Paris, Seuil, 1997.

provocation d'un destin » est plus vraie dans le cas de Parise au niveau formel du roman plutôt qu'au niveau de la *fabula,* car on sait d'après le dénouement du récit que ce n'est pas le narrateur qui tue Silvia ; de plus, au moment de sa mort il n'a pas eu de contacts avec elle depuis quelques semaines. Comment alors aurait-il provoqué un décès dont il ne cesse de se sentir coupable ? C'est par la forme et par la progression que ce narrateur imprime à la narration que se révèle sa culpabilité. D'abord par la forme obsessionnelle et itérative de questions posées à Silvia – le démon de la connaissance est à l'œuvre - qui en étant sans cesse renvoyées provoquent un mouvement du récit tournant sur lui-même comme une vrille, jusqu'au seul dénouement possible, la réduction de la victime à un silence-consentement qui, entrainant ses secrets dans la tombe, laisse le champ ouvert à toute interprétation, à toute hypothèse formulée par son bourreau. Souvent ces questions se concrétisent par des actes accomplis plus tard par Silvia, comme si le narrateur suggérait à sa femme, de façon indirecte, les comportements morbides à tenir avec son amant. C'est ainsi que les questions itératives déterminent le cours répétitif du récit : aux questions du mari, issues de ces analyses entre psychanalyse et divination, suivent les réponses de plus en plus lacunaires et mensongères de Silvia, mots ambigus qui laissent deviner une relation déviée et tordue sans la confirmer – le point de vue étant seulement celui du cruel narrateur -, mais qui révèlent pourtant l'épuisement et le désespoir croissant chez la femme-victime. Si l'épilogue voit la femme perdante, le narrateur est le vainqueur. Non pas parce qu'il se remarie avec sa jeune amante (niveau de la fabula), mais parce que ses suppositions morbides ont finalement trouvé la vérification qu'il cherchait dans la mort de Silvia ; en leur donnant une forme – obsessionnelle, itérative, enroulée jusqu'à la seule figure possible, le silence de la mort – le narrateur les a exorcisées. C'est la victoire de la forme sur la souffrance: vaincu dans la vie, dans l'amour, le rachat de l'intellectuel consiste dans le triomphe de la réorganisation formelle – travail rationnel et solitaire – sur les bribes éparses et insensées que laissent les relations et les autres. En vérité, autrui, porteur de souffrance et de dérèglement spirituel, doit être réduit au silence et à l'invisibilité: « precipitare fino a scomparire ai miei occhi »[136]. La tombée de l'une est nécessaire à la remontée de l'autre, car pousser Silvia dans ses lieux inexplorés signifie pour le narrateur descendre dans l'inexploré, mais à travers elle. Son récit est alors compensation, compréhension,

[136] *L'odore del sangue*, p. 20.

exploration des profondeurs de sa propre âme, en utilisant la vie des autres : « Riflettevo e sentivo che, se c'era qualcosa di vero e di minaccioso nel profondo dell'animo di Silvia e anche del ragazzo, così c'era anche nel mio »[137].

Chute dans les profondeurs et dans l'obscurité que reflète et évoque l'expérience du Narrateur proustien, plongeur se sentant coupable, comme on l'a vu, de « profanation des êtres aimés » ; l'image de Silvia précipitant jusqu'à disparaître aux yeux du narrateur chez Parise, sa figure détendue sur le lit de la morgue sur laquelle se clôt le roman, doit être comparée à la dernière image d'Albertine dans le *Temps retrouvé,* image renfermée dans une phrase aussi mystérieuse et fuyante que son sujet: «Profonde Albertine que je voyais dormir et qui était morte »[138]. Le cycle d'Albertine présente en ce sens de nombreuses analogies avec *L'odore del sangue*, ainsi qu'avec le dénouement de *La Noia*, susceptibles d'en faire un modèle dans le développement de ce point de vue méta-romanesque sur la jalousie, qui se métamorphose de passion maladive en enquête concernant la forme du récit et en réflexion intellectuelle sur les possibilités de la littérature en tant qu'exorcisme et compensation des souffrances existentielles. La critique a récemment souligné que l'expérience cognitive vécue en partie par Swann, puis plus pleinement par le Narrateur, de « se retrouver en se perdant dans une autre », action de repenser le passé rétrospectivement et d'emprunter de nouvelles voies cognitives, préfigure la structure du roman. Il n'est pas anodin de remarquer que c'est justement dans « le roman d'Albertine » que les réflexions métalittéraires du Narrateur se concentrent. C'est à Albertine, pendant une journée de captivité, qu'il explique l'importance, pour la littérature du XIXe siècle, du regard rétroactif - sous forme quelque fois d'une préface, d'autres fois de l'insertion d'un « thème rétrospectivement nécessaire » - porté par les auteurs sur leurs propres œuvres : « se regardant travailler comme s'ils étaient à la fois l'ouvrier et le juge, ils ont tiré de cette auto-contemplation une beauté nouvelle, extérieure et supérieure à l'œuvre, lui imposant rétroactivement une unité, une grandeur qu'elle n'a pas »[139]. En effet, cette action d'interprétation rétroactive est partagée et par la démarche du jaloux, et par la démarche littéraire. Les deux ont en commun une pratique de déchiffrement des signes – on pourrait aussi l'appeler, tout simplement, lecture - à rebours, remontant du symptôme à la maladie, de

[137] *Ibid.,* p. 137.
[138] *TR,* IV, p.624.
[139] *LP*, III, p. 666.

l'effet à la cause, selon la célèbre explication que le Narrateur donne à Albertine de la poétique du grand écrivain russe : « montrer d'abord l'effet, l'illusion qui nous frappe. C'est ainsi que Dostoievski présente ses personnages. Leurs actions nous apparaissent aussi trompeuses que ces effets d'Elstir »[140]. Jalousie qui, comme le remarque Daniele Garritano, a en commun avec la pratique de la lecture le fait d'être la seule forme cognitive en mesure d'être reliée à « des signes incertains, corrompus, à la limite du visible »[141] ; jalousie qui se sert des techniques de déchiffrement définies extrêmes, telles que la lecture à travers l'enveloppe, ou dans les plis du papier, à rebours comme dans les anagrammes. On ajouterait que l'écriture fonctionne de manière analogue, car elle aussi se forme sur la traduction et la réinterprétation de ces vérités acquises pendant le déchiffrement difficultueux des signes. En effet « le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur »[142]. Plusieurs réflexions ont l'objectif de renvoyer à cette fonction méta-romanesque du récit de la jalousie, récit traité comme une mise en abyme de la construction romanesque. Le passage où le Narrateur remonte à la redécouverte de la musique de Vinteuil grâce à l'amie de la fille du musicien en est un exemple. Dans ces pages – où le Narrateur est à l'écoute de la sonate du pianiste exécutée magistralement par le vicieux Morel, cohabitent l'appel euphorique et inoubliable « vers une joie supraterrestre », et la conscience du long travail de lecture, de relecture et de traduction nécessaire à l'accomplir. L'image de l'amie lesbienne de Mlle Vinteuil, l'incarnation des jalousies gomorrhéennes du Narrateur, penchée sur les partitions de ce même musicien dont elle avait profané le portrait, occupée à en décoder l'écriture illisible, devient une sorte d'allégorie du déchiffrement:

> Comme dans les illisibles carnets où un chimiste de génie, qui ne sait pas la mort si proche, a noté des découvertes qui resteront peut-être à jamais ignorées, elle avait dégagé, de papiers plus illisibles que des papyrus ponctués d'écriture cunéiforme, la formule éternellement vraie, à jamais féconde, de cette joie inconnue, l'espérance mystique de l'ange écarlate du matin. Et moi pour qui, moins pourtant que pour Vinteuil peut-être, elle avait été cause aussi, elle venait d'être ce soir même encore en réveillant ma jalousie d'Albertine, elle devait surtout

[140] *Ibid.,* p. 880.
[141] D. Garritano, « L'instrument optique de la jalousie », in Ph. Chardin, E. Fülöp, *op. cit.,* p. 69-79, p. 77.
[142] *TR,* IV, 468.

> dans l'avenir être cause de tant de souffrances, c'était grâce à elle, par compensation, qu'avait pu venir jusqu'à moi l'étrange appel que je ne cesserai plus jamais d'entendre – comme la promesse qu'il existait autre chose, réalisable par l'art sans doute, que le néant que j'avais trouvé dans tous les plaisirs et dans l'amour même, et que si ma vie me semblait si vaine, du moins n'avait-elle pas tout accompli[143].

L'amie de Mlle Vinteuil devient ici le trait d'union salvifique entre l'opacité des signes – illisibles, étrangers, méconnus comme des papyrus remplis d'écriture cunéiforme – et la prémonition de compensation et d'accomplissement par l'écriture dont « l'ange écarlate du matin » est l'annonciateur.

Cette compensation rétrospective est évidemment chez nos auteurs l'écriture. Tous les narrateurs, après l'expérience de la jalousie, en parcourent l'histoire à rebours, dans le but, comme on l'a vu, de changer le signe négatif de l'échec sentimental en un signe euphorique du savoir et de la réussite narrative. Le but cognitif est assumé par le Narrateur proustien, qui dans les dernières pages de *La Prisonnière* réfléchit sur le « récit jaloux » qu'il est sur le point d'achever, soulignant d'une part, la difficulté de raconter sa propre histoire quand elle plonge encore dans l'obscurité de l'incompréhension et de la méconnaissance – ce « rimando a capire » dont parle Parise aussi -, d'autre part, l'importance d'une relecture rétrospective, accomplie par l'écriture, qui lui a permis –«aujourd'hui » - d'en saisir clairement la « vérité subjective » :

> Mes paroles ne reflétaient donc nullement mes sentiments. Si le lecteur n'en a que l'impression assez faible, c'est qu'étant narrateur je lui expose mes sentiments en même temps que je lui répète mes paroles. … car les images qui me faisaient agir, si opposées à celles qui se peignaient dans mes paroles, étaient à ce moment-là fort obscures : je ne connaissais qu'imparfaitement la nature suivant laquelle j'agissais ; *aujourd'hui j'en connais clairement la vérité subjective.* Quant à sa vérité objective […] si j'ai eu raison de me fier à cette nature et si au contraire elle n'a pas altéré les intentions

[143] *LP,* III, p. 766.

> d'Albertine au lieu de les démêler, c'est ce qu'il m'est difficile de dire[144].

Ce qui retient notre attention est pourtant la dernière phrase de la citation, la nuance introduite par Proust entre vérité subjective, c'est-à-dire sa vérité, celle qui est racontée du point de vue du « narrateur qui dit je », et une autre vérité, définie objective, qui, elle, reste mystérieuse et opaque. Mais, sur cette connaissance acquise se creuse, comme une lézarde subtile, un doute : que l'enquête du jaloux, que le déchiffrement des signes, que la connaissance indiciaire soient d'excellents instruments de connaissance et d'écriture, mais néfastes et destructeurs s'ils sont appliqués aux passions et à l'existence. En d'autres mots, la jalousie, bon recruteur épistémologique en ce qui est matière romanesque, devient, hors de la page, le sentiment asphyxiant et haineux du névrosé.

L'échec amoureux de trois récits convie avec la réussite portée par l'écriture. De quel côté le bilan penche-il, quel est des deux le plus lourd, l'échec ou le rachat, la mélancolie ou le savoir ?

C'est là l'ambigüité et la beauté des textes. Ainsi, Albertine est une grande déesse du temps, instrument de connaissance, fenêtre ouverte sur la vie des autres –au point que le Narrateur peut affirmer de « n'avoir rien à regretter » -, lui donnant accès à « cette issue hors de soi-même, ce chemin de communication privé, mais qui donne sur la grande route où passe ce que nous ne connaissons que du jour où nous en avons souffert : la vie des autres »[145]. Mais Albertine reste aussi cette prisonnière renfermée à jamais, comme une cicatrice, dans le Narrateur, hésitant encore entre l'accomplissement du deuil et son inoubliable souvenir : « Profonde Albertine que je voyais d'Albertine et qui était morte».

[144] *AD,* III, p. 850.
[145] *LP,* III, p. 888.

CHAPITRE V
DU CÔTÉ ICONOCLASTE DE LA *RECHERCHE :* LA LEÇON PROUSTIENNE CHEZ ALESSANDRO PIPERNO

V.1 « Il malintenzionato che è in me ». Entre nihilisme et mélancolie

Dans une interview que l'écrivain Piperno a généreusement accepté de nous accorder, il affirme que Proust lui a enseigné à se méfier autant de ses propres sentiments que de ceux d'autrui[1]. Cette affirmation me semble une introduction éloquente à une lecture de la *Recherche* qui, s'appuyant sur les aspects cognitifs de l'œuvre, utilise le soupçon comme instrument de connaissance, déniche la mauvaise foi, aiguise la lame de l'ironie corrosive, sans épargner ni les personnages, ni surtout le Narrateur. Dans un article paru sur *La lettura*, l'hebdomadaire culturel du *Corriere della Sera,* Piperno écrit :

> La *Recherche* è un'opera nichilista. Sullo sbriciolamento di ogni cosa (arte compresa). La *Recherche* è un'opera sulle intermittenze del cuore umano: com'è possibile, si chiede Proust continuamente, che la ragazza che amavo tanto (per cui mi sarei fatto uccidere) ora non mi dica più niente? Com'è possibile che i lineamenti di mia madre, per non dire del suono della sua voce, siano scomparsi per sempre dalla mia coscienza ad appena un anno dalla sua morte? Altro che tempo ritrovato. Proust è il primo a saperlo: il tempo non si ritrova più[2].

On mesure ici toute la distance entre la première réception proustienne – celle des années de *Solaria* définie comme euphorique – et les enjeux, aussi provocateurs que suggestifs, d'une lecture sous le signe destructeur et acharné du nihilisme. Que le Temps ne soit ni perdu ni retrouvé, qu'il ne soit pas le grand thème proustien, mais seulement un stratagème littéraire trouvé par Proust –homme de marketing excellent et attentif – pour faire la promotion de son livre à une époque où, par les théories de

[1] L'interview se trouve, avec l'accord de l'auteur, dans la section V.6 de cette thèse.
[2] *La lettura,* 14 agosto 2014.

Bergson à Einstein, et par les expérimentations modernistes de Joyce et Woolf, le temps était un sujet d'étude à la mode. Que les célèbres « intermittences du cœur » ne soient pas ces moments de retrouvailles euphoriques avec le passé, mais la révélation cruelle et subite des irrégularités, des écarts et des inconstances auxquels est soumis le caractère humain. Voilà en quoi consisterait, selon Piperno, le nihilisme de l'œuvre proustienne : qu'à cause de ces écarts et de ces détours, rien ne reste de l'existence humaine, car le temps ne se retrouve plus, enseveli dans le gouffre de l'oubli et sous les cendres des croyances brisées – l'écroulement de toute chose travaillée par les années. Mais il y a un autre élément à souligner dans la citation ci-dessus, qui concerne les violents changements frappant les êtres proustiens. Piperno souligne en effet la labilité et le caractère périssable des sentiments humains, qui, incapables de durer, rendent vain tout accomplissement existentiel. Il s'agit d'une lecture hétérodoxe de la *Recherche* que vante un illustre prédécesseur : Samuel Beckett[3]. En 1933 l'écrivain consacre à Proust un brillant essai – non académique, comme il tient à le préciser – où il déchire l'image de l'écrivain mondain et nostalgique, ainsi que l'épilogue euphorique de l'œuvre. Il est significatif que Beckett pose en exergue de son essai une citation de Leopardi : « E fango è il mondo ». C'est justement du point de vue nihiliste, et aussi de celui des promesses et des attentes déçues, que la poétique proustienne peut être comparée à celle de Leopardi. L'écrivain anglais démythifie le rôle du temps dans la *Recherche,* soulignant qu'à la fin du roman, plus que retrouvé, le temps est plutôt aboli par la mort : la scène finale de la *Recherche* est une fresque magnifique et funèbre où la mort triomphe sur tout. Les lois temporelles apparaissent d'une part contraignantes et inexorables, et d'autre part, impossibles à retrouver. Beckett souligne en particulier le tragique des personnages proustiens : ils sont immergés dans le temps et soumis à ses changements, mais privés du pouvoir heuristique de retrouvailles. Les intermittences du cœur sont, de ce point de vue, le moment de la prise de conscience douloureuse par le sujet du déphasage à l'œuvre dans la mémoire.

Le temps est un fardeau dont les personnages proustiens peuvent s'affranchir seulement par l'impudence de certains d'entre eux.

[3] Piperno cite d'ailleurs plusieurs fois Beckett, voir par exemple *Contro la memoria,* Roma, Fandango, 2012, pp. 39-48. (Dorénavant *Contro la memoria*).

> Nous ne nous échappons ni des heures ni des jours. […] Hier n'est pas un jalon que nous aurions dépassé, c'est un caillou des vieux sentiers rebattus des années qui fait partie de nous irrémédiablement, que nous portons en nous ; lourd et menaçant. Ce n'est pas seulement qu'hier nous a un peu plus épuisés ; nous sommes différents, nous ne sommes plus ce que nous étions avant la calamité d'hier[4].

D'un côté, si le temps ne se retrouve plus, de l'autre il creuse dans chaque être des sentiers pierreux et que l'on ne peut pas éviter. Dans la lecture de Beckett, toute liberté est niée au profit d'une vision atavique du temps, où l'on n'échappe pas a ce qu'on a été et à ce que l'on est. Pourtant les êtres ne sont pas immobiles, ni toujours égaux à eux-mêmes. Le tragique réside justement dans cette contradiction : le destin des hommes est que ces derniers, au fil des années, sont ramenés inexorablement à leurs chromosomes, que pourtant ils n'ont fait que fuir, car le temps change les hommes : « nous ne sommes plus ce que nous étions […] hier ». La preuve de ces changements est que les sentiments passent pour l'homme comme passent les années : « puisque non seulement les objets de son affection se seront évanouis mais aussi cette affection même »[5]. Il s'agit de deux thèmes chers à Piperno, l'atavisme et l'oubli, auxquels sont confrontés les êtres. Ce sont avant tout ces lieux de la *Recherche* qu'il explore en tant que critique.

Piperno définit la *Recherche* comme un «libro spaventosamente nichilista», imprégné d'«un scetticismo apocalittico che liquida la vita non tanto come un'esperienza demoralizzante, ma come un'avventura insensata, macabra e beffarda »[6]. Le scepticisme apocalyptique dont parle Piperno est chez Proust un point d'arrivée et non de départ ; une conquête, si on peut la définir ainsi, à laquelle le Narrateur aboutit après avoir connu, puis perdu, espérances et grandes illusions. Chez Proust connaître, veut dire « denudare il cuore umano fino allo strazio »[7], éplucher et disséquer le cœur pour comprendre le fonctionnement de tout sentiment qui l'anime : amour, envie, ressentiment, snobisme. Beaucoup de critiques italiens ont accusé Proust d'égocentrisme: par exemple, en 1923, Prezzolini déplore la petitesse de l'univers proustien, où « il campo visivo non eccede mai la portata di un ciuffo di peli, di un

[4] S. Beckett, *Proust,* cit., p. 23.
[5] *Ibid.,* p. 26.
[6] A. Piperno, *Pubblici infortuni,* Milano, Mondadori, 2013, p. 42. (Dorénavant *Pubblici infortuni*).
[7] *Ibid.,* p. 49.

gruppo di denti, di una screpolatura della pelle […] che assumono le proporzioni di una montagna o di una foresta »[8]. Au delà du ton sarcastique, la critique de Prezzolini n'est pas infondée. Ce qui échappe au critique, c'est que l'égocentrisme exhibé par Proust n'est pas stérile, il est au contraire un formidable instrument de connaissance. Il fonctionne exactement dans les termes décrits par Piperno dans la citation qui donne le titre à ce chapitre. « Le malintentionné » cité par l'écrivain italien est celui qui avance dans la vie aiguisant de plus en plus les armes du soupçon et de la défiance, tourné vers un but gnoséologique : en d'autres mots, secondant un « cocente desiderio di capire come stanno le cose. Perché sono andate così, e non altrimenti »[9]. Le roman est ainsi conçu comme un exercice cognitif, à même de dénicher les vices, les mauvaises intentions, les prétextes cachés derrière les apparences des choses.

> La *Recherche* è uno dei più sofisticati strumenti ontologici che siano mai stati elaborati. Essa mette in scena la grande avventura dell'io, il suo incessante e spregiudicato mutamento epidermico[10].

Si, pour employer une image, la littérature est en mesure de dégonder les lois humaines, le nihilisme en est la pince-monseigneur, puisque pour comprendre en profondeur il faut questionner, démythifier, creuser. Jusqu'au point où l'épiderme, après tant d'abrasions, ne révèle le vide qu'il couvrait, l'inconstance sans scrupules des êtres et des croyances.

L'œuvre romanesque de Piperno emprunte en plusieurs endroits ce même instrument de connaissance – le nihilisme et ses multiples déclinaisons – qui est à l'œuvre dans la *Recherche.* L'écriture devient ainsi un acte de revanche, une vengeance sans violence, assumant souvent la forme de l'invective.

La première forme revêtue par ce paradigme destructeur que l'on retrouve chez l'écrivain italien, est justement l'attitude du diffamateur, du malintentionné, du délateur plein de rancune. Piperno écrit que la *Recherche* est un « mausoleo consacrato alla delazione. La protesta proustiana non fa che nutrirsi del rancore dei malati contro i sani,

[8] G. Prezzolini, « Letteratura francese: Marcel Proust », Conv., IV, 3 (mars 1923), p. 124-125.
[9] *Pubblici infortuni*, p. 116.
[10] *Contro la memoria*, p. 33.

dei falliti contro gli uomini di successo, dei figli inetti contro i sani »[11]. On verra que cette rancune touche plusieurs lieux de nos romans – du mimétisme au snobisme, se cristallisant, de la même façon que chez Bassani, autour du personnage juif. La caractéristique du protagoniste juif est, chez Proust comme chez Piperno, la honte et le malaise, uni à l'aigreur et au « revanchisme » de celui qui a subi un tort atavique. Piperno affirme être particulièrement sensible aux épisodes de la *Recherche* où les personnages sont la proie d'une *vergogna* qui dérive du sentiment d'inadaptation et d'assimilation manquée :

> I personaggi proustiani hanno in comune qualcosa d'impercettibile che li rende uguali: il senso di inadeguatezza e la diversità, che alcuni tentano di esaltare e altri di nascondere con ogni mezzo. [Bloch e Swann] entrambi non si sentono accettati, vivono con il fiato sospeso, frementi e sospettosi, hanno l'esigenza di reinventarsi, nascondendosi dietro a una maschera confortante[12].

Que l'on pense en effet à Swann et Bloch, deux personnages cités par Piperno : deux juifs qui toute leur vie essaient d'être différents de ce qu'ils sont. Si l'un, Bloch, y parviendra reniant son père et son nom, l'autre, Swann, à la fin de sa vie revient à ses origines juives qu'il avait essayé d'oublier. Dans son cas, ce sera Gilberte, encore à cause de la honte, qui profanera son nom et sa mémoire. Mais dénicher et révéler la honte d'autrui équivaut à discerner la sienne. Le personnage qui éprouve le plus de la honte, c'est le Narrateur. On sait que Proust lui-même souffrait de certains traits de sa personnalité - judéité, homosexualité, manque de volonté – qui dans un milieu bourgeois et aristocratique comme celui qu'il fréquentait constituaient des « tares », des manques. Selon Piperno, « Proust scrive di ciò di cui si vergogna: la sua vita »[13]. Le mépris ressenti par le Narrateur envers lui-même l'empêche de jouir de la réalisation de ses désirs. Ce motif revient sous la plume de Piperno, chez qui les protagonistes sont

[11] *Pubblici infortuni*, p. 55.
[12] *Ibid.,* p. 147.
[13] *Ibid.,* p. 192.

tellement habitués à démasquer les impostures et les mensonges d'autrui qu'ils ne se font pas d'illusions sur eux-mêmes.

Inseparabili, c'est-à-dire le troisième roman de Piperno, lauréat du Prix Strega en 2012, s'ouvre sur une considération d'un des deux frères protagonistes : « Basta frequentare se stessi con assiduità per capire che, se gli altri ti somigliano, be', allora degli altri non c'è da fidarsi »[14]. Quelle place peuvent avoir les sentiments dans ce cadre de méfiance ? On a anticipé ci-dessus que l'écrivain italien a une vision de l'amitié comparable à la vision proustienne, et même plus sombre. On verra que l'amitié est, chez Piperno comme chez Proust, souvent ternie par l'envie girardienne du rival-médiateur – au point que, dans les couples d'amis on peut parler de « plagio »[15] du modèle envié et admiré de la part du sujet désirant. Le ressentiment se manifeste souvent dans les relations entre adolescents, où le « destino di separazione e di livore », objet du récit bassanien *Dietro la porta* trouve une nouvelle expression - par ailleurs dans un contexte juif similaire – à travers le mode de l'invective destructrice, se substituant à la mélancolie et à l'impuissance de Bassani. De façon semblable, chez Piperno on retrouve l'impuissance amoureuse que l'on a soulignée chez les écrivains de la « réception mélancolique ». Seulement, chez lui, cette impuissance n'épouse pas les contours de l'acte manqué et regretté, mais est réduite au vice, à la perversion, au fétiche. En d'autres mots, les amoureux de Piperno ont tous une perversion sexuelle solipsiste, sorte de métonymie de l'égoïsme, de la vanité, et même de la cruauté, qui sont des sentiments innés dans l'amour. De la passion onaniste du narcissique Samuel, à celle pour les membres circoncis de l'intellectuelle Ludovica, à l'hédoniste et vaniteux Filippo qui s'excite épiant les photos de sa femme sur le web, de loin et en cachette comme un fan quelconque, jusqu'à l'obsession de Daniel pour le linge féminin. Si, chez Bassani, pénétrer dans la chambre de Micòl signifiait posséder la femme aimée et descendre dans les profondeurs de sa vocation littéraire, chez Piperno la même scène est rabaissée et dédramatisée. Quand le narrateur Daniel arrive à entrer dans la chambre de Gaia, la conquête n'a aucune autre valeur que la satisfaction de son (innocente) perversion : couvert de la tête aux pieds du linge sale de sa nymphette, il est tout occupé à flairer les chaussettes de la jeune fille. L'impuissance amoureuse n'est pas regret, elle

[14] A. Piperno, *Inseparabili. Il fuoco amico dei ricordi,* Milano, Mondadori, 2012, p.11. (Dorénavant, *Inseparabili)*
[15] Piperno, *Dove la storia finisce,* Milano, Mondadori, 2016.

devient fétiche. De ce point de vue, il s'agit encore, comme l'ironie, l'autoaccusation, la rancœur, d'une modalité épistémologique qui amène à la démythification et au dévoilement du monde, dont témoigne d'ailleurs le genre littéraire de l'invective. Ce n'est pas un hasard si, chez Piperno, une place de plus en plus grande est prise par une satire de l'actualité – journaux, société, coutumes – typique du genre de l'invective, et qui rappelle évidemment le Proust chroniqueur génial et railleur se moquant des tics sociaux pendant l'affaire Dreyfus et la guerre.

Et pourtant, d'un autre point de vue, Piperno représente l'anneau de conjonction entre les deux volets de la réception proustienne que l'on a cherché à mettre en évidence au cours de ce travail. Si, d'un côté, les modalités mêmes de son écriture ainsi que la forme de ses romans, placent le nihilisme et l'attitude iconoclaste au rang d'instruments de connaissance, de l'autre ses pages ne sont pas exemptes d'une mélancolie rétrospective à l'égard de la vie. Comme il arrive chez les « auteurs mélancoliques », chez Piperno aussi, l'aporie entre vie et littérature, entre bonheur et art, soutient l'écriture. En effet, au milieu d'une longue recherche intellectuelle qui désassemble et saccage, qui détruit et qui gagne, mais seulement comme un repli à l'égard de la vie, surgissent des images d'euphorie et de beauté qui témoignent la possibilité de l'amour, du bonheur, de la plénitude. La différence d'avec un auteur comme Bassani ou Lampedusa est que chez Piperno il n'y a pas de nostalgie envers la vie ; ces images euphoriques ne sont pas au niveau de la vie, mais au niveau de la littérature. Aucun regret donc à l'égard de la vie, comme semble, en revanche, l'éprouver Proust en certains endroits de la *Recherche*, comme par exemple dans la promenade mélancolique au Bois du Narrateur à la fin de *Du coté de chez Swann.* Dans cet épisode, le ton du Narrateur, comme le montre le changement du temps verbal, se détache de la narration pour donner voix à la nostalgie du temps présent, comme pour signifier que la mélancolie engendrée par ces années fugitives et perdues, est douloureusement détachée du plan de la fiction, tel un chagrin étrangement réel enfoncé au milieu de la narration romanesque. La mélancolie chère à Piperno est en revanche un effet stylistique que l'écrivain définit comme « un impasto di nostalgia e catastrofe », dans le sens d'une tension littéraire – pour le peintre ce serait une couche de couleur plus dense et plus pâteuse –qui régit certaines grandes scènes romanesques. Il est évident que la *Recherche* en offre plusieurs, dont la plus spectaculaire est le Bal de têtes, dont le digne

contrechant est le bal chez les Pontecorvo dans *Il Gattopardo*[16]. Il est évident que ces scènes, célébrant la fin imminente d'un monde dont le lecteur a connu, tout au long des pages, la splendeur et le charme, se montre dans les épilogues comme « qualcosa di irripetibile e di irrimediabilmente compromesso. Ruderi pieni di vita »[17] dans les mots de Piperno - correspondent tout à fait à la définition que donne Piperno d'amalgame de mélancolie et catastrophe. Si la catastrophe est représentée souvent, dans ce type de scènes, par les bouleversements d'époque et les changements irréversibles, le facteur mélancolique se perçoit à travers le regret fiévreux – en italien *struggimento* - de l'euphorie passée : « Non è un caso se gli scrittori capaci di realizzare felicità così paradisiache sono di solito gli stessi in grado di fornirci gli scenari più mostruosi e apocalittici »[18]. À l'appui de cette considération, Piperno en appelle à ses écrivains de référence : Tolstoj, Proust, Fitzgerald. On remarquera que ces écrivains ont en commun la création d'un univers mythique qui devient tel seulement rétrospectivement, une fois qu'il est irrémédiablement perdu. Qu'il s'agisse des années folles du jazz et des spéculations, de l'âge d'or du Kremlin d'avant Napoléon ou de la Belle Époque parisienne dans laquelle resurgit brièvement un ancien régime inoublié[19], cela n'a pas d'importance. Ce qu'il importe de souligner, c'est que la mélancolie ne peut qu'être rétrospective, soumise à l'anachronisme créé par la perte préalable.

C'est que la modalité stylistique de la narration du bonheur – la stendhalienne « chasse au bonheur » – se fait en différé, entre attente prometteuse et regret rétrospectif. Entre les deux, malheureusement, il n'y a que le désenchantement. Il n'en reste pas moins que l'anachronisme des projections futures du bonheur, de même que le regret rétrospectif pour les ruines du temps, confèrent à certaines scènes de la *Recherche* un bonheur qui se réalise sur le plan littéraire plutôt que sur celui de l'accomplissement du héros. En d'autres mots, aucune scène d'amour réalisé, ou de succès couronné, n'aura jamais la force et la beauté des scènes que le lecteur sait être déplacées par rapport à la chronologie du roman. Ainsi, les Guermantes n'apparaissent jamais si désirables et fascinants comme dans certains souvenirs du Narrateur pendant le Bal de têtes ; la force de l'amour pour Albertine atteint son apogée dans les évocations que le Narrateur fait

[16] Voir *l'Interview* de l'auteur dans la section V.6 de cette thèse.
[17] *Pubblici infortuni*, p. 76.
[18] *Ibid.*
[19] Il est très important remarquer qu'il s'agit de mythisations aussi fascinantes que fictives. Le mythe de l'ancien régime a été créé par les écrivains romantiques.

d'elle après sa captivité et sa mort. Mais les prolexes aussi donnent de grandes scènes de bonheur artistique : le futur imaginé est plus doux que le présent vécu.

Or, cette vision différée du bonheur non seulement caractérise Piperno et les romanciers mélancoliques, mais elle est explicitement associée par l'écrivain italien au bonheur de la lecture, aux potentialités euphoriques de la littérature. Dans un article dédié à la mémoire du critique Enrico Guaraldo, l'écrivain rappelle l'enseignement le plus précieux que son maître lui a transmis, c'est-à-dire la chasse aux images de « pura felicità » que la littérature est à même d'offrir, « quel tipo di felicità –delicata, intermittente – che chi scrive e chi legge romanzi non smette d'inseguire »[20]:

> Ecco uno dei consigli più preziosi che mi dava il mio Maestro: «Non legga avidamente. Legga con lentezza. E quando finalmente incontra una grande immagine, per carità di Dio, chiuda il libro. Non vada avanti. Se la goda un po', quella immagine. Se la porti a letto, al bagno, al ristorante. Non se la lasci scappare. Ci giochi un po'. La stravolga se necessario. La modifichi a suo piacimento. Se ne appropri. A questo serve la letteratura»[21].

Ce n'est pas un hasard si Piperno définit ces images de « véritables épiphanies », en faisant explicitement allusion à Proust et aux écrivains modernistes. Épiphanie non pas dans le sens d'un souvenir, d'un instant réapparaissant à l'esprit, mais d'une image euphorique et fictionnelle qui se donne au lecteur. Ces images sont liées au bonheur de ce qui n'arrivera jamais, ou de ce qui ne reviendra jamais plus. Elles sont par définition mélancoliques, car incapables de se déployer dans l'actualité. C'est la même « dyscrasie chronologique » qui caractérise la littérature, qui met en scène l'attente du bonheur vécue par le héros, et, en même temps, la nostalgie pour une volupté déjà passée, qui a déjà eu lieu, ressentie par le lecteur.

C'est en ce sens qu'on analysera l'influence de Proust sur l'écrivain italien, en considérant ces deux aspects contradictoires seulement en apparence: d'un coté la fougue nihiliste et la veine destructrice qui amènent à l'abandon des illusions et à la création originale ; de l'autre, la prédilection pour une narration refusant de se passer,

[20] *Pubblici infortuni*, p. 71.
[21] « Immaginazione, la vera sapienza », in *La lettura,* 19 janvier 2014.

au milieu de ces ruines, du goût ineffable du bonheur, dont le caractère fuyant est si dangereux pour celui qui le poursuit, et que seule la littérature semble pouvoir capturer et reproduire à l'infini dans le geste du lecteur tournant les pages.

On commencera par le premier élément de ce rapport dialectique entre nihilisme et mélancolie, c'est-à-dire par la comparaison des outils épistémologiques que les héros de Piperno et le Narrateur proustien mettent en œuvre pour dévoiler et analyser la réalité.

V.2 L'envie comme instrument de connaissance: autour du personnage du « petit snob juif »

Citant René Girard, Piperno écrit qu'il n'existe pas un sentiment aussi contigu à l'amour que l'envie[22]. Et il poursuit : « Che fare di tanto livore ? Possibile che questo sentimento sia davvero così parassitario ? Inutile ? »[23]. L'écrivain semble suggérer que la réponse réside dans la littérature : c'est par elle que l'on se venge - « senza spargimenti di sangue » - et par elle que l'envie devient « un valido strumento di conoscenza, un infallibile arbitro del gusto »[24]. Comme il a été remarqué, le système anthropologique de Girard repose sur la phénoménologie de l'envie. Comme l'écrit la philosophe Barbara Carnevali, « Le désir métaphysique est un désir envieux »[25]. En parcourant l'histoire étymologique du mot - *invidere* c'est-à-dire « jeter un sort » ; *invitare* qui signifie lancer un défi – Carnevali montre que le sens du mot envie présuppose une forte prédisposition à la violence. Celle-ci peut se manifester sous forme matérielle ou symbolique, et on s'arrêtera sur cette seconde possibilité : « lorsque l'agressivité se limite à une destruction de la réputation, de l'image ou de l'estime de soi

[22] *Pubblici Infortuni,* p. 62. Pour un bilan critique de la lecture girardienne de Proust, voir L. Fraisse, «René Girard en critique de Proust: intuitions, apories, mises à l'épreuve », *L'Esprit créateur,* vol. 46, n°4, 2006, p. 134-150; Barbara Carnevali, « La teoria mimetica alla prova di Proust », *Nuova Corrente,* vol. 51, n° 137-138, 2006, p. 255-282; du même auteur, « Le désir d'une autre vie. Proust, Girard et l' "envie"», *Itinéraires* [en ligne], 2010-1, URL:http://itineraires.revues.org/2157.
[23] *Pubblici infortuni*., p. 67.
[24] *Ibid.*
[25] B. Carnevali, *Le désir d'une autre vie. Proust, Girard et l' «envie»*, cit., p. 46. Carnevali utilise le terme métaphysique pour définir le désir triangulaire girardien. On renvoie à cet article pour l'analyse détaillée des limites philosophiques et de la « réduction anthropologique » de cette lecture girardienne. On s'intéresse ici plutôt à l'usage que Piperno en fait dans ses romans et dans l'influence que l'anthropologue exerce dans la réception proustienne de l'écrivain italien.

de l'adversaire »[26]. Or cette qualification de l'envie en tant que passion violente est appropriée aux manifestations agressives et destructives des personnages de Piperno. Je pense en particulier au cas du héros de *Con le peggiori intenzioni,* qui écrit une lettre diffamante adressée à la fille dont il est amoureux. Mais on pourrait citer aussi les accusations publiques et infamantes que la jeune Camilla, amoureuse repousée, lance au professeur Pontecorvo pour le discréditer. Les personnages de Piperno prennent souvent la plume pour exprimer leur envie. On remarque dès maintenant que, chez Piperno, l'envie s'exprime par l'écriture.

Le système du désir métaphysique, faisant coïncider désir et envie puisque le sujet ne désire qu'imiter le rival par la possession de l'objet[27], ne peut aboutir qu'à la haine de soi, car le désir impuissant du sujet ne fait que buter sur l'obstacle externe représenté par le médiateur. Girard cite « l'auto-empoisonnement » décrit par Max Scheler[28]. Lui même parle de ressentiment, soulignant le caractère de réaction que le sujet expérimente dans la médiation, tandis que Carnevali reconduit cet effet autodestructeur de l'envie à la philosophie morale, qui classait l'envie parmi les « passions tristes »[29]. Il y a d'ailleurs un lien entre la théorie de Girard et les moralistes du XVIIe siècle tels que La Rochefoucauld, justement dans l'attitude de démystification systématique et cynique des valeurs, comme le preuve le fait de reconduire tout élan affectif, amitié ou amour, à la sphère des passions inauthentiques et aux manifestations perverties de l'amour propre[30].

On connaît la passion de Proust pour les moralistes classiques. Dans la *Recherche*, de nombreuses réflexions, apparaissant comme une véritable « foule des vérités », du Narrateur sur l'amitié, le snobisme, l'amour – les trois étant, on le verra, étrangement liés – possèdent le même rythme dense et le même fond ironique que les maximes du XVIIe siècle. Pourtant, l'écrivain italien affirme avec raison que son idée de l'amitié est, si cela est encore possible, plus sombre que chez Proust. En effet, si chez Piperno la sphère affective semble gouvernée par l'amour propre et par le ressentiment envieux du

[26] *Ibid.*
[27] Comme l'écrit Girard: « l'envie subordonne le quelque chose désiré au quelqu'un qui jouit avec cette chose d'une relation privilégiée », *Shakespeare: les feux de l'envie,* Paris, Grasset, 1990, p. 11.
[28] M. Scheler, L'homme du ressentiment, 1912.
[29] Carnevali, *art. cit.,* p. 49. Sur le thème de l'envie voir aussi: G. M. Foster, «The Anatomy of Envy: A study in Symbolic Behavior », *Current Anthropology,* vol. 13, n° 2, 1972, p. 165-202; « Envie » dans *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale,* éd. Monique Canto-Sperber, Paris, PUF, 1996; E. Schœck H., *L'Envie: une histoire du mal* [1980], Paris, Les Belles Lettres, 2006.
[30] Carnevali, *art. cit.,* p. 54.

sujet envers les objets du désir[31], cela n'est pas toujours vrai dans le cas de Proust, chez qui la médiation n'est pas forcement rivalité. Comme l'a montré la critique philosophique de Proust, on pourrait substituer au désir mimétique de Girard le concept platonicien de l'Éros, donc au modèle mimétique celui érotique[32]. Dans cette lecture, ce n'est pas le désir envieux qui représente la tension du sujet vers des modèles prestigieux, mais l'élan érotique, réaction à la perception du vide, et expression de l'aspiration à cette « autre vie »[33] dont l'amour représente la promesse et l'attente. Ce qu'il est essentiel ici de souligner, ce n'est pas tant le caractère illusoire et frustrant, comme on le verra, de ce désir érotique – le désir amoureux étant irréalisable que le fait que l'interprétation girardienne n'épuise pas la conception du désir chez Proust.

Le lieu de la *Recherche* où les théories mimétiques se révèlent les plus fécondes, est du côté des personnages juifs, enquête qui se révèle utile chez Piperno aussi. Chez Piperno comme chez Proust, l'ami incarne ce que les Narrateurs ne sont pas : blonds, athlétiques, cossus. Dans le premier roman de Piperno, *Con le peggiori intenzioni,* Daniel Sonnino est le meilleur ami du blond David Ruben, le héros du lycée, le plus beau garçon de tous le temps, idole hollywoodien à une époque, les années quatre-vingt, où la célébrité a substitué l'aristocratie. Comme Saint-Loup, David est l'«antitesi rilucente » du narrateur. Chez certains personnages de Piperno, le désir mimétique envers le modèle « sfiora il plagio »[34]. Le personnage de David réapparaît, selon la leçon balzacienne du retour des personnages, dans *Inseparabili,* où il est le meilleur ami d'un des deux frères protagonistes, les Pontecorvo, et objet d'envie implacable, cette fois de la part de la mère des deux jeunes hommes : « Se volessi essere capzioso chiamerei in causa l'invidia : la sempreverde invidia. L'invidia che Rachel doveva provare per un adolescente più felice del suo Filippo. […] Non c'era sport che David

[31] Bien que l'écrivain a annoncé un changement de direction en ce sens: « non è più tempo di peggiori intenzioni ». Déjà dans le dernier roman de Piperno, *Dove la storia finisce,* les contours entre envie et désir se nuancent. Martina est amoureuse de Benedetta, qui a été son modèle, mais qui n'est pas sa rivale.
[32] Sur ce point voir A. Simon, « Proust ou la crise de l'idéalisme », dans B. Brun (dir.), *Marcel Proust 2. Nouvelles directions de la recherche proustienne,* 1, Paris, « La revue des lettres modernes. Série Marcel Proust », 2000, p. 61-75; M. Piazza, « Proust, la verità e il nichilismo », dans D. De Agostini, *La Recherche tra apocalisse e salvezza. Journées Proust,* Fasano, Schena, 2005, p. 45-68; Sparvoli E., Carbone M. (dir.), *Proust et la philosophie aujourd'hui,* Milano, ETS, 2008 ; Carbone M., *Proust et les idées sensibles,* Paris, Vrin, 2008.
[33] Comme l'écrit Carnevali en conclusion de son article: « Le désir d'une autre vie est la vérité du roman proustien», *art. cit*., p. 69.
[34] C'est par exemple le cas d'un ami du narrateur, tel Giorgio Sevi, à l'égard de David Ruben.

non praticasse, non c'era divertimento che si risparmiasse »[35]. Mais quelle est la qualité que David possède et qui fait défaut au narrateur?

> Come se il giudaismo, che su di me aveva agito in modo drasticamente caricaturale, lo avesse risparmiato : e lo scandalo consisteva proprio in quel genere di avvenenza, così civilmente rasserenante, di solito appannaggio dei chiusi altolocati ma nel suo caso marchiata da un nome e un cognome, non solo esotici, ma così inequivocabilmente ebraici […] impressione che lui fosse ciò che, se avessi potuto ricominciare, io avrei scelto di essere[36].

On retrouve chez Piperno la même union étroite, analysée chez Bassani, entre snobisme et judaïsme. Les traits de David nous font penser, chez Proust, à Saint-Loup tel qu'il apparaît à son arrivée à Balbec : « grand, mince, un jeune homme aux yeux pénétrants et dont la peau était aussi blonde et les cheveux aussi dorés que s'ils avaient absorbé tous les rayons du soleil »[37]. Saint-Loup possède la même beauté « civilmente rasserenante » qui fait de David un être d'exception ; c'est la même qualité « de pondération et de jugement »[38] que la grand-mère du Narrateur discerne chez Mme de Villeparisis et qu'elle souhaite pour son neveu nerveux et malade. Toutefois, ce qui suscite l'envie de Daniel, ce n'est pas tant la beauté de son ami, que le fait qu'elle semble réfuter l'appartenance à la race juive de David, transfigurant chez lui ces caractères, si drastiquement caricaturaux chez Daniel, dans l'ovale lumineux « dei chiusi altolocati ». Le Narrateur proustien ne fait que désirer, même naïvement, l'amitié du jeune marquis. Pourtant, au milieu de toutes ces déclarations d'admiration mêlées à un sentiment de cruelle infériorité, l'acte de revanchisme de Proust à l'égard du modèle inaccessible, n'échappe pas au lecteur averti : l'insinuation « proléptique » du vice qui entache la « santé » parfaite du modèle : « certains lui trouvaient même un air efféminé, mais sans le lui reprocher, car on savait combien il était viril et qu'il aimait passionnément les femmes »[39]. Ce dévoilement progressif de la nature de chaque personnage, cachée sous des apparences illusoires, constitue l'essence de la recherche

[35] *Inseparabili*, p. 160.
[36] *Con le peggiori intenzioni*, p. 165.
[37] *JF,* II, p. 88.
[38] *JF,* II, p. 86.
[39] *Ibid.,* p. 89.

entreprise par le Narrateur. Ce n'est pas un hasard si cette chasse aux mensonges d'autrui de la part des narrateurs concerne essentiellement la révélation de l'homosexualité, ainsi que le rapport complexe des personnages à leur judéité. D'ailleurs, cette relation douloureuse entre judaïsme et homosexualité a été définie comme une clé de la *Recherche*[40]. Si la critique a depuis longtemps montré que la *Recherche* contient « de nombreux traits antisémites, dont la valeur n'est rien moins qu'ironique »[41], nous allons analyser un cas en particulier, celui de Swann et de Gilberte, selon la lecture qu'en donne Piperno, lecture qui influence la représentation de juifs dans les pages de l'écrivain italien.

Le cas de Swann vu par Piperno

Le cas de Swann et Gilberte mérite d'être comparé à celui des personnages juifs de *Con le peggiori intenzioni,* personnages qui, comme on l'a vu, incarnent le modèle du « juif honteux »[42] de ses origines – ce que le Narrateur appellerait « le mauvais judaisme », dont le modèle est Bloch.

Chez Piperno ce type de judaïsme se manifeste par une tendance à l'oubli, qui est la caractéristique principale du milieu de la bourgeoisie juive de la Rome de l'après-guerre qu'il raconte. La génération de Nanni, meilleur ami et associé en affaires de Bepy, grand-père du narrateur, est sans cesse engagée dans une bataille contraire à celle du témoignage qu'on s'attend dans l'Après-Shoah : cette génération veut oublier, et surtout faire oublier, son origine juive. Mais de cet « antisémitisme juif » qui puise ses racines dans la volonté d'oublier – les parents déportés sont « cancellati, ancor prima che dalla

[40] B. Brun, *Marcel Proust et la religion,* Item, p. 2. En vertu de la double appartenance religieuse de Proust, Brun définit « insupportable » la reprise par l'auteur de certains propos antisémites, souvent attribués à Charlus, mais que l'ironie et la distanciation de Proust ne suffisent pas à justifier « sous la plume d'un écrivain qui pouvait revendiquer la double culture », p. 5.

[41] B. Brun, *Brouillons et brouillages : Proust et l'antisémitisme*, Littérature, N°70, mai 1988, pp. 110-128, p. 111. Sur l'antisémitisme voir aussi Hassine J., « L'écriture du discours antisémite dans la *Recherche* », in *Bulletin d'informations proustiennes*, n°21, 1999, 83-100.

[42] Cette expression est utilisée par Pierre Albertini pour qualifier les juifs qui, avant l'occupation, préféraient se faire appeler israélites pour renvoyer à la pratique confessionnelle et non a des origines raciales. Significativement, Albertini se réfère aux juifs du lycée Condorcet, havre d'intégration sociale, berceau du « franco-judaïsme », *Les juifs du lycée Condorcet dans la tourmente, Vingtième siècle. Revue d'histoire,* N°92, Oct.-Nov. 2006, pp. 81-100, p. 81.

faccia della terra, dalla memoria dei congiunti sopravvissuti »[43] - Piperno en identifie un antécédent dans la *Recherche*, justement dans le cas de Swann.

Maintenant, voyons dans quelle forme se manifeste cette volonté d'oubli en lien avec la judéité dans les textes narratifs :

> Era come se quella spaventosa clownesca coppia di dittatori fascisti non fosse mai esistita, come se – nei cuori di tutti i Bepy italiani – essa fosse stata sepolta insieme alle carcasse indistinte delle centinaia di parenti deportati: […] di cui era severamente vietato parlare e della cui fine nascostamente ci si vergognava. Cancellati, ancor prima che dalla faccia della terra, dalla memoria dei congiunti sopravvissuti: come se i loro stracci e le loro magrezze infernali […] fossero inadatte allo scintillio delle argenterie o al brio euforizzante dei cocktail di quegli anni fantastici[44].

> Bepy non era un farabutto ma semplicemente uno dei tanti individui che odiano apparire quello che sono […] nei trent'anni di lavoro in cui la sua stella aveva gioiosamente brillato, lui aveva impegnato tutto se stesso nel tentativo di far dimenticare agli altri la sua professione di grossista di tessuti[45].

> Bepy Sonnino: un uomo travolto, sin dagli anni dell'infanzia, dal proprio desiderio d'assimilazione[46].

> E Nanni, d'altronde, corrisponde alla precisa fisionomia dell'antisemita represso. […] Nanni usa la principessa consorte come antidoto contro gli ebrei? È questo che fa? Lei è il salvacondotto in quel mare infestato di pescecani? Il salvacondotto per quell'high society che lo ha sempre ossessionato?[47]

[43] *Con le peggiori intenzioni*, p. 16.
[44] *Ibid.,* p. 16.
[45] *Ibid.,* p. 38.
[46] *Ibid.,* p. 44.
[47] *Ibid.,* p. 137.

> D'ailleurs, arrivé au terme prématuré de sa vie, comme une bête fatiguée qu'on harcèle, il exécrait ces persécutions et rentrait au bercail religieux de ses pères[48].

> Ce nouveau déclassement eût été mieux appelé reclassement et n'était qu'honorable pour lui, puisqu'il le faisait rentrer dans la voie par laquelle étaient venus les siens et d'où l'avaient dévié ses fréquentations aristocratiques[49].

> Mais enfin, plus ou moins jeunes, hommes ou femmes, qu'est-ce que vous voulez, tous ces gens-là sont d'une autre race, on n'a pas impunément mille ans de féodalité dans le sang. Naturellement ils croient que cela n'est pour rien dans leur opinion[50].

> C'est ainsi qu'un antisémite dit à un Juif, dans le moment même où il le couvre de son affabilité, du mal des Juifs, d'une façon générale qui permette d'être blessant sans être grossier[51].

On voit que les trois personnages, Bepy, Nanni et Swann, sont concernés par l'antinomie mémoire-oubli, qui trouve dans l'appartenance juive une application exemplaire. Bepy passe toute sa vie à faire oublier ses origines juives et petites-bourgeoises, de même que Swann, qui, fils d'un agent de change dont les amitiés prestigieuses ne sont même pas imaginées comme possibles par les grands-tantes du Narrateur, adopte les codes langagiers, l'esprit de Guermantes et les raffinements de la culture et de la collection pour ressembler à cette coterie exclusive jusque-là interdite aux membres de sa famille. Nanni partage avec Swann la passion de la collection, mais ne fait pas, comme le personnage proustien, un mauvais mariage ; au contraire, c'est par le nom aristocratique de sa femme qu'il entre dans la caverne d'Ali Baba de la haute société ; l'effacement du nom qu'il déteste pour un autre susceptible de favoriser son assimilation rappelle le Bloch devenu du Rozier dans *Le Temps retrouvé*. Ils sont, tous

[48] *CG,* II, p. 868.
[49] *CG,* II, p. 870.
[50] *Ibid.,* p. 869.
[51] *AD,* IV, p. 161.

les trois, aux prises avec leur désir d'assimilation, faisant de leur vie « un monument à l'oubli ». Le refoulement du passé et de l'histoire des juifs de l'Àprès-Shoah de Piperno arrive jusqu'à la honte inavouable envers ce destin infâme des ancêtres persécutés qui contraste avec l'euphorie de l'après-guerre – « années folles » qui prennent chez Piperno une connotation à la Fitzgerald, autre écrivain aimé. L'oubli auquel cette bourgeoisie juive soumet sa propre histoire et son identité est une forme d'antisémitisme, plus ou moins réprimée, des juifs envers les juifs, comparable à la « ferita indicibile » dont parlait Bassani au lendemain de la Shoah. Or, c'est le même antisémitisme qu'on voit à l'œuvre chez certains personnages de la *Recherche*, parmi lesquels Bloch évidemment, auquel on a fait allusion en rapport à Bassani[52], mais aussi Swann. On sait que ce dernier, pendant tant d'années, a été « dévié » de ses propres origines par ses fréquentations aristocratiques, et que chez lui le rapport entre oubli et ascension sociale est très fort, puisqu'il fréquente assidûment un milieu qu'il sait être farouchement hostile aux juifs : il s'agit de gens « d'un autre race »[53], comme Swann lui-même définit ceux du faubourg Saint-Germain. Swann est, au début du roman, un « juif honorable en tant qu'homme du monde » comme le dit le duc de Guermantes ; à la fin de sa vie il revient à ses origines, ayant retrouvé grâce à sa judéité une « solidarité qu'*[il]* semblait avoir oubliée toute sa vie »[54]. Swann est un personnage polysémique qui incarne d'abord le modèle du juif assimilé, pour devenir après le modèle d'assimilation raté. Le destin de Swann est bien plus cruel que celui, du mauvais juif snob qu'est Bloch. Pourquoi est-il condamné par son créateur à un destin si funeste, d'autant plus que Swann est à plusieurs reprises cité par le Narrateur comme son double, et qu'après ce dernier, il est le personnage le plus autobiographique de la *Recherche* ?[55] À travers les nombreuses évolutions du personnage dont les brouillons

[52] Voir le Chapitre I de cette thèse.
[53] Significativement, Swann ne fréquente pas une riche tante – Lady Rufus Israel, version romanesque des Rothschild – de laquelle il est pourtant l'héritier. Ce personnage revient dans *Albertine disparue :* la riche dame est la seule à manifester à Gilberte de l'affection, tandis que les Guermantes refusent de la connaître ; pourtant, devant ces derniers, la fille de Swann nie l'avoir connue. L'oubli que le père avait souhaité, avant de se reconvertir, est perpétré de façon cruelle et définitive par sa fille adorée. Voir *JF*, II, p. 508.
[54] *SG,* III, p. 89.
[55] La bibliographie concernant Swann est très riche. Voir par exemple Raczymow, *Le cygne de Proust,* Paris, Gallimard, 1989.
On sait qu'il a été le personnage de prédilection de Debenedetti et qu'il joue un rôle important dans la réception proustienne en Italie, comme le montrent l'affection qui lui témoigne des nombreux écrivains, de Natalia Ginzburg à La Capria.

témoignent, Swann est l'homme qui cédera la place au créateur, dernière incarnation, comme l'écrit Brian Rogers, du héros du *Jean Santeuil*[56]. Mais, plus que dans l'acception d'artiste manqué, de faux artiste « assoiffé de spirituel »[57], de l'esthète cherchant dans le visage exténué d'Odette les traits *botticelliani* et préraphaélites à la mode, ce qui nous intéresse ici, c'est la lecture qu'en donne Piperno, qui penche pour la judéité de Swann. C'est Debenedetti qui, le premier en Italie, met l'accent sur cet aspect de la personnalité polysémique du personnage, en faisant de Swann l'incarnation du « piccolo ebreo »[58].

Bernard Brun souligne à son tour la présence plus forte, dans les brouillons, de la problématique juive concernant Swann ; problématique qui dans le roman est recouverte par la théorie sociologique du cloisonnement des castes sociales[59]. En revanche, dans les *Esquisses* on lit:

> M. Swann heureusement ne venait plus souvent depuis son mariage. Tel que je l'ai connu par moi même, tel que je l'ai surtout connu plus tard par tout ce qu'on m'en a raconté, c'est un des hommes dont je me sens le plus près et que j'aurais pu le plus aimer. M. Swann était juif. Il était, quoique beaucoup plus jeune, le meilleur ami de mon grand-père qui pourtant n'aimait pas les juifs.
>
> Et en somme sa qualité de juif [*du père de M. Swann*] passait à peu près inaperçue parce qu'il ne fréquentait guère que des catholiques et donnait tout au plus aux personnes curieuses l'envie de lui demander si c'était bien vrai que les juifs étaient forcé de manger un enfant vivant à certains jours[60].

Selon Brun, le rôle de Swann en tant que « double du Narrateur » souligne aussi un antagonisme, car cet homme, que le Narrateur dit avoir pu aimer, empêche l'enfant

[56] B. Rogers, article « Swann » dans *Dictionnaire Marcel Proust,* cit., p. 980.
[57] *Ibid.*
[58] Debenedetti, *Il personaggio uomo,* Milano, Il Saggiatore, 1970.
[59] B. Brun, *Proust et l'antisémitisme,* art. cit., p. 117.
[60] *CS,* I, *Esquisse* VIII, p. 666 ; *Esquisses* IX, 669.

d'aimer sa mère[61]. De plus, puisque Swann se réunit avec la famille à Combray justement pour Pâques, l'allusion au crime rituel accompli par les juifs le vendredi saint explique selon Brun, « quel est l'enfant que Swann doit manger à certains jours ni pourquoi l'enfant ne peut aimer Swann »[62]. Swann est ainsi le double aimé en même temps que le père-rival qui trouble le rapport symbiotique avec la mère, outre que le modèle du juif assimilé. Pourtant, l'unité de ces deux représentations, familiale et sociale, se fait, comme le remarque Brun, par le biais d'un seul discours, qui est celui des chrétiens qui n'aiment pas les juifs : « Swann est un double, mais c'est aussi un père castrateur, et l'enfant est complice du grand-père »[63]. Si la judéité et l'assimilation ratée de Swann sont des éléments qui réapparaissent dans le roman, il n'en est pas ainsi pour la fonction de rival affectif, diluée dans son rôle de double. De plus, Rogers remarque que les cahiers relatifs à Combray conservent les traces d'un passage autobiographique concernant Swann, où l'auteur attribue au personnages ces traits de dilettantisme[64] et de mondanité, les reconduisant à un héritage atavique d'instabilité, de souplesse, de goût du nouveau que la mère a transmis au fils[65].

Piperno de son côté semble récupérer le caractère juif de Swann, ainsi que cette identification au côté juif de Swann à travers la judéité de la mère, « il luogo profondo della madre » que Proust considérait comme l'héritage malheureux des vices qu'il ressentait en lui même : paresse, maladie de la volonté, homosexualité. Il se créé ainsi une contiguité entre le lieu juif de la mère et le personnage autobiographique de Swann. Lisons ce que Piperno écrit à propos du « cas Swann » et de l'antisémitisme chez Proust :

> Paradossalmente Proust, nella Recherche, prova maggior disprezzo per gli individui che vivono inseguendo la contiguità e la promiscuità tra le razze, che per le idee di Charlus[66].

[61] Brun, *art. cit.,* p. 117.
[62] *Ibidem*
[63] *ibid.,* p. 118.
[64] A. Bebiano a récemment montré que le dilettantisme recouvre chez Proust plusieurs acceptions, de celle d'amateur d'art à celle d'homme de lettres. Surtout Proust utilise cette notion comme une contrainte romanesque que le roman doit dépasser. Le dilettantisme est une étape fondamentale vers « la plus objective et croyante » des conclusions, « En défense de Swann : l'emploi du mot dilettante », in BIP, n°43, 2013, pp. 77-84.
[65] B. Rogers, *art. cit.,* p. 978.
[66] *Contro la memoria*, p. 163.

> Se Proust ha costretto questo nome *[Swann] a tante umiliazioni*, evidentemente esiste un significato che non abbiamo saputo valutare. Possiamo leggervi, ad esempio, l'ansia di distruggere (nell'unico modo che Proust conosceva) la parte della sua natura che in fondo considerava la causa di tutte le sue infelicità: il luogo profondo e lontano della madre, il luogo ebraico, che ha sancito preventivamente la differenza, che l'ha fatto omosessuale (les races maudites: ebrei e omosessuali sullo stesso scranno). Proust, non pago evidentemente d'aver già cancellato dalla famiglia del Narratore la parte ebraica, vuole annullarla là dove l'ha esiliata[67].

Il s'agit ici de justifier la lecture que Piperno donne de l'antisémitisme chez Proust et de comprendre si, et comment, l'écrivain italien l'intègre dans ces récits. On sait que l'écrivain italien a écrit un essai, *Proust antiebreo*[68], où il formulait une théorie originale et polémique, sur l'attitude de l'auteur de la *Recherche* à l'égard de l'assimilation juive. En suivant, d'après George Steiner, une méthode plus historique que morale[69], Piperno reconstruit le milieu israélite[70] de la Troisième République, dans le but de comprendre la position « hybride » de Proust, né d'un mariage mixte et évoluant dans un milieu aristocratique, traditionnellement antisémite. Piperno souligne qu'à la fin du XIXe siècle on assiste à une tendance à l'assimilation qui éloigne la nouvelle génération de l'ancienne tradition juive, et cela au profit d'un cosmopolitisme fructueux ; les mariages mixtes sont en ce sens exemplaires de la création de cette « strana razza ibrida » dont Proust fait partie[71]. L'enjeux fondamental de la théorie de

[67] *ibid.,* p. 204.
[68] Milano, Franco Angeli, 2000.
[69] G. Steiner affirme en effet qu'après la Shoah la réflexion sur le monde juif est devenue périlleuse, car « l'hypocrisie du libéralisme » a imposé des tabous sur le thème, in *Nessuna passione spenta*, Milano, Garzanti, 1977, p. 144.
[70] C'est le terme avec lequel la communauté juive de l'époque de Proust s'appelait, mettant ainsi en valeur l'appartenance à la nation française, tandis que le terme juif désignait le témoignage d'une judéité. J. Hassine remarque que Proust utilise les deux termes à bon escient : Swann, assimilé, est un israélite, tandis que pour parler de la « condition mauvaise » il utilise le mot juif, voir J. Hassine, article « Judéité », in Bouillaguet A., Rogers B. (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust,* Paris, Champion Classiques, 2014, p. 537. Du même auteur, voir *Marranisme et hébraïsme dans l'œuvre de Proust*, Paris, Librairie Minard, 1994.
[71] *Contro la memoria*, pp. 136-137.

Piperno est que Proust, contrairement à de nombreux auteurs aux origines mixtes[72], veut « faire oublier » ses origines, à cause et de la « suprême convenance » du snob, et de l'antisémitisme répandu dans la littérature, mais aussi dans le milieu littéraire de l'époque[73]. D'après les études biographiques sur Proust, on sait qu'il se considérait catholique, mais qu'il reconnaissait pourtant que des formes de judéité subsistaient chez lui par la voie de l'atavisme[74]. S'il est vrai que les juifs de la *Recherche* s'adonnent dans la plupart de cas à l'oubli des origines, il est vrai aussi que Proust fait de sa « judéité profane » un des enjeux le plus importants de son œuvre. Piperno dans la citation ci-dessus souligne à juste titre le lien noué par Proust entre la judéité, la figure de la mère et le personnage de Swann. Dans une note du *Contre Sainte-Beuve,* Proust décrit le visage de la mère comme « un visage juif empreint de douceur chrétienne et de résignation janséniste, en faisant Esther elle-même »[75], ce qui a été interprétée comme emblématique du syncrétisme religieux[76] de Proust. Ce beau visage de la mère, qui apparaitra dans la *Recherche* à la fois profané, à la fois figé éternellement dans la pierre, est lié non seulement à la création littéraire – ce n'est pas un hasard que ce portrait se trouve dans le *Contre Sainte-Beuve,* essai conçu comme une longue conversation avec *maman* ; mais la mère est aussi liée aux problèmes identitaires dont la judéité refoulée est le creuset, Esther étant celle qui cache longtemps son identité[77] . Piperno affirme que la profanation de la mère par le fils, présente comme on le sait en plusieurs lieux de la production proustienne[78], est transposée dans la *Recherche,* non seulement dans l'épisode de Montjouvain, mais aussi dans le « parricide » que Gilberte perpétue à l'égard de la mémoire de Swann.

[72] Entre lesquels on pourrait citer le poète triestin Umberto Saba, qui a fait de la judéité le cœur de sa poétique.
[73] *Contro la memoria,* pp. 138-147. Mais de l'autre côté, Proust serait un témoin d'un « ebraismo degiudaizzato » qui l'amène à parcelliser son judaïsme dans ses personnages. Judaïsme assumant des traits différents chez chacun d'eux – que l'on compare le « mauvais judaïsme de Bloch » avec l'assimilation réussie de Swann – mais ayant finalement le trait commun de « l'inadeguatezza e la diversità, che alcuni tentano di esaltare e altri di nascondere con ogni mezzo ».
[74] J. Hassine, *art.cit.,* p. 537.
[75] *CSB,* éd. B. de Fallois, [1965], Paris, Gallimard, 1987, p. 127-128.
[76] On reviendra sur ce thème dans la prochaine section de ce chapitre.
[77] Ce motif d'Esther cachant son identité est bien évidemment lié aussi au thème gomorrhéen, et notamment à Albertine qui ressemble à la reine qui doit cacher ses origines, voir Hassine J. « L'écriture du discours antisémite dans la Recherche et ses sources bibliques et gréco-romaines», in BIP, n°21, 1990, pp. 83-100.
[78] Que l'on pense à *Sentiments filiaux d'un parricide* et à *La confession d'une jeune fille*.

L'oubli dont Swann fait preuve au cours de sa vie – oubli de sa judéité, qui devient par la suite oubli de la mondanité, du scepticisme de moraliste, de l'esprit de gentilhomme - est la cruelle leçon que Gilberte apprend de son père, pour l'utiliser contre sa mémoire. On sait en effet que, au lieu de se venger des outrages subis de la part de Guermantes à cause du renversement de la situation sociale de son père, elle est « intéressée par tout ce qui touchait des gens qui n'avaient pas voulu lui dire bonjour pendant si longtemps »[79] ; son admiration pour ceux qui la méprisent la pousse à vouloir rédiger une lettre – une sorte de *topos* littéraire exprimant, chez Proust ainsi que chez Piperno, les névroses des malades envers les personnes saines, et qui peut prendre le ton de la supplication honteuse ou du revanchisme vindicatif - à la duchesse de Guermantes pour lui demander « ce qu'elle avait contre une jeune fille qui ne lui avait rien fait »[80]. On sait aussi que Gilberte, adoptée par M. de Forcheville, renie le nom juif de son père - « on n'osait plus devant elle prononcer le nom de Swann »[81] - pour que le faubourg Saint-Germain puisse oublier qui elle est. Gilberte, dans une sorte de *contrappasso* dantesque, commet le crime qu'un père n'attend jamais d'une fille, comme le montrent ces mots qu'il lui adressait en l'embrassant : « C'est bon, ma chérie, d'avoir une fille comme toi ; un jour, quand je ne serai plus là, si on parle encore de ton pauvre papa, ce sera seulement avec toi et à cause de toi »[82]. Il serait probablement exagérer de faire un parallèle entre le comportement de Gilberte, dissimulant ses origines juives, et Proust qui expurge son héros de toute descendance juive. La fille de Swann est cependant le énième exemple dans la *Recherche* des fils qui outragent les parents, parmi lesquels on compte Mlle Vinteuil ainsi que la fille de la Berma. Proust a, comme on l'a relevé pour la judéité, attribué à ses personnages un « crime » dont il se sentait lui-même coupable. Mais il y a plus ; en effet Piperno souligne que dans ces représentations de profanation des parents, il n'y a pas seulement la transposition d'un sentiment de culpabilité, il n'y a pas seulement le tourment « d'avoir tracé sur son beau visage [de sa mère] », par une main impie, des rides de douleur. Il y a aussi – c'est le cas de Gilberte et de la fille de la Berma – une sorte de vengeance naturelle, de triomphe du ressentiment – on dirait un châtiment mérité comme dans l'enfer juste de Dante - pour les délits que les parents ont

[79] *AD,* IV, p. 164.
[80] *Ibid.,* p. 158.
[81] *Ibid.,* p.166.
[82] *AD*, IV, p. 171.

commis à l'égard des fils. Proust retenait sa mère coupable de sa mollesse, de sa névrose, de sa partie juive. Chez Piperno aussi, on retrouve cette double attitude envers les parents, de culpabilité et de vengeance, qui se dégage nettement du discours antisémite. Si, comme on l'a montré précédemment, les parents de Daniel sont accusés de ce même tendance à l'oubli qui avait caractérisé Swann et sa fille, ils sont aussi désignés en tant que victimes de l'écrivain qui en profane la mémoire. La question de la judéité est donc un creuset polysémique à l'intérieur duquel se développent d'autres thèmes importants, à commencer par le rapport entre vengeance et création :

> [À propos de l'essai «Tutti gli ebrei antisemiti»]. Né ebreo né antisemita ma vorresti essere sia una cosa che l'altra. Renderlo appetibile agli altri al costo dell'inganno inflitto a sé stessi. Quel tuo saggio non è che una grande manipolazione antisemita architettata a danno dei tuoi parenti incolpevoli, e per il tuo solo vantaggio: quel senso di orgoglio che sa infonderti la violenza masochista da troppi scambiata per onestà intellettuale[83].

Le narrateur de *Con le peggiori intenzioni* médite sur son essai littéraire - essai qui évoque, à partir du titre, celui de Piperno *Proust antiebreo* – dans lequel il s'attache à montrer l'antisémitisme dans un corpus d'écrivains juifs, de Otto Weininger à Philip Roth. Le fait que Daniel utilise ici le substantif *parents,* nous renvoie non seulement aux intellectuels juifs cités dans l'étude, mais aussi à la famille strictu sensu de Daniel. En effet, la description donnée de l'essai – « una grande manipolazione architettata a danno di parenti incolpevoli » est une parfaite mise en abyme du roman lui-même. L'antisémitisme de l'opération consiste, comme on l'a vu, dans le fait de dénicher le juif là où il voudrait oublier ses racines ; là où il voudrait se confondre aux gentils et retracer son histoire. Mais le rappel aux « parents innocents » nous amène encore plus loin. Non seulement les parents innocents subissent une injure, mais cette injure est de nature littéraire, qu'il s'agisse d'un essai ou d'un roman. Injure qui consiste, chez Piperno, dans l'écriture d'une histoire que d'autres auraient voulu oublier.

Chez Proust on a deux exemples de ce rapport entre vengeance et création, puis injure – mais dans ce cas on pourrait dire profanation – et écriture. Swann est, comme les

[83] *Ibid.,* p. 49.

parents de Daniel Sonnino[84], au centre d'une enquête qui a – si nous reconstruisont le parcours tourmenté de la mondanité au dreyfusisme, de l'assimilation à l'assimilation manquée - a la force de rétablir la vérité, même dans les lieux les plus obscurs, révélant la « suprême convenance » et l'origine honteuse que l'oubli cache. Vérité à laquelle sa fille Gilberte avait en revanche porté atteinte, l'écorchant comme la syllabe S qu'elle griffe de sa signature[85].

> Et pourtant, cher Charles Swann, que j'ai si peu connu quand j'étais encore si jeune et vous près du tombeau, c'est déjà parce que celui que vous deviez considérer comme un petit imbécile a fait de vous le héros d'un de ses romans, qu'on recommence à parler de vous et que peut-être vous vivrez[86].

Ces mots ambigus peuvent être lus dans le double sens de la revanche d'un « petit imbécile » à l'égard de l'homme du monde – c'est en ce sens que Piperno lit ce passage- et aussi de l'éternité littéraire par laquelle l'obscur Charles est soustrait à sa caducité. Le ton semble pourtant vengeur. Quelques pages après, en effet, Proust destine Swann au *contrappasso* que nous avons analysé ci-dessus, et qui consiste dans l'accomplissement par sa fille de cet oubli dans lequel lui-même, dans sa jeunesse, avait voulu faire tomber ses origines.

Ce passage nous permet aussi de nous relier à « l'innocence des parents » face aux machinations de la littérature, dont parle Piperno dans la citation ci-dessus. S'il est vrai que la littérature sauve de l'oubli, il faut aussi considérer sa puissance diffamatoire, son pouvoir destructeur[87]. Si Piperno revient si souvent sur la question « dei grandi diffamati » de la littérature - si nombreux qu'ils pourraient constituer le sujet d'une étude -, c'est peut-être parce que Proust, après Dante bien entendu, est le modèle de ce genre de vengeance par l'écriture. L'auteur en est d'ailleurs conscient, au point que, à la fin de la *Recherche*, il se sent coupable :

---

[84] Les parents de Daniel apparaissent cités dans d'autres lieux du texte. Par exemple, en conclusion de l'invective à l'égard de la grand-mère : « È forse lei che stiamo cercando dall'inizio di questa investigazione ? »
[85] *AD,* IV, p. 166.
[86] *LP,* III, p. 705.
[87] La diffamation est l'autre volet de la vengeance. Du reste, il faut penser aux réactions non enthousiastes des modèles de Proust à la parution de la *Recherche.*

> D'ailleurs, j'avais une pitié infinie même d'êtres moins chers, même d'indifférents, et de tant de destinées dont ma pensée en essayant de les comprendre avait, en somme, utilisé la souffrance, ou même seulement les ridicules […] La profanation d'un de mes souvenirs par des lecteurs inconnus, je l'avais consommée avant eux.
>
> […] Et certes il n'y aurait pas que ma grand-mère, pas qu'Albertine, mais bien d'autres encore dont j'avais pu assimiler une parole, un regard, mais qu'en tant que créatures individuelles je ne me rappelais plus ; un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés. […]
>
> Les êtres qui, par leur méchanceté, leur nullité, étaient arrivés malgré nous à détruire nos illusions, s'étaient réduits eux-mêmes à rien […] dans ce cas la littérature, recommençant le travail défait de l'illusion amoureuse, donne une sorte de survie à des sentiments qui n'existaient plus[88].

Ces mots de Proust illustrent bien le rapport dialectique entre ressentiment et création, profanation et littérature que l'on a essayé de mettre en lumière jusqu'ici. En ce sens, les longues pages consacrées à M. d'Argencourt, l'« ennemi personnel » du Narrateur, sont la preuve que le dernier bal proustien n'est pas seulement l'exemple du « grand cimetière » des créatures aux noms effacés qui ont posé sans le savoir pour le Narrateur[89] ; ce Bal est aussi peuplé de cadavres sur lesquels le Narrateur prend sa revanche.

> […] Il me semblait que l'être humain pouvait subir des métamorphoses aussi complètes que celles de certains insectes. J'avais l'impression de regarder derrière le vitrage instructif du muséum d'histoire naturelle ce que peut être devenu l'insecte le plus rapide, le plus sûr en ces traits, et je ne pouvais pas ressentir les sentiments que m'avait toujours inspirés M. d'Argencourt devant cette molle chrysalide, plutôt vibratile que remuante. Mais je me tus, je ne félicitai pas M. d'Argencourt d'offrir un spectacle qui semblait reculer les

[88] *TR*, IV, p. 482, 483.
[89] *TR,* IV, p. 482.

> limites entre lesquelles peuvent se mouvoir les transformations du corps humain[90].

Ce n'est pas seulement la comparaison avec un insecte qui fait de ce morceau de bravoure un règlement de comptes exemplaire. C'est plutôt l'application du *contrappasso* dantesque au premier cercle de l'enfer proustien, le cercle des snobs qui pour longtemps ont méprisé le Narrateur. À la morgue habituellement affichée par M. d'Argencourt, Proust fait correspondre, dans la vieillesse caricaturale de son ennemi, une accessibilité niaise et idiote pareille à celle qui caractérise le dernier Charlus. De plus, cette métamorphose zoologique efface tout souvenir des « notions méprisantes » dont le Narrateur avait été l'objet de la part de ce gentilhomme réduit à « un vieux marchands d'habits », « une molle chrysalide », « une loque en bouillie »[91]. La loi du *contrappasso* frappe le duc de Guermantes aussi : après avoir imposée à ses invités une rigide étiquette à laquelle lui seul pouvait déroger, dans cette dernière réception lui aussi doit se conformer à la décrépitude des convives, s'affublant « d'une barbe blanche », adoptant la figure des « âges de la vie »[92]. Modalité privilégiée de la vengeance, le *contrappasso* est présente aussi dans l'enfer de Piperno. La fille la plus belle de l'école, celle dont l'inaccessibilité avait humilié tant d'adolescents, perd ses longues jambes (et dans les cauchemars du narrateur mêmes ses bras) ; la grand-mère de Daniel, un monstre d'avidité et d'amoralité, devienne une vieillarde - « accozzaglia di ossa tremanti » - dont la seule activité cérébrale est la « declinazione dei nomi dei negozi »[93], transposition verbale de l'avidité, même érotique, qui l'avait caractérisée dans la jeunesse.

On soulignera pour conclure qu'à coté de ceux que l'artiste « a le plus haï », gisent celles qu'il a le plus aimée. En effet, si « les êtres les plus bêtes […] manifestent des lois qu'ils ne perçoivent pas, mais que l'artiste surprend en eux »[94] pour les rendre intelligibles, dans l'amour aussi, s'affinent les instruments critiques des narrateurs.

---

[90] *Ibid.,* p. 501.
[91] *TR,* IV, p. 501.
[92] *Ibid.,* p. 498.
[93] *Con le peggiori intenzioni*, p. 26.
[94] *TR*, IV, p. 480.

V.3 Cruautés amoureuses

On a parlé de l'envie, mot qui est souvent associé, sous la plume de Piperno, à l'image d'une épine pointue plantée dans la chair de celui qui en souffre : « l'aculeo infuocato dell'umana invidia »[95]. Mais la même expression est utilisée ailleurs pour caractériser la souffrance amoureuse due à la jalousie. Quand, dans le roman *Inseparabili,* le narrateur Samuel découvre la trahison de Ludovica, la jeune fille aimée, il s'exclame : « Allora è questo che si sente quando si dice che il cuore sta per esplodere. Questo aculeo infuocato che penetra nello sterno »[96]. Phrase derrière laquelle retentit l'image violente et désespérée qui chez Proust décrète le commencement de la jalousie : « Cette ville était enfoncée dans mon cœur comme une pointe permanente »[97]. Déjà dans la nouvelle *Mélancolique villégiature de Mme de Breyves,* Proust avait utilisé cette expression, d'après Baudelaire, pour définir la névrose vague et lointaine où la passion de la protagoniste s'effondre : « pointe acérée de l'infini »[98]. Il y a de nombreux liens entre mélancolie et envie, entre l'impuissance amoureuse et le martyre du jaloux. Comme l'écrit Piperno, la découverte que l'amant fait de son rival en amour non seulement déchaîne le besoin de la possession, mais transcende l'objet désiré pour ne concerner en fin de compte que la mélancolie consubstantielle à ce genre de narrateurs névrosés : ainsi, l'image de la trahison de Ludovica « inaugura una nuova stagione di sofferenza : è come se qualcuno avesse conficcato nel terreno brullo della nevropatia di Samuel Pontecorvo una nuova, indistruttibile pietra miliare »[99]. L'écriture en sera, d'une manière significative, l'exorcisme[100], comme le montrent les lettres échangées entre amants, soit mensongères (Proust), soit pleines de menaces plus ou moins voilées (Piperno) ; lettres à partir desquelles l'écriture romanesque prend son essor pour révéler (une version de) la vérité.

---

[95] *Con le peggiori intenzioni*, p. 21.
[96] *Inseparabili*, p. 291.
[97] *SG*, III, p. 505.
[98] Proust, *Mélancolique villégiature de Mme de Breyves, in Les plaisirs et les jours,* Paris, Gallimard, Folio, 1993, p. 127.
[99] *Inseparabili*, p. 295.
[100] Ce qu'évoque le roman de Parise que l'on analysé dans le chapitre précédent: l'exorcisme du narrateur de *L'odore del sangue* consiste dans l'intellectualisation de la souffrance et son explication littéraire. Chez Samuel, héros de *Inseparabili,* la lettre qui disculpe son père, accusé vingt cinq ans auparavant de pédophilie, est gardée comme un talisman exorcisant son trauma ; en revanche, en ce qui concerne la souffrance amoureuse, il affirme avoir besoin « di un esorcismo nuovo di zecca », *ibid.,* p. 295.

« Non c'è sentimento più vicino all'amore dell'invidia », écrit Piperno dans son dernier roman, *Dove la storia finisce,* exprimant un concept qui lui est cher et qui traverse tous ses romans. L'envie est encore plus évidente s'il s'agit d'un amour homosexuel, car dans ce cas le modèle imité peut coïncider avec l'objet du désir. C'est ce qui arrive en effet dans ce dernier roman, où la protagoniste Martina se découvre attirée par sa meilleure amie et belle-sœur Benedetta[101].

Cette perspective de rivalité dans le désir amoureux révèle un aspect de la jalousie proustienne moins étudié, à savoir l'union du rival et de l'objet convoité dans la peau d'un même personnage : Albertine. En d'autres mots, la jeune fille est en même temps être désiré et *alter ego* envié, jusqu'à devenir un rival potentiel dans les conquêtes sexuelles. Pendant les promenades «en amoureux» avec Albertine, il arrive souvent au Narrateur d'entrevoir des filles désirables, « une servante veillant comme une nymphe à l'orée d'un bois sacré », ou des filles en bicyclette qui ressemblent à « trois immortelles accoudées au nuage ou au coursier fabuleux sur lesquels elles accompliss*[ent]* leurs voyages mythologiques »[102], dont la perception relève du *topos* baudelairien de la passante et dont la représentation « fugitive » rappelle la bande mouvante des jeunes filles en fleurs dont Albertine elle même faisait partie. Soulignons que, ces regards sont partagés, avec un même désir, par Albertine : « Je remarquais que chaque fois Albertine regardait un instant toutes ces filles avec une attention profonde et se retournait aussitôt vers moi »[103]. Dans l'épisode de la pâtissière, qui a lieu peu avant la fuite d'Albertine, l'identification du Narrateur à la fille est très évidente. La grande et belle pâtissière est objet des regards « verticaux et blonds » d'Albertine, comme une « série de vaines élévations implorantes vers une inaccessibles divinité »[104]. Face à l'indifférence affichée par la pâtissière, le Narrateur, au lieu d'être jaloux comme on s'y attendrait, accuse à plusieurs reprises la femme d'être impolie à l'égard d'Albertine !

> Plongée dans ses rangements, elle était presque impolie pour Albertine à force de n'avoir pas un regard pour les regards de mon amie, lesquels n'avaient d'ailleurs rien d'inconvenant.

[101] Bien qu'on hésiterait à la définir comme une passion proprement homosexuelle, à cause de l'ironie, de la légèreté avec laquelle elle est racontée.
[102] *LP,* III, p. 675.
[103] *Ibid.*
[104] *ibid.,* p. 908.

> Cette niaiserie prenait même un tour invraisemblable d'impolitesse ! Pas une seule fois elle ne regarda Albertine que pourtant elle ne pouvait pas ne pas voir. C'était peu aimable pour mon amie, mais dans le fond je fus enchanté qu'Albertine reçut cette petite leçon et vît que souvent les femmes ne faisaient pas attention à elle[105].

Ces lignes montrent le « transfert » opéré par le Narrateur, se mettant à la place d'Albertine. Le sentiment d'invisibilité maintes de fois éprouvé par lui-même est ressenti de façon violente par le Narrateur et attribué à Albertine. À l'identification à la jeune femme, se mêle le sentiment triomphal du rival qui se réjouit de la « petite leçon » infligée à son amoureuse. Dans d'autres scènes, le Narrateur semble regarder avec une complaisance mêlée d'aigreur envieuse les progrès culturels et les raffinements en matière d'habillement et de goût d'Albertine ; cette forme de rivalité envieuse envers Albertine est aussi présente dans le rapport ambivalent avec Andrée.

Il y a sans doute chez les deux auteurs un ressentiment de marque sociale qui pourtant n'épuise pas la question de « l'amour dans la haine ». Il est vrai que le Narrateur est charmé et envie la richesse de Gilberte, et qu'il éprouve aussi de la honte pour sa propre « condition d'infériorité » - par exemple en allant aux Champs Elysées avec Françoise - ; il en est de même pour Daniel Sonnino qui se sent « déshonoré » par Gaia, et en ressent une véritable douleur qui dépasse l'amour : « Il mio dolore, un dolore più cocente e invasivo dell'amore che stava sorgendo »[106]. Ce mécanisme déclenché par le prestige social d'autrui peut être placé dans un contexte plus ample de cristallisation amoureuse d'origine stendhalienne. La cristallisation fait que le désir surgit à partir d'éléments extérieurs à l'objet désiré, et qui portent la trace d'une impossibilité. Que ce soit un rendez vous manqué, un signal d'indifférence, un baiser nié, ces signales ramènent le sujet à sa blessure originelle, au moment d'une défaite qui est le point unificateur, la suture, entre bribes existentielles qui, autrement, resteraient épisodiques.

[105] *Ibid,* p. 909.
[106] *Con le peggiori intenzioni*, p. 218.

Douleur que les narrateurs associent aux êtres aimés, jusqu'à en remplir les syllabes du prénom. Il s'agit d'un sentiment d'infériorité enfantine – « annichilente inferiorità » comme l'écrit Piperno – qui amène l'amour à se confondre avec la haine, l'envie impuissante avec un désir paroxystique :

> […] Quella ragazza mi disonorava e *[pensavo che*] il solo modo per uscire dalla mia condizione di annichilente inferiorità fosse di ammazzarla con le mie mani[107].

> Ma insomma, ragazzo mio, che cosa vuoi da questa benedetta fanciulla? Vorrei che non fosse mai esistita. Vorrei non averla mai conosciuta. Ma ormai, avendola io già incontrata, non mi resta altro che desiderare ardentemente la sua morte![108]

> Je l'aimais, je regrettais de ne pas avoir eu le temps et l'inspiration de l'offenser, de lui faire mal, et de la forcer à se souvenir de moi. Je la trouvais si belle que j'aurais voulu pouvoir revenir sur mes pas, pour lui crier en haussant les épaules: « Comme je vous trouve laide, grotesque, comme vous me répugnez »[109].

> *[Come se]* l'amore e l'odio in lui si fossero manifestati all'unisono[110].

> Essere cattivi con chi si ama[111]

> Être dur et fourbe envers ce qu'on aime est si naturel ![112]

> D'ailleurs en appuyant ainsi devant Albertine sur ces protestations de froideur pour elle, je ne faisais que […] rendre plus sensible, marquer avec plus de force, ce rythme binaire qu'adopte l'amour chez

[107] *Ibid.,* p. 217.
[108] *Ibid.,* p. 288.
[109] *CS*, I, p. 141.
[110] *Inseparabili*, p. 305.
[111] *Inseparabili*, p. 296.
[112] *LP,* III, p. 618.

> tous ceux qui doutent trop d'eux-mêmes pour croire qu'une femme puisse jamais les aimer, et aussi qu'eux-mêmes puissent l'aimer véritablement[113].

La cruauté envers les êtres aimés jaillit, comme tout ressentiment, du sentiment de l'impossibilité d'être aimé. Ce besoin de revanche se traduit par une haine qui prend des formes différentes : si chez Proust, comme on l'a vu précédemment, c'est principalement la forme de la jalousie, chez Piperno c'est la diffamation, l'invective verbale. Ainsi, le besoin ressenti par Daniel de « tuer avec ses propres mains » la fille qui le déshonore, se manifeste non pas comme chez Parise par l'instigation à la mort de l'objet du désir, mais par la rédaction d'une lettre insultante. Mais on remarquera que, tout d'abord, le Narrateur aussi pratique abondamment la diffamation, comme le montrent les mots adressés à Gilberte – laide, grotesque, répugnante -, mots qui, faux au moment de l'énonciation, deviendront vrais dans l'épilogue de la *Recherche.* En effet, Gilberte travestie et affreusement maquillée comme « la grue » Rachel-quand-du-Seigneur et Gilberte profanant la mémoire de son père lui préférant le prestige social, ces deux situations reflètent exactement les insultes lancées par un Narrateur en proie à un désir effréné et à une forte souffrance. Ensuite, on remarquera que cette mort souhaitée par le protagoniste de Piperno l'est aussi, à plusieurs reprises, par le Narrateur jaloux d'Albertine, qui pense ainsi se délivrer de sa douleur.

L'amour se transforme donc-il en haine ? C'est plutôt, comme l'explique Proust, que la haine, dans toutes ses formes, constitue « le reflux », le « contre-rythme » consubstantiel à la mélodie amoureuse. Ou mieux, à certains êtres : ceux qui « doutent trop en eux-mêmes », « êtres qui s'analysent mieux qu'ils ne se prisent haut »[114]. Êtres chez qui la névrose constitue un excès de savoir et d'intellectualisation – une « vittoriosa iper-cognizione », pour utiliser une célèbre expression de Gadda –portant, d'un côté à la compréhension minutieuse et à la « dénudation du cœur humain jusqu'au spasme », de l'autre résultant délétère sur le plan existentiel. Le « rythme binaire » de l'amour consiste dans ce mélange de tendresse et cruauté, adoration et indifférence exhibées jusqu'au mépris ; sorte d'antiphonaire, de contre-rythme descendant, où «

[113] *SG,* III, p. 223.
[114] *SG,* III, p. 225.

l'offensive » et « la domination »[115] finissent par couvrir le rythme principal, dans une guerre où l'amour d'origine est réduit au silence de l'ennemi vaincu.

V.3.1De l'impossibilité amoureuse

Nous avons déjà eu, au cours des chapitres précédents, l'occasion de nous pencher sur le thème du désir. Ce qu'on a souligné chez Bassani et Lampedusa, écrivains « mélancoliques », était en particulier un problème de détournement temporel entre désir et possession – le motif de « l'embarquement pour Cythère de la passion » - qui conduisait à une impuissance amoureuse envers ces femmes « manquées », comme le dit le Narrateur proustien à propos de Gilberte et Albertine. Si chez Bassani la relation manquée avec Micòl trouvait une compensation dans l'écriture, qui prenait son essor à partir de la renonciation de Giorgio à la possession de la jeune fille, pour en revanche devenir le narrateur de son destin tragique, dans le cas de Lampedusa l'impuissance amoureuse – aux sens émotif et physique – est figure privilégiée d'une écriture qui renonce à toute récupération biographique et mémorielle pour se faire interprète discontinue et épisodique d'un récit qui, au lieu de réactiver la mémoire « delle povere cose care » en scelle l'impuissance à persister face à la mort. Or, chez Piperno aussi le motif de l'impuissance revient, mais il se concrétise dans une forme éminemment physique, qui n'est pourtant pas exempte du thème du temps. Piperno écrit que « l'impotenza è, anzitutto, un problema di sincronia »[116]: l'impuissant étant celui qui n'arrive pas à apaiser son désir au bon moment. Le désir est différé par rapport à sa réalisation.

> Il vero castigo degli impotenti? Che il desiderio è sempre lì, immobile e intatto. Non molla. Anzi, non fa che autoalimentarsi, fiasco dopo fiasco, astinenza dopo astinenza. Va a braccetto con il senso di beffa permanente[117].

[115] *SG,* III, p. 224.
[116] *Con le peggiori intenzioni*, p. 101.
[117] *Ibid.,* p. 100.

Or, l'impuissance est une des formes, celle plus voyante, de l'impossibilité amoureuse dans la *Recherche.* Brun affirme que chez Proust la multiplication des liaisons platoniques avec des femmes, servent de compensation aux amitiés masculines, et servent aussi à justifier l'impuissance. Il remarque que, dans les Cahiers 8 et 9, la nature anale, enfantine et masturbatoire de la sexualité proustienne est partie liée avec le thème du baiser nié, de la mère, de l'homosexualité et du judaïsme[118]. D'ailleurs, la blessure originaire du baiser nié, comme le remarque la psychanalyste Isée Bernateau, a comme origine une exclusion, celle de l'enfant par la mère[119] : sentiment d'une exclusion primitive dont le fantasme se représentera implacable face à chaque nouvel objet du désir ; exclusion (et auto-exclusion) qui est aussi l'enjeu principal de la tirade de *Sodome et Gomorrhe I* concernant les « races maudites ».

Ce désir « immobile et intact » qui s'accroit par le fiasco et l'abstinence, qui s'alimente des attentes prometteuses et puis, mortifié, se nourrit des regrets des occasions perdues, n'est pas étranger aux manœuvres, voluptueuses et platoniques, entre Albertine et le Narrateur. Ce qui rend les couples comparables chez Proust et chez Piperno est évidemment cette conception de l'impuissance amoureuse due au manque de synchronie qui caractérise les désirs humains. La différence entre les deux écrivains réside dans la modalité de représentation de ce déphasage temporel de la passion : si chez Proust elle se manifeste surtout au niveau intellectuel – qui cache pourtant un crypto-texte d'allusions sexuelles – chez Piperno l'impuissance apparaît, de façon explicite, en tant que problème physique.

Le plaisir physique est, dans le cas du Narrateur, solitaire et solipsiste. Dans une scène de *La Prisonnière,* le Narrateur regarde Albertine dormir, la trouvant, abandonnée dans son lit, plus belle et désirable. Dans l'inconscience d'Albertine, il ressent l'illusion d'une possession profonde et complète ; dans le silence d'autrui il désire la fille absente

[118] B. Brun, article « Amour », *Dictionnaire Marcel Proust*, cit., p. 60.
[119] Isée Bernateau, « De l'impuissance à la toute puissance: Proust et l'horreur de la pénétration », en ligne, Cairn.info, pp. 1-2. La critique étudie la scène « œdipienne » du baiser remarquant que l'abdication du père rompt l'interdit à l'inceste, c'est-à-dire le complexe œdipien, et autorise en quelque sorte l'instauration du «contrat pervers mère-fils », p. 3. C'est d'ici que prend son origine le rapport complexe à la sexualité, essayant d'échapper au regard de la mère, mais aussi le poursuivant, comme le montre le parallèle entre le baiser de la mère et la langue d'Albertine.

et endormie, dans le sommeil de laquelle il touche à « une fraiche volupté dont [*il]* ne *[s]*e *[serait]* jamais lassé »[120].

L'image du « plaisir moins pur » que le Narrateur goûte en regardant Albertine endormie – la jambe posée contre la sienne, « comme une rame qu'on laisse traîner et à laquelle on imprime de temps à autre une oscillation légère pareille au battement intermittent de l'aile »[121] - est l'image du désir solipsiste, dont l'essoufflement se consume dans la solitude. La scène où Albertine, assise à la pianola, dispense au Narrateur des « caresses superficielles », faisant glisser sa langue « à la surface » du cou du Narrateur, est citée par la psychanalyste Isée Bernateau comme l'exemple du « hantise de la pénétration » dont témoigne la sexualité dans la *Recherche,* où se multiplient les échecs du Narrateur à « étreindre un objet qui toujours lui échappe »[122]. Faute de pouvoir pénétrer l'objet du désir, le Narrateur doit se réduire à un effleurement superficiel[123].

Si ces scènes peuvent être lues comme l'allégorie de la solitude et de l'anachronisme du désir proustien, un autre morceau de *La Prisonnière* en confirme la volupté gourmande toujours frustrée par l'impuissance. Je me réfère notamment au pastiche d'Albertine sur les glaces, dont entre-autres le critique Beretta Anguissola a dévoilé les nombreuses allusions (homo)-sexuelles[124]. Ce qu'il importe ici de retenir, c'est le côté douloureux et sadomasochiste présent à plusieurs niveaux à travers les mots d'Albertine, ainsi que la signification « d'équivalent de la jouissance »[125] que le monologue revêt, car ces aspects reviennent dans le rapport amoureux le plus pervers des romans de Piperno, celui entre Ludovica et Samuel.

> De même, au pied de ma demi glace jaunâtre au citron, je vois très bien des postillons, des voyageurs, des chaises de poste sur lesquels

[120] *LP, III,* p. 579.
[121] *LP,* III, p. 580.
[122] Isée Bernateau, *De l'impuissance à la toute puissance*, Cairn.info, p. 1.
[123] Le verbe *pénétrer* est, dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs,* mis explicitement en relation avec l'impossibilité de jouir du plaisir sensuel, auquel le Narrateur substitue l'idée de « pénétrer dans une autre vie ». Comme l'écrit Bernateau, face à des femmes impénétrables, la seule possibilité est pour le Narrateur d'adopter la position du voyeur, contemplant une scène sans y assumer aucun rôle actif, *art. cit.,* p. 8.
[124] *La Prigioniera,* a cura di Alberto Beretta Anguissola, nota 1 p. 971, in *Alla Ricerca del Tempo perduto,* Edizione a cura di Luciano De Maria e annotata da A. Beretta Anguissola e D. Galateria, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1989, t. III.
[125] *LP,* III, p. 636.

> ma langue se charge de faire rouler de glaciales avalanches qui les engloutiront (la volupté cruelle avec laquelle elle dit cela excita ma jalousie) ; de même, ajouta-t-elle, que je me charge avec mes lèvres de détruire, pilier par pilier, ces églises vénitiennes d'un porphyre qui est de la fraise et de faire tomber sur les fidèles ce que j'aurai épargné[126].

Dans son commentaire, Beretta souligne l'importance de l'aspect sadique, où la souffrance imaginaire des victimes est essentielle à la réalisation du plaisir : les voyageurs engloutis par les avalanches, les fidèles écroulés sont à entendre en ce sens. Le Narrateur est excité par la volupté avec laquelle parle Albertine, ainsi que par sa cruauté. Puis encore, il remarque que l'évocation des glaces, si fraiches, si bonnes, est pour elle l'équivalent d'une jouissance, dont le Narrateur est jaloux. En même temps, il est orgueilleux d'avoir été son Pigmalion, de l'avoir initiée à une éducation culturelle à laquelle, maintenant qu'il est jaloux, il voudrait la soustraire, castrant les désirs que lui même a suscités chez la jeune femme[127]. De façon similaire, le rapport entre Samuel et Ludovica se dessine sur le modèle maître/disciple ; non seulement Samuel incite la fille à s'abandonner à sa perversion solipsiste pour la masturbation, mais il l'incite dès le début à se venger de lui, en souffrant comme un fou - «l'aculeo infuocato » de la jalousie qu'on a déjà cité et qui évoque « la pointe acérée » de l'enfer proustien – quand cette vengeance aura lieu. D'ailleurs dans le monologue d'Albertine sur les glaces, les allusions à la masturbation ne manquent pas. « Les colonnes Vendôme de glace », les « obélisques » de cette « géographie pittoresque », faite de framboise et de vanille, évoqués par Albertine qui les convertit en « fraîcheur dans *[s]*on gosier »[128], seraient à rattacher à l'expression «se taper la colonne » qui désigne la masturbation, et au jeu de mots « l'obélisque de l'uxor » faisant allusion et au symbole phallique et à l'étymologie latine du mot[129]. Et encore, la vanille, comme toute crème, serait une allusion au sperme, tandis que la fraise et la framboise se réfèrent aux zones érogènes du corps féminin[130]. Les enjeux communs aux deux couples d'amants sont finalement au nombre de deux : le plaisir solipsiste de la masturbation, accompagné d'une veine sadique qui

[126] *Ibid.,* p. 637.
[127] *Ibid.,* p. 972.
[128] *LP,* III, p. 636.
[129] *Ibid.*, p. 971.
[130] *Ibid.*

alimente et accroit le plaisir. Chez Piperno les deux amoureux se torturent l'un l'autre dans leurs « solipsistiche porcherie »[131]:

> Una specie di danza, non troppo dissimile da certe raffinate arti marziali, il cui segreto è tutto nel provocarsi e nel toccarsi. Un'arte marziale che li fa impazzire, che li trascina fino al confine che divide il desiderio dalla frustazione. Un dolore quindi, un dolore che piace a entrambi[132].

Mais ce n'est pas seulement ce penchant pour le côté solipsiste de la sexualité qui rapproche les amoureux de Proust et de Piperno[133].

C'est surtout une conception similaire de l'amour qui s'étend bien au delà de la sexualité, dont l'impuissance (et l'onanisme qui en est souvent l'expression) est seulement un aspect, l'image iconique derrière laquelle se cache le principe fondamental de l'amour proustien, qui réside dans l'anachronisme mélancolique – c'est-à-dire « il perverso piacere nel procrastinare all'infinito il momento di arrivare al dunque »[134]. Affirmation qui fait écho à une réflexion du Narrateur : « ma procrastination […] m'avait fait remettre de jour en jour, de mois en mois, d'année en année, l'éclaircissement de certains soupçons comme l'accomplissement de certains désirs »[135]. Le lien entre procrastination et désir tient dans une tension qui, de par son impuissance à jaillir, existe seulement dans l'attente - « l'attesa è dio »[136], écrit Piperno. Pourtant, dans l'affirmation du Narrateur on lit aussi un fond de regret envers ces « accomplissements de certains désirs » qui n'ont pas eu lieu ; chez Piperno cette même mélancolie rétrospective prend l'apparence d'un « bouquet di fiori non colti »[137]. Il n'est pas inutile de remarquer que, si le concept du regret est rendu stylistiquement par la

[131] I*nseparabili*, p. 117.
[132] *Ibid.*
[133] Dans son premier roman *Con le peggiori intenzioni,* l'auteur se lance dans un véritable éloge de la masturbation, en instaurant un lien entre onanisme et littérature : « la masturbazione è la più alta espressione di libertà – dietro alla quale si piazza soltanto la letteratura (che purtroppo ha regole troppo ferree e impedienti per reggere il confronto) – che il mio organismo abbia saputo concedersi negli ultimi trentatré anni », p. 75. Dans l'interview, Piperno recourt encore à l'onanisme pour définir, cette fois d'une manière dépréciative, la critique littéraire en tant que stérile et prolixe « esercizio onanistico ».
[134] *Inseparabili*, p. 117.
[135] *AD*, IV, p. 95.
[136] *Con le peggiori intenzioni*, p. 215.
[137] *Ibid.*

métaphore florale, les jeunes filles en fleurs[138] seront chez nos auteurs le symbole patent du regret.

V.4 L'apparition des jeunes filles en fleurs : entre fétiche et regret

On a évoqué dans l'introduction de ce chapitre que chez Piperno il y a une dévaluation du sentiment amoureux qui coexiste tout de même avec des moments très poétiques et classiques comme ce qu'il appelle l'*ekfrasis* de la femme aimée –. Cette opération de rabaissement est à mon avis à interpréter comme faisant partie de l'effort d'analyse et de démasquage des faux mythes que poursuivent les narrateurs malintentionnés de Piperno. Pour rendre compte de cette démarche dénigrante, la comparaison avec Bassani (que, par ailleurs Piperno déclare avoir beaucoup aimé dans sa jeunesse) est éclairante. Dans les deux cas la chambre de la fille aimée est perçue comme une «terra incognita », un lieu inaccessible où il ne leur sera jamais permis de pénétrer. C'est notamment la même perception que le Narrateur a des appartements de Gilberte, ou plus tard de l'hôtel d'Oriane. Mais si chez Bassani la chambre de Micòl demeure un lieu sacré que la jeune fille lui permettra de posséder, chez Piperno la chambre de Gaia sera profanée par son fétichisme (la morbide passion du linge sale !) ; Gaia elle-même, éloignée du modèle de la Micòl-Kore bassanienne, non seulement sera couverte d'insultes par le narrateur, mais dans un autre roman, *Inseparabili,* elle reviendra dans un camée très peu flatteur[139]. Pourtant, chez Bassani comme chez Piperno, c'est de ces deux chambres interdites que l'écriture commence ; de plus, nous avons déjà eu l'occasion de réfléchir sur l'importance que revêt pour l'écriture proustienne « l'énorme enclave »[140] du roman d'Albertine, cycle qui est préparé par l'apparition «mythologique » des jeunes filles en fleurs. Est-il possible que «la petite bande» de la digue de Balbec soit devenue dans l'imaginaire des lecteurs proustiens « un modèle archétypal » - de l'apparition acerbe du désir, de la fugacité de la jeunesse –

[138] Bien sûr il y a, dans la polysémie du motif floral, un hommage au modern style, comme l'a démontré Sophie Basch, *Rastaquarium. Marcel Proust et le modern style : arts décoratifs et politique dans* A la recherche du temps perdu, Turnhout, Brepols, 2014.
[139] Elle sera décrite comme une fille de la bonne société romaine faisant à Londres son apprentissage sexuel entre sexe oral et orgies dans une compétition effrénée avec sa room-mate.
[140] J. Dubois, *op. cit.*

dont la mer et la mythologie marine, comme on le verra, deviennent la modalité privilégiée de représentation ?

Je voudrais vérifier cette hypothèse en partant de la notion de fétiche, qui apparaît chez Proust, et encore plus chez Piperno, liée à la sphère du désir amoureux. Edward Bizub affirme que les fétiches sont chez Proust des objets dont le *je* ne connaît plus le sens, qu'il s'agit d'objets « vénérés alors que leur véritable signification est oubliée »[141]. Le critique affirme que, à côté des objets fétiches par excellence de la *Recherche* - de la madeleine aux clochers, des aubépines aux pavés inégaux, à la serviette empesée – il est possible d'identifier, d'après les notes de l'auteur, d'autres fétiches : la filiation noble de Guermantes et les jeunes filles rencontrées au bord de la mer. Ces objets « jouent le rôle de fétiches dans la passion qu'ils inspirent au héros » ; ils sont choisis en tant que rencontres éveillant le désir[142]. De plus, ces objets fétiches sont doués d'une importante valeur maïeutique. Si d'une part ils sont comme un voile posé sur l'objet désiré qui cache ainsi au héros le véritable sens de sa quête, de l'autre ils contribuent à la création d'un imaginaire. Or, c'est justement cet imaginaire qui est objet de l'analyse du Narrateur. Comme l'écrit Proust : « Je fixe devant moi quatre têtes de jeunes filles et ne vois plus la réalité qui est à l'instant uniformément oubliée »[143]. L'écriture raconte l'imaginaire, dont le fétiche est la condensation, le symbole. Il faut partir du fétiche pour comprendre quel type d'imaginaire se cache derrière. Dans notre cas, on se penchera, dans le *mare magnum* des fétiches de la *Recherche*, sur ceux qui sont susceptibles d'avoir influencé l'imaginaire de Piperno, que l'on comparera en quelques points à un autre écrivain lecteur de Proust, Raffaele La Capria, par ailleurs auteur que Piperno a lu et apprécié[144].

> La mia stanza di sedicenne è un museo degli orrori. […] Ecco il mio album di fotografie, il mio cassetto pieno di ricordi commoventi,

[141] E. Bizub, *Proust ou le moi divisé. La* Recherche *: creuset de la psychologie expérimentale*, 1874-1914, Genève, Droz, 2006, p. 109.
[142] *Ibid.*
[143] M. Proust, *Carnets,* éditions établie et présentée par Florence Callu et Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, 2002, p. 50. Voir aussi E. Bizub, *op. cit.,* p. 108.
[144] La Capria est cité dans l'interview, dans laquelle Piperno remarque l'intertextualité qui le lie à La Capria, affirmant qu'ils se sont « abbeverati alla stessa mangiatoia » : celle du proustisme ? Signalons que Piperno a publié une interview de La Capria dans l'édition de « I Meridiani » réunissant les œuvres complètes de ce dernier, in R. La Capria, *Opere,* t.II, p. 2280-2282.

> l'inventario delle cose perdute, l'oggetto della mia indomita idolatria[145].

> Qualcuno sa spiegarmi perché, in questo grave istante, piuttosto che appuntare la mia commossa attenzione al periodo della mia vita così pieno di cose irrimediabilmente perdute […] io pensi con malinconia alla splendida occasione gettata al vento in quella sera maledetta di accaparrarmi i collant e le mutandine di Gaia che avrebbero ornato il santuario di depravazione da me faticosamente eretto nel corso di una vita?[146]

La chambre du narrateur Daniel garde sa collection des fétiches – chaussettes, linges – soustraits aux femmes désirées ; collection qui est devenue un succédané, une substitution des femmes elles-mêmes. On sait que Proust apparente la collection aux dangers de l'idolâtrie, comme le montre par exemple une note du *Cahier de 1908* : « L'artiste ne croit pas plus en l'hallaysisme qu'aux collections, qu'aux femmes. Seulement pour s'exciter »[147]. Remarquons ici et la substitution de la collection à la femme, dans le sens aussi d'un substitut sexuel, et les dangers de la collection pour l'artiste, car elle est une « idolâtrie des formes » qui, comme le souligne Quaranta, affaiblit les forces de l'artiste et le réduit à collectionneur de ce qui stimule son génie[148].

Mais ce qu'il importe de souligner ici, c'est que « le tiroir des horreurs » est comparé à des éléments poétiques tels que « les souvenirs émouvants » et les choses irrémédiablement perdues. C'est une façon d'éviter le piège de la réminiscence proustienne – envers laquelle il y a sans doute une certaine « angoisse de l'influence »[149] - en la ravalant au *status* d'un fétiche pervers ? En plusieurs endroits des textes de Piperno, les « intermittences du cœur » sont rabaissées ironiquement : par exemple

[145] *Con le peggiori intenzioni*, p. 74.
[146] *Ibid.,* p. 304.
[147] *Carnet de 1908,* Édition de Philip Kolb, Paris, Gallimard, Coll. *NRF*, 1976, p. 63. Sur les liens entre collection, fétichisme et idolâtrie voir aussi J.M. Quaranta, *Idolâtrie* dans *Dictionnaire Marcel Proust,* cit., p. 490.
[148] *Ibid.*
[149] H. Bloom, *The Anxiety of Influence. A theory of Poetry*, Oxford University Press, 1973.

quand, pendant les vacances à Positano, le souvenir du grand-père de Daniel « sgorga da tè freddi con granita (una versione *on the rock* della reminiscenza proustiana) »[150].

Mais le fait que l'auteur ironise sur l'apparat mémoriel de la *Recherche* – l'aspect le plus célébré, on le sait, par le proustisme italien – ne signifie pas qu'il soit étranger à sa poétique. En effet, chez Piperno de la passion fétichiste pour les linges, derrière le mythe de Gaia - « mito fantasmagorico delle mie estati in costiera e dei miei inverni dolomitici profumati di sciolina e vin brûlé »[151] - se dégage exactement le même parfum qui arrive aux narines du Narrateur en trempant la madeleine dans le thé, ou mieux, en se souvenant d'Albertine, immuable jeune fille courant sur la plage de Balbec : ce parfum est une *synesthésie* de la jeunesse.

Dans une page que Cesare Garboli consacre à La Capria, le critique immortalise de façon magistrale l'analogie entre le zénith disparaissant de la mer et celui disparaissant de la jeunesse, entre la plénitude de la création littéraire et le souvenir mélancolique des désirs d'adolescence disparaissant à l'horizon.

> Lo scrittore fissa un punto lontano, un istante di sole e di ebbrezza, di pienezza d'essere irripetibile, la lavorazione di *Ferito a morte*. Non c'è nessuna analogia tra la letteratura e il trampolino, se non questo ricordo tenuto nascosto, ricordo di creazione e di gloria ancora bruciante, piccolo punto in fondo al cannocchiale, ma grande come tutta la vita, all'orizzonte del mare e della gioventù[152].

Garboli se réfère au recueil d'essais de La Capria intitulé *Letteratura e salti mortali,* d'où vient l'image du tremplin: sur le point de se plonger dans la mer, l'auteur de *Ferito a morte* repense au bonheur de ce premier roman, dont la création ressemble pour lui à «ce petit point lumineux à l'horizon de la mer », qui est le point névralgique d'où son écriture prend élan – « all'orizzonte del mare e della giovinezza »[153].

---

[150] *Con le peggiori intenzioni,* p. 204. Un autre exemple du sarcasme envers les résurrections de la mémoire se trouve dans le roman *Inseparabili,* sur lequel on reviendra dans la prochaine section.
[151] *Ibid.,* p. 206.
[152] C. Garboli, *op. cit.*
[153] Sur le motif de la mer dans la littérature, voir M. Blain, P. Masson (éd.), *Rêveries marines et formes littéraires,* Nantes, Pleins Feux (Horizons comparatistes), 2001; S. Leys, *La mer dans la littérature française. De Victor Hugo à Pierre Loti,* Paris, Plon, 2003, t. II.

Or, de cette heureuse et fugace conjonction entre vacances à la mer et premières amours de jeunesse - « le vert paradis des amours enfantines » de Baudelaire[154] - la plage de Balbec est sans doute un modèle, de même qu'Albertine en est le personnage métonymique, la partie pour le tout, l'emblème définitif.

> Derrière cette jeune fille, comme derrière la lumière pourprée qui tombait aux pieds de mes rideaux à Balbec … se nacraient les ondulations bleuâtres de la mer. N'était-elle pas en effet […] la jeune fille que j'avais vue la première fois à Balbec, sous son polo plat, avec ses yeux insistants et rieurs, inconnue encore, mince comme une silhouette profilée sur le flot ?[155]

> Au reste, ce n'était pas seulement la mer à la fin de la journée qui vivait pour moi en Albertine, mais parfois l'assoupissement de la mer sur la grève par les nuits de clair de lune[156].

> Et ainsi alternait, avec l'ennui un peu lourd que j'avais auprès d'elle, un désir frémissant, plein d'images magnifiques et de regrets, selon qu'elle était près de moi […] ou que je lui rendais sa liberté dans ma mémoire, sur la digue, dans ses gais costumes de plage, au jeu des instruments de musique de mer, Albertine, tantôt sortie de ce milieu, …tantôt replongée en lui, m'échappant dans un passé que je ne pourrais connaître, m'offensant auprès de la dame, de son amie, autant que l'éclaboussure de la vague ou l'étourdissement du soleil, Albertine remise sur la plage ou rentrée dans ma chambre, en une sorte d'amour amphibie[157].

> Il momento è perfetto : […] la metodica eco delle onde proveniente dalla caletta privata sotto la mia finestra poco prima di

[154] Le vers de Baudelaire est cité par Bassani aussi dans *Il Giardino,* voir section I.4.
[155] *LP,* III, p. 575.
[156] *Ibid.,* p. 577.
[157] *LP,* III, p. 679.

> addormentarmi. Possibile che il sinestetico intreccio di queste impressioni abbia alterato il regolare equilibrio del sistema ?[158]
>
> I suoi capelli vivi sul mio viso, luminosi nella notte, il suo odore con quello del mare dentro, del mare che striscia sui ciottoli freddi, fin quasi ai nostri piedi[159].

Chez Proust l'identification d'Albertine à Balbec est explicite, la mer « vivant pour lui », en elle. Ce sont les tableaux de mer qu'il composait, rêveur et distrait par « des dispositions frivoles » à la fenêtre du Grand Hôtel, qui resurgissent dans les profils changeants de la belle captive : tantôt les flots sous le jour finissant, tantôt au clair de lune ; tantôt la lumière pourprée du plein soleil, tantôt les reflets bleuâtres du soir. Cette Albertine derrière laquelle s'étend l'horizon de la mer et du souvenir, est l'Albertine que le Narrateur désire ; la fille que, quand il regarde la lourde captive, il voudrait retrouver. Fonctionnant comme une synesthésie, la silhouette de la jeune fille est une figure où, sous forme de couleurs, de sons et d'odeurs marines, se tiennent les regrets.

Chez Piperno, ce n'est pas Gaia - « Madonna pontormesca d'improvviso apparsa sulla banchina di Positano »[160] - qui est identifiée à la mer, mais c'est plutôt le surgissement du désir qui se cristallise autour d'un séjour de vacances de jeunesse au bord de la mer. On pourrait affirmer que « il sinestetico intreccio di impressioni » dont parle Piperno, qui va de la beauté et de la lumière aveuglante de la Méditerranée, à l'exacerbation du sentiment d'impuissance et d'infériorité envers Gaia, est annoncé par les syntagmes utilisés par Proust, cités ci-dessus : « l'éclaboussure de la vague », « l'étourdissement du soleil » s'unissent à l'humiliation des offenses d'Albertine, au pressentiment de ses trahisons futures. « Elles étaient pour moi les ondulations montueuses et bleues de la mer, le profil d'un défilé devant la mer. C'était la mer que j'espérais retrouver, si j'allais dans quelques villes où elles seraient »[161] ; à partir de ces mots de Proust, instaurant le rapport metonymique entre la mer et les jeunes filles - rapport déplaçant le désir d'un objet à l'autre - il n'est pas anodin de remarquer que chez La Capria aussi, c'est autour du *topos* de la mer que cette idée d'échec et de

[158] *Con le peggiori intenzioni*, p. 204.
[159] R. La Capria, *Ferito a morte,* Milano, Mondadori, 1998 [1961], p. 11.
[160] *Con le peggiori intenzioni*, p. 304.
[161] *JF,* II, p. 189.

manque se précise. Le *fiasco*[162] avec la blonde et fugitive jeune fille Carla Boursier - dont l'odeur se confond, comme dans le sonnet baudelairien *Parfum exotique*[163], avec celle de la mer - devient emblématique de cette « grande occasione mancata », échec existentiel dont la portée transcende l'épisode amoureux. On retrouve des exemples de cette occasion manquée chez Piperno. De plus, c'est ce dernier qui signale l'illustre antécédent – Proust –, auquel s'ajoute un mystérieux écrivain, dit l'Anonimo Triestino, qui dans *Il segreto* écrit l'histoire d'un amour jamais confessé, jamais vécu[164]. Piperno affirme avoir été un lecteur de *Il segreto,* que son père lui avait offert pour l'aider à surmonter une déception amoureuse, la même qui sera l'objet, des années plus tard, de la narration de *Con le peggiori intenzioni.* Piperno imagine de retourner au point qu'il souvent considéré comme le point central de sa vie, un matin de mai où Viola-Gaia aurait voulu l'embrasser : « Eppure qualcosa mi dice […] che, se pure avessi la possibilità di ritrovarmi in quella condizione un altro milione di volte, la mia scelta sarebbe la stessa di allora. Allontanerei la guancia dalle sue labbra e me ne andrei »[165]. Ne pouvoir vivre l'amour que de façon détournée, exilant le souvenir dans l'attente et surtout, ne cueillant jamais ses fruits. Se dérober face au sentiment, c'est une conduite que le Narrateur la connaît :

> Elles étaient, du bonheur inconnu et possible de la vie, un exemplaire si délicieux et en si parfait état, que c'était presque pour des raisons intellectuelles que j'étais désespéré de ne pas pouvoir faire dans des conditions uniques, ne laissant aucune place à l'erreur possible, l'expérience de ce que nous offre de plus mystérieux la beauté qu'on désire et qu'on se console de ne posséder jamais en demandant du plaisir – comme Swann avait toujours refusé de faire, avant Odette – à des femmes qu'on n'a pas désirées, si bien qu'on meurt sans avoir jamais su que c'était cet autre plaisir. Sans doute, il

[162] Yoshida J., « Le fiasco : splendeurs et misères du désir proustien », *Marcel Proust 6 : Proust sans frontières 1, textes réunis par Bernard Brun, Masafumi Oguro, Kazuyoshi Yoshikawa,* caen, Lettres Modernes Minard, 2007, p. 17-29.
[163] « Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues, / vous me rendez l'azur du ciel immense et rond […]», in Ch. Baudelaire, *Les fleurs du mal, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Ed. de la Pléiade », t.1, p. 25.
[164] Anonimo Triestino, *Il segreto,* Torino, Einaudi, 1961. On remarquera que l'extrême pudicité de l'auteur, qui n'a jamais revendiqué la paternité du roman, est une tentation partagée par Gadda qui écrit : « per favore lasciatemi nell'ombra ».
[165] *Pubblici infortuni*, p. 32.

> se pouvait qu'il ne fût pas en réalité un plaisir inconnu, que de près son mystère se dissipât, qu'il ne fût qu'une projection, qu'un mirage du désir[166].

Ce passage illustre bien les motifs amoureux qui préparent le terrain à la dimension d'échec et tout autant de mirage, qui caractérise ces romans. D'un côté la dimension de l'impossibilité, rendant l'objet désirable et sans laquelle cesserait l'enchantement ; de l'autre la conscience que le désir n'est qu'un mirage ou une projection, susceptible de se dissiper une fois qu'il est assouvi. Une pareille conception de la passion contemple donc la rénonciation comme élément primaire pour l'existence du désir. Ainsi le Narrateur regrette ce qu'il ne peut avoir en pensant à une consolation, entrevoyant déjà la qualité de mirage du désir qui s'évanouirait avec la possession. Le cas de Swann est en ce sens exemplaire, car Odette est pour lui à la fois la femme avec laquelle on se console des échecs – plus existentiels qu'amoureux, comme le montrent les heures que tous les deux passent à parler de l'essai incomplet sur Vermeer - et en même temps celle qui cause tant de souffrances. Or, ce motif amoureux, développé autour du personnage de Swann, est bien mis en lumière par Debenedetti, qui écrit :

> Proust, invece, al cuore di tutte le sue esperienze, ha trovato questa massima : che il possesso è una cosa impossibile. (citare Swann)[167].

> Swann è un freddoloso morale oltre che fisico: uno che si tiene al riparo dalla vita, in un certo senso ritraendosene, creando di fronte alla vita impermeabilità, quel vuoto che crea nel suo cervello, allorquando sente avvinarsi un pensiero impegnativo e inopportuno, tormentoso, difficile. […] con una caccia egoistica ed esclusiva dei propri piaceri – fatti di raffinatezze, di godimenti intellettuali e ghiotti, di feltri dolcemente interposti tra se stesso e gli urti – si compensa di quello che non ha potuto ottenere dalla vita di più pieno e fecondativo[168].

[166] *JF,* II, p. 156.
[167] G.Debenedetti, *Rileggere Proust*, cit., p. 24.
[168] *Ibid.,* p. 28.

La notation entre parenthèses de Debenedetti, citant Swann, fait de ce personnage le symptôme vivant de cette « impossibilité de la possession » que le Narrateur va expérimenter plus tard avec Albertine. Dans le deuxième passage cité, Debenedetti semble rédiger le commentaire de la maxime proustienne cité plus haut, selon laquelle on se console de ne pouvoir posséder la beauté qu'on désire demandant du plaisir à celles qu'on ne désire pas. La catégorie de « freddoloso morale », l'attitude de renoncement et de défense contre les souffrances, tout ceci situe Swann aux antipodes du Narrateur qui en revanche ira jusqu'au bout de sa souffrance amoureuse, mais qui, à l'époque des jeunes filles en fleur, partage avec Charles cette incapacité amoureuse, préférant la protection feutrée de l'habitude et du connu, à une plus dangereuse expérience d'exploration de l'inconnu qui expose à la souffrance. C'est dans les pages du bref roman de La Capria intitulé *L'amorosa inchiesta* qu'on retrouve l'écho de sentiment amoureux scellé par l'inadéquation et l'abdication, qui caractérise une série de personnages proustiens (de Mme de Breyves à Swann, au Narrateur adolescent). Pour ce court roman, l'écrivain italien mettra en exergue une citation de l'Arioste : «Tra il fin d'ottobre e il capo di novembre/ ne la stagion che la frondosa vesta/ vede levarsi e discoprir le membre/ trepida pianta, fin che nuda resta/ e van gli augelli a strette schiere insembre, Orlando entrò ne l'amorosa inchiesta »[169]. En effet, comme Orlando, l'écrivain conduit une investigation amoureuse et rétrospective de ces amours, dont l'un, le premier, l'amour d'adolescence, évoque l'épisode de Balbec et des jeunes filles en fleur, ainsi que l'amour, qui a sombré dans l'impossibilité de s'aimer en synchronie, de Swann et d'Odette.

La Capria a été comparé à Swann par son amie écrivaine Anna Maria Ortese : «Caro Raffaele, come mutiamo, e insieme come restiamo identici. Tu sei sempre, per me, il giovane Swann (non lo sapevi?) »[170]. Ortese n'explique pas les raisons de cette comparaison; néanmoins, c'est La Capria lui-même qui revient sur Swann, en définissant ce dandy mélancolique comme le protagoniste du livre le plus beau de la *Recherche*, héros d'un amour raté qui est emblème d'une condition « universelle »[171]. Dans une conversation avec La Capria, Alessandro Piperno remarque que dans

[169] Ludovico Ariosto, *Orlando furioso,* IX, 7.
[170] Lettera del 9 giugno 1986, cité par S. Perrella, « Il mondo come acqua », Introduzione a R. La Capria, *Opere,* Milano, Mondadori, « I Meridiani », t. I., 2014, p. XIX.
[171] Voir *Conversazione con Alessandro Piperno,* in R. La Capria, *Opere,* cit., t. 2, p. 2282.

L'amorosa inchiesta il y a un éco proustien explicite[172]: derrière le profil, découpé sur la mer, du premier amour d'adolescence on voit les silhouettes mobiles de jeunes filles sur la plage de Balbec.

> È un libro dell'immaturità e dell'inadeguatezza. Ma la cosa principale è che lui comincia a non amare lei perché si è innamorata di lui. Quindi l'ultima frase è quella che spiega il libro: « E quando col tempo è scomparsa quella fiera avversione di me, ma anche la mia giovinezza e l'indimenticabile tua beltà, solo ora mentre ti scrivo, penso con rammarico che poteva essere andata altrimenti » e cioè troppo tardi, ahimé, ho capito amaramente quanto sono stato inadeguato al dono che la vita mi ha elargito.[173]

C'est ainsi que La Capria écrit, posant l'accent sur l'anachronisme qui caractérise les passions que l'on a souligné chez Proust. Il s'agit en effet de la même situation de Swann, qui regrettera, une fois devenu jaloux et amoureux d'Odette, les instants où elle était disponible, elle « qui ne l'était plus jamais ». De même, le Narrateur n'aime pas sa « lourde prisonnière », ne faisant que regretter la fuyante Albertine dont il était tombé amoureux. En d'autres mots, neutraliser les périls de la fuite, ainsi que prendre des précautions contre la perte, se révèle inutile : car la durée du désir est subordonnée à la persistance du danger. Il y a un deuxième élément à souligner chez La Capria, élément qui renforce et l'intertextualité avec les œuvres de Piperno, et la filiation avec l'esthétique proustienne: c'est l'importance accordée aux noms.

> Mi innamorai di te prima di conoscerti, perché era quella l'epoca in cui il primo amore poteva essere *un nome*, un nome che veniva prima della persona. Il nome rifulgeva, aveva un suo alone e un suo campo magnetico. Bastava pronunciarlo ed era come una formula magica che apriva ai sogni e ai desideri nascosti, agli impulsi repressi, agli irresistibili richiami. I nomi che venivano prima della persona, e che avevano questo potere incantatorio, lo avevano forse perché più volte ripetuti in tono di ammirazione da questo o quel ragazzo più in vista o più intraprendente, e capace di suscitare in uno come me il

[172] *Ibid.*
[173] *Ibid.*

desiderio mimetico, cioè il desiderio di essere come lui eleggendolo a possibile rivale nella contesa amorosa. *Les jeunes filles en fleurs*, le *inarrivabili*, la cui bellezza e la cui fama correva sul nome.

[…] So di aver vissuto la mia adolescenza in uno di questi *miti frastornati* che vanno al di là di ogni realtà e si insinuano ferocemente nell'animo superando ogni tentativo di arginarli[174].

J'ai souvent cherché depuis à me rappeler comment avait résonné pour moi sur la plage ce nom de Simonet, encore incertain alors dans sa forme que j'avais mal distinguée […] en somme empreint de ce *vague* et de cette *nouveauté* si émouvants pour nous dans la suite, quand ce nom dont les lettres sont plus profondément gravées en nous par notre attention incessante, est devenu […] le premier vocable que nous retrouvions […] même avant la notion de l'heure qu'il est, du lieu où nous sommes, presque avant le mot je […][175].

Mais Gilberte elle-même, ne l'avais-je pas aimée surtout parce qu'elle m'était apparue nimbée par cette auréole d'être l'amie de Bergotte, d'aller visiter avec lui les cathédrales ?[176]

Cette *fugacité* des êtres qui ne sont *pas connus* de nous, qui nous forcent à démarrer de la vie habituelle où les femmes que nous fréquentons finissent par dévoiler leurs tares, nous met dans cet état de poursuite où rien n'arrête plus *l'imagination*. Or dépouiller d'elle nos plaisirs, c'est les réduire à eux-mêmes, à rien[177].

De nombreux écho proustiens résonnent dans le texte de La Capria. D'abord la référence aux jeunes filles explicite le repère intertextuel. Ensuite, l'usage que les deux narrateurs font des noms est comparable, car les syllabes deviennent dans les deux cas les lieux où résonnent l'impossibilité et le vague, l'imagination et les désirs cachés. L'objet du désir n'est pas connu des narrateurs, et du reste le même verbe - *connaître*,

[174] R. La Capria, *L'amorosa inchiesta*, in *Opere*, cit., t. I, p. 1828.
[175] *JF,* II, p. 158.
[176] *Ibid.,* p. 153.
[177] *JF,* II, p. 154.

conoscere – revient dans nos citations pour définir des passions solipsistes qui se construisent en dehors de l'autre, avant qu'il ne soit connu, dévoilé, distingué avec « toutes ces tares ». L'autre n'est qu'un nom prêt à s'enfuir, dont la fugacité sert l'imagination. Proust a consacré des pages de Combray à ce sortilège qui jaillit des noms; il y revient avec le nom de Simonet, en soulignant que le vague et la nouveauté d'un vocable neuf constituent la condition incontournable pour mettre en action l'imagination, cristallisée autour de l'objet du désir. Les mots que La Capria consacre aux charmes du nom ne font que reprendre cette idée du désir, indépendant de son objet – « l'amour le plus exclusif pour une personne est toujours l'amour d'autre chose »[178] - et guidé par l'imagination créative. Ainsi, la « formula magica » dont parle La Capria, ce champ magnétique éblouissant crée autour du nom est la forme préalable assumée par ce « nom Simonet » qui, après avoir été chargé de toutes les promesses, deviendra le vocable de la souffrance. Le caractère intermittent et fugitif du nom est déterminé par l'emploi de verbes similaires chez les deux auteurs : le verbe « résonner » devient chez La Capria « rifulgere », « richiamare » ; de plus, dans les deux cas on évoque la substance mythique et imaginative répandue par les noms : l'objet du désir est nimbé dans une « auréole », l'idole « rifulge » dans son « alone » magnétique. Ce n'est pas un hasard si La Capria cite le désir mimétique[179] et l'importance du rival dans le choix amoureux. Si, encore une fois, la relation triangulaire est un rempart contre l'impuissance, on remarquera aussi que chez Proust le rival est souvent un artiste, Bergotte dans le cas de Gilberte, ou Elstir dans le cas d'Albertine : signe avant-coureur du rôle d'étape joué par les passions déçues et les souffrances vers un but supérieur, qui est la création artistique.

L'incipit, très célèbre, de *Ferito a morte* mérite d'être comparé à un passage d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs,* où le Narrateur réfléchit sur ce qui se cache derrière l'image, fugitive et charmante, des jeunes filles inconnues. Ce sont deux scènes qui utilisent une même métaphore, celle de la pêche et de la poursuite d'une proie marine pour décrire la poursuite amoureuse.

[178] *JF,* II, p. 189.
[179] Pour le discours sur Girard et l'importance de son essai *Mensonge romantique et vérité romanesque* dans la réception italienne de Proust, on renvoie au Chapitre I.

> Il faut que l'imagination, éveillée par l'incertitude de pouvoir atteindre son objet, crée un but qui nous cache l'autre, et en substituant au plaisir sensuel l'idée de pénétrer dans une vie, *nous empêche de reconnaître ce plaisir, d'éprouver son goût véritable, de le restreindre à sa portée.* Il faut qu'entre nous et le poisson qui si nous le voyons pour la première fois servi sur une table ne paraitrait pas valoir les milles ruses et détours nécessaires pour nous emparer de lui, *s'interpose,* pendant les après-midi de pêche, le remous à la surface duquel viennent affleurer, *sans que nous sachions bien ce que nous voulons en faire,* le poli d'une chair, *l'indécision* d'une forme, dans la fluidité d'un transparent et mobile azur[180].

> La spigola, quell'ombra grigia profilata nell'azzurro, avanza verso di lui e pare immobile, sospesa […] – è vicina, vicinissima, a tiro. La Grande Occasione. Sta per tirare – […] – e la Cosa Temuta si ripete : una pigrizia maledetta che costringe il corpo a disobbedire, la vita che nel momento decisivo ti abbandona. Luccica lì, sul fondo di sabbia, la freccia inutile. […] Adesso sta inseguendo la Grande Occasione Mancata. Per lunghi oscuri corridoi sottomarini, ombre come alghe viola, e gelo in tutto il corpo […].[181]

Ce qui rapproche les deux passages, c'est le fait qu'il s'agit de deux scènes de chasse. Dans les deux cas la chasse est une métaphore de la poursuite amoureuse: chez Proust, l'inaccessibilité ressentie par le héros à l'égard des jeunes filles est comparée aux difficultés rencontrées par le chasseur ; tandis que chez La Capria, la perte sous-marine de la proie désignée est comparée au fiasco passionnel[182]. Dans chacun de deux passages, l'accent est mis sur la poursuite, sur le mouvement, sur la fuite de la proie qui se soustrait à l'immobilité. Les adjectifs utilisés pour décrire le milieu sous-marin posent l'accent sur le mouvement des matières, la vibration de la lumière, la lueur de la

[180] *JF,* II, p. 154. C'est moi qui souligne.
[181] *Ferito a morte*, Milano Bombiani, 1998, p. 3-4.
[182] Le texte établit clairement cette comparaison. Tandis que Massimo est sous-l'eau et qu'il vient de manquer le bar, il pense « […] Eccola la scena. Si ripresenta sempre identica: lo sguardo di Carla che splende come un mattino tutto luce in fondo al mare, e lei così vicina – […] – con l'occhio marino aspettando. E poi offesa? Stupita? Incredula? Prontamente disinvolta comunque, eccola di nuovo seduta sul letto pettinandosi, per sempre lontanissima, che tenta di superare l'imbarazzo », *ibid.,* p. 4.

mer. Ainsi, le « remous », le « poli », la fluidité, la transparence et la mobilité des formes et des surfaces s'opposent avec force à l'évocation funèbre du poisson gisant dans son plateau. Il est difficile ici de ne pas penser à l'opposition que le Narrateur instaurera plus tard entre l'immobilité de sa prisonnière et le caractère fuyant et mutin de la petite bande de Balbec. Chez La Capria l'immobilité du bar est illusoire, car la proie s'échappe, en se laissant poursuivre au long des couloirs bleuâtres, puis en dispersant ses traces dans les profondeurs sous-marines. Si la chasse est, dans les deux situations analysées, le moment crucial qui devrait conduire le désir vers sa réalisation, on pourrait objecter que la différence entre les deux scènes se trouve justement dans leur dénouement. En effet, ce qui chez La Capria conduit à un échec sera pour le Narrateur plus fructueux : il y fera la connaissance des jeunes filles et, même si Albertine lui refusera un baiser, tous les deux se retrouveront à Paris puis à Balbec. Pourtant, chez Proust comme chez La Capria, la poursuite malheureuse se révèle être la seule forme sous laquelle le désir peut être raconté. D'un côté, si l'imagination que Proust compare à la chasse, revêt l'objet désiré d'un surplus de sens et de but, de l'autre, c'est justement ce surplus - « un but qui cache l'autre » - qui substitue le désir sensuel par le désir de « pénétrer une vie ». Est-ce une substitution heureuse ? Les verbes utilisés expriment plutôt le manque et la négation : l'imagination « empêche de reconnaître ce plaisir, d'éprouver son goût véritable, de le restreindre à sa portée » ; la chasse semble échouer dans l'indécision, l'objet désiré tend à se dérober « sans que nous sachions bien ce que nous voulons en faire ». Si *Ferito a morte* s'ouvre sur l'épisode d'impuissance - amoureuse et existentielle - sur lequel le protagoniste ne fait que revenir, derrière la lumière de toile impressionniste où baigne l'épisode des jeunes filles en fleurs, se dessine déjà l'échec existentiel déclaré par le Narrateur dans le *Temps retrouvé* : « je les avais manquées ». L'impuissance devient le mode privilégié de la narration du désir.

Mais cette vocation à l'échec et au renoncement, cette « Grande Occasione Mancata », syntagme que La Capria écrit avec des majuscules pour souligner sa valeur de catégorie de la pensée, ne concerne pas seulement le fiasco amoureux, l'impossibilité de la passion. Le rapport avec les jeunes filles pourrait être emblématique de l'attitude au renoncement au bonheur, à l'impossibilité de la jouissance qui frappe le héros proustien : «Le bonheur de connaître ces jeunes filles était-il donc irréalisable ? Certes

ce n'eût pas été le premier de ce genre auquel j'eusse renoncé »[183]. Pourtant, ces occasions manquées deviennent surtout la métaphore d'une perte qui va bien au delà des naïades surgissant de la mer, et qui est la perte de la jeunesse, dont ces dernières sont néanmoins la charmante et mélancolique incarnation. Ainsi, l'occasion manquée se cristallise dans la vision que, longtemps après sa disparition, le Narrateur garde d'Albertine, « m'échappant dans un passé que je ne pourrais connaître »[184]. Cette impossibilité, on le voit, se réfère tout autant à la possession de la jeune fille, qu'à la récuperation d'un passé perdu, inconnu, « dans l'éclaboussure de la vague ». Cette soudure entre images féminines et passé, est un autre motif commun à nos auteurs :

> C'est ainsi, faisant halte, les yeux brillants sous son « polo » que je la revois encore maintenant, silhouettée sur l'écran que lui fait, au fond, la mer, et séparée de moi par un espace transparent et azuré, le temps écoulé depuis lors, première image, toute mince dans mon souvenir, désirée, poursuivie, puis oubliée, puis retrouvée[185].

> Mon amour pour Albertine n'avait été qu'une forme passagère de ma dévotion à la jeunesse. Nous croyons aimer une jeune fille, et nous n'aimons hélas! En elle que cet aurore dont son visage reflète momentanément la rougeur[186].

> Gaia è, anzitutto, la mia epoca.[187]

> Che cosa ancora ti trattiene? Ritrovare uno solo di quei giorni. Ma quali giorni? Sono esistiti?[188]

Rentré à Paris, Le Narrateur revoit le profil d'Albertine se découpant sur la mer, habillée avec les vêtements classiques de la mode marine. Jacques Dubois a récemment montré l'importance, dans l'amour du Narrateur, de l'univers marin de Balbec, auquel Albertine appartient si intensément. Selon Dubois, c'est à la découverte de cet univers,

[183] *Ibid.,* p. 153.
[184] *LP,* III, p. 679.
[185] *AD,* IV, p. 186.
[186] *AD,* IV, p. 223.
[187] *Con le peggiori intenzioni*, p. 228.
[188] R. La Capria, *Ferito a morte,* cit., p. 115.

fait de « plage de sable, digue du bord de mer, et Grand Hôtel », que l'on doit le passage de l'esthétique « mi-romantique mi-parnassienne » qui caractérise les descriptions marines avant l'apparition de la petite bande, à l'esthétique impressionniste et moderniste de la mer - peuplée de baigneurs et de bateaux, de yachts et de personnes à la mode[189]. Description moderniste du paysage marin, délivrée de références littéraires et scolaires qui l'avaient peint en océan orageux. D'ailleurs, La Capria aussi regarde au moderniste pour ses descriptions du paysage méditerranéen.

Le temps écoulé depuis cette première, incontournable apparition, est qualifié d'espace (selon cette spatialisation du temps récurrente dans la *Recherche*[190]) ; mais surtout on donne des attributs marins au chronotope: « espace transparent et azuré » par lequel le Narrateur mesure la distance qui le sépare et de l'image « toute mince » d'Albertine, estompée dans son souvenir comme dans les estampes japonaises aux couleurs pastel, et de sa jeunesse tout court, dont la fille «au polo » est l'image la plus troublante, la plus fuyante. Quand Alessandro Piperno écrit que la bien-aimée Gaia est « la mia epoca », se référant ainsi à l'adolescence dans la Rome des années quatre-vingt, il avalise ce principe proustien selon lequel on n'aime jamais l'autre pour ce qu'il est réellement, mais pour ce qu'il est pour notre perception. En dépit de ce que l'écrivain italien a maintes de fois déclaré, Proust n'a pas tort : l'*ekfrasis* que Daniel fait de Gaia, de ses yeux « brise de mer », est un hymne construit autour des circonstances, extérieures et hasardeuses, dans lesquelles Daniel a connu Gaia ; autour de l'éclairage particulier sous lequel la première apparition de la fille a vu le jour. Cette lumière est la jeunesse ; l'amour douloureux qui en jaillit doit beaucoup, comme l'écrit Proust, à la dévotion envers cette Hébé fuyante – Debenedetti écrit que *Recherche* est une « istruttoria » orchestrée pour capturer l'être de fuite par excellence, c'est dire la vie – qui se confond avec la beauté des jeunes filles désirées.

Et pourtant, on a vu de quelles cruautés, de quels instincts presque « homicides » les Narrateurs ont été capables envers les filles ; dans les deux cas, c'est à partir de la destruction du sentiment amoureux, de sa neutralisation, que l'écriture peut commencer.

[189] J. Dubois, « Robes de linon blanc près de la mer », in M. Modenesi, B. Collini, F. Paraboschi (dir.), *La grâce de montrer son âme dans les vêtements. Studi in onore di Liana Nissim,* Milano, p. 197-206.
[190] Georges Poulet*, L'espace proustien, [1963],* Paris, Gallimard, 1982.

V.5 Entre enchantement et désenchantement : splendeurs et misères de la connaissance

Dans l'introduction de ce chapitre, on a anticipé que, dans les traits que Piperno a discernés dans l'esthétique proustienne, il y a une sorte de qualité ambivalente qui est propre à la *Recherche* et qui, selon l'écrivain italien, manque aux autres chefs d'œuvre du modernisme – il cite en particulier Mann, Joyce, Musil. Cette ambivalence tient dans la présence simultanée de deux traits, déjà évoqués, lesquels, en vertu d'un miraculeux paradoxe, ne sont pas chez Proust en contradiction : le parcours de sombre désillusion entamé par le Narrateur n'efface pas la présence lumineuse du bonheur. Bien que sa poursuite se révèle « fugace comme les années », le sentiment heureux n'est pas moins présent.

> Felicità e delusione: non è incapace di raccontare la felicità. Proust sa cos'è la felicità. E proprio perché la conosce, sa anche quanto sia pericolosa per chi le dà credito. Solo chi ha aspirato alla felicità può restituire il senso di scacco che ti resta dentro quando questa divinità sfuggente tradisce le tue aspettative. Solo chi ha scommesso sulla felicità può raccontare la delusione come Proust l'ha raccontata. Illusioni perdute di chi ha coltivato grandi speranze[191].

On va donc réfléchir sur cette ambivalence entre euphorie et échec, sur cette recherche du bonheur qui, même déçue, est pourtant présente chez Proust. Divinité fuyante que Proust capture par ces « belles images » de la littérature qu'on a évoquées et qui sont pour Piperno éléments exemplaires de la leçon proustienne. Le verbe raconter, plusieurs fois répété dans les lignes ci-dessus, donne la portée de cette originalité proustienne par rapport aux grands écrivains qui lui sont contemporains – les maîtres de « la conscience malheureuse »: Proust sait raconter le bonheur. Si la *Recherche* est sans doute construite sur l'échec de la vie du Narrateur, elle est néanmoins, en plusieurs lieux, un roman euphorique. Mais on verra, à l'aide de la

[191] *Pubblici infortuni*, p. 43.

lecture qu'en donne un proustien comme Piperno, de quelle euphorie, de quel bonheur il s'agit.

Pour le moment on va se concentrer sur le premier aspect de l'ambivalence annoncée ci-dessus, c'est-à-dire l'entreprise de destruction et de démythisation à laquelle le Narrateur soumet la narration de sa vie. Le Bal de têtes en est le moment exemplaire ; d'ailleurs cette majestueuse scène chorale – qui est à compter parmi *le grandi scene* dont parlait Guaraldo – est entrée dan l'imaginaire littéraire et cinématographique italien. Le modèle du Bal des têtes – ce moment crucial où la démythification des idoles de jeunesse se soude au revanchisme envieux du Narrateur[192] - revient dans plusieurs grandes scènes de la littérature contemporaine[193]. D'une part, la narration de *Con le peggiori intenzioni* est une longue invective contre les mythes de jeunesse – incarnés par les membres de la famille de Daniel et par les amis et les amours d'adolescence – dont l'un des modèles possibles est la *Recherche*. Dans *Le peggiori intenzioni,* le narrateur Daniel définit son essai académique un « mausoleo dedicato all'invidia »[194]. On a vu que l'envie est un thème majeur dans l'œuvre de Piperno, et qu'il insiste sur l'importance de ce thème chez Proust. De plus, on a remarqué que l'essai écrit par Daniel sur les juifs antisémites dans la littérature évoque le premier essai de Piperno intitulé *Proust antiebreo*[195]. Or, cet essai écrit par Daniel, consacré comme il le dit à l'envie envers les écrivains aimés, n'est-il pas aussi une mise en abyme du roman que ce même Daniel est en train d'écrire ?[196]Animé par les mêmes « mauvaises intentions », le roman, sous certains aspects, n'est que la revanche envers les mythes d'adolescence, soumis à une « monstrueuse lacération »[197] ; puis, nous remarquons, dans ce roman, le traitement avilissant à l'égard de sa famille. En effet, nous avons vu que le narrateur fait de ses grands-parents et de ses parents la cible de sa rancune ; il a fait d'eux l'image de ses névroses : « il simulacro del mio problema

[192] Que l'on pense au passage que Proust consacre à M. d'Argencourt; ou bien au destin d'Oriane.
[193] Piperno cite Philip Roth, qui ouvre son chef d'œuvre *Pastorale americana* avec une scène chorale – la fête du lycée du protagoniste Nathan après qu'une quarantaine d'années se sont écoulées – évoquant de façon explicite le *Temps retrouvé,* le titre de cette première partie étant *Paradiso Perduto.* Or, on verra que chez Piperno on assiste à une dégradation de la réminiscence proustienne comparable à celle qui est soulignée chez Roth.
[194] *Con le peggiori intenzioni*, p. 195.
[195] Milano, Franco Angeli Editore, 2001.
[196] Ce rapport entre l'essai écrit par Daniel et le roman auquel il travaille est évident: pp. 195-196. Daniel cite Proust aussi.
[197] *Ibid.,* p. 162.

originario »[198]. Le mot *simulacro* doit retenir notre attention, car il renvoie, dans son sens littéral, à l'image sacrée et au champ sémantique du religieux ; de plus la dévotion envers les statues et les images de culte, peut devenir symptôme d'idolâtrie. À l'opposé de l'idolâtrie, donc à l'adoration des images, il y a l'iconoclastie, dont l'étymologie renvoie évidemment à l'action de briser les images. Or, dans les œuvres de Proust et Piperno on assiste à une fusion de ces deux attitudes, à la transformation de cette antinomie en une dialectique. Pierre-Louis Rey affirme que, chez Proust, la profanation de la figure maternelle, qui a substitué le sacré[199], a la fonction de rempart envers l'attitude contraire, c'est-à-dire l'idolâtrie qui paralyse l'artiste[200]. En d'autres mots, idolâtrie et iconoclastie, profanation et adoration revêtent chez nos auteurs une fonction opposée mais fonctionnelle à la création artistique. D'un côté l'acte l'iconoclaste est une façon de se protéger de l'adoration. La profanation de la figure maternelle[201], livrée au lecteur inconnu qui s'en appropriera – ainsi que celle des autres créatures aimées, comme le montre ce « double assassinat » dont le Narrateur se sent coupable dans le *Temps retrouvé* - est indispensable à l'écrivain pour réaliser son œuvre. De façon similaire, les narrateurs de Piperno[202] s'attachent à la destruction et à la diffamation de la mémoire de leur famille avec une furie iconoclaste, comme le symbolise la scène finale de *Con le peggiori intenzioni,* où Daniel défigure la statue du mégalomane Nanni, idole de son père. D'un autre côté, cette opération de désenchantement et de destruction des simulacres peut être considérée une étape dans un parcours qui aboutit à l'enchantement de la littérature. Comme le montre Bertrand Marchal, Proust traverse dans son œuvre une étape de double désenchantement ; désenchantement allant de l'ontogénétique au philogénétique, glissant de la psychologie à la métaphysique, de la

[198] *Ibid.,* p. 43.
[199] D'ailleurs l'idolâtrie a chez Proust des significations religieuses, outre qu'esthétiques. Comme le souligne Gian Marco Quaranta, l'idolâtrie chez Proust participe des rapports complexes de la judéité et du christianisme, comme le montre la présence importante de la mère dans l'épisode de Vénise. Venise est en effet non seulement le lieu de culte d'un idolâtre comme Ruskin, mais la ville rappelle aussi le querelle qui opposa Orient et Occident autour de la représentation et du culte des images.
[200] P.L. Rey, « Profanation et adoration chez Marcel Proust», in Wittmann M. (dir), *Amoralité de la littérature, moralité de l'écrivain,* Paris, Honoré Champion, 2000.
[201] Selon Rey on parle ici de figure maternelle indiquant et la mère et la grand-mère. La mère est profanée, mais elle n'est pas livrée au lecteur à la fin de l'œuvre, comme on l'a vu dans le chapitre consacré à Gadda. Sur ce point voir Rey, *art. cit.* ; E. Sparvoli, « Une femme drapée dans son deuil », cit. ; du même auteur, l'essai *Proust costruttore melancolico. L'irrealizzabile progetto della Recherche.*
[202] En particulier dans *Con le peggiori intenzioni* et dans le diptyque *Il fuoco amico dei ricordi.*

crise d'adolescence à la mort des dieux[203]. C'est le moment de l'iconoclastie et de la profanation. Une nouvelle étape s'ensuit, explicitée dans le *Temps retrouvé* : c'est « l'âge des choses », des résurrections « des images qui [*les choses*] remplissaient alors »[204]. Si, comme l'affirme Marchal, chez Proust l'étape du désenchantement est nécessaire à celle de l'enchantement, on verra que chez Piperno se produit le même glissement.

Pour le moment on s'arrêtera encore sur la furie « iconoclaste » qui fait partie de lecture que Piperno donne de Proust ; on sait que l'écrivain italien voit dans la *Recherche* un mausolée consacré à l'envie, définition qui renoue avec le champ sémantique du sacré que l'on vient de voir et avec les thèmes de la mémoire et de la mort.

Proust, dans le *Temps retrouvé,* affirme très clairement la valeur thérapeutique de la vengeance à travers l'œuvre. Placé au même niveau que la souffrance amoureuse, le ressentiment possède la même valeur épistémologique que la jalousie.

> Sans doute, quand un insolent nous insulte, nous aurions mieux aimé qu'il nous louât, et surtout quand une femme que nous adorons nous trahit, que ne donnerions-nous pas pour qu'il en fût autrement ! Mais le ressentiment de l'affront, les douleurs de l'abandon auraient alors été les terres que nous n'aurions jamais connues, et dont la découverte, si pénible qu'elle soit à l'homme, devient précieuse pour l'artiste. Aussi les méchants et les ingrats, malgré lui, malgré eux, figurent dans son œuvre. Le pamphlétaire associe involontairement à sa gloire la canaille qu'il a flétrie. On peut reconnaître dans toute œuvre d'art ceux que l'artiste a le plus haïs et, hélas, même celles qu'il a le plus aimées[205].

Ces réflexions ont lieu dans la bibliothèque du prince de Guermantes, quand le Narrateur est en train de réfléchir à sa vocation et, suite aux réminiscences, aux vérités extra temporelles que l'œuvre à venir devra révéler. Dans ce cadre de compensation

[203] B. Marchal, « Note sur le désenchantement du Bois à la fin de *Du côté de chez Swann* », *BIP* n°45, 2015, p. 150.
[204] *TR,* IV, p. 464.
[205] *TR,* IV, p. 480.

euphorique envers les manques et les déceptions existentiels, la souffrance prend une valeur maïeutique qui lui donne un sens et un but. On rappelle que ces instances euphoriques d'accomplissement dans l'œuvre, sont l'objet des doutes du Narrateur, qui se sent à plusieurs reprises « révolté contre cela »[206] ; ces mêmes considérations seront démenties par le spectacle funèbre du Bal de têtes, où l'éternité de la littérature ne met pas à l'abri de la peur de la mort. Pourtant, ce qu'il faut retenir dans les lignes citées ci-dessus - au delà des découvertes utiles que fait l'artiste dans les terres douloureuses de l'abandon et de l'affront – c'est l'association entre gloire et diffamation, réussir et flétrir. En comparant l'écrivain au pamphlétaire, Proust évoque un genre littéraire construit sur la vengeance et l'attaque, sur l'agression même fallacieuse de l'adversaire ou de l'ennemi. Ce n'est pas seulement la jalousie qui est « un bon recruteur » pour l'œuvre, mais aussi la vengeance. En ce sens, l'œuvre, peuplé des gens que l'on a aimés et de ceux qu'on a haïs, est vraiment l'occasion, comme l'écrit Piperno, de se venger « senza spargimenti di sangue », remplissant pour l'écrivain une « fonction saine et nécessaire », qui le rend heureux « comme pour les hommes physiques l'exercice, la sueur, le bain »[207]. Il est facile d'entrevoir dans ces mots la distinction, fondamentale dans la *Recherche*, entre les hommes sains et les hommes malades, entre ceux qui maîtrisent leur corps, et ceux qui en sont contrariés, entre ceux qui vivent et ceux qui pensent, ou mieux racontent, leur vie. Piperno montre de façon explicite l'étrange lien entre écriture et ressentiment, mémoire et rancœur. Samuel, le narrateur de *Inseparabili,* en se comparant à son frère affirme être « il fratello inessenziale, il fratello più volte tradito, il cadetto in tutti i sensi […] Sono l'impotente, il fallito, l'impostore »[208]; il est surtout celui qui écrit ses mémoires – définies « Roba da rancorosi. Solo i risentiti non dimenticano mai », tandis que le frère, qui n'a aucun intérêt à ressasser le passé, peut oublier.

On a vu plus haut que la scène du Bal de têtes est devenue un *topos* littéraire. Dans *Pastorale americana,* Roth nie à son alter ego Nathan le plaisir de la réminiscence proustienne. Quand Nathan va au bal du lycée où il revoit les beaux compagnons d'adolescence devenus des vieux– lui même est souffrant et impuissant - le petit gâteau qu'il mange ne fait renaître en lui aucune réminiscence heureuse. De façon comparable,

[206] *Ibid.,* p. 481.
[207] *Ibid.,* p. 481.
[208] I*nseparabili*, p. 344.

quand Samuel dans *Inseparabili* ouvre l'armoire du père défunt après tant d'années, il n'éprouve rien :

> Amerei dirvi che allora, aperto l'armadio, un qualche odore sinistro e misterioso lo invase, trascinandolo ai confini di un'altra dimensione spaziotemporale. Vorrei dirvi che Semi, investito da una zaffata magica proveniente dal Paese delle Meraviglie del passato, sentì per un istante di aver trionfato sul tempo e sulla morte. Ma detesto dirvi sciocchezze[209].

L'allusion à la mémoire involontaire chez Proust, ainsi qu'à l'épisode de la «madeleine » de *Pastorale americana,* est évidente. La dimension spatio-temporelle est intouchable, de même que l'abolition du temps rendant l'écrivain immortel. Qu'en est-il donc des instants heureux, du sentiment du bonheur qui rendent, selon Piperno, lumineuse une œuvre par ailleurs nihiliste comme la *Recherche* ? Mais surtout, quelle est la fonction narrative de la réminiscence?

Il n'est pas anodin de remarquer que le sous-titre de *Inseparabili,* roman d'où est extraite la citation ci-dessus, est *Il fuoco amico dei ricordi,* ce qui montre la centralité de la thématique de la mémoire chez Piperno qui, en tant que lecteur de Proust, doit se poser le problème épineux de la mémoire involontaire et s'y confronter. Après Proust, le traitement du temps - « il famigerato nemico dei poeti, il tanto bistrattato tempo »[210] - se pose à tout écrivain qui se place dans la filiation de l'auteur de la *Recherche*. Piperno, comme Bassani d'ailleurs, prend ses distances de la mémoire involontaire, en liquidant le parfum de la madeleine en tant qu'une « zaffata magica », et en ironisant sur les réminiscences du passé comme venant d'un « pays de merveilles ». Piperno lui-même insiste sur le caractère incomplet d'une lecture de Proust centrée sur la mémoire et la récupération euphorique du passé. Mais, si d'un côté Piperno prend les distances d'une « tradition réceptive », initiale et quelque peu superficielle, de Proust en Italie, d'un autre côté il n'est pas exempt de l'« angoisse de l'influence ». Il est intéressant de remarquer comment cette attitude, qui semble être consubstantielle à l'écrivain moderne et qui commence avec le romantisme, est aux antipodes de la conception des écrivains

[209] *Ibid.,* p. 292.
[210] *Ibid.,* p. 303.

classiques. Sur la question de l'originalité, Proust se place entre classicisme et romantisme, car si l'originalité – la vision du monde spécifique de chaque artiste – est décisive dans son esthétique, il ne craint pas de citer des modèles susceptibles de légitimer certaines théories. Dans le cas de la mémoire involontaire, par exemple, Proust cite la « filiation noble » de Chateaubriand et de Nerval :

> Et déjà je pouvais dire que si c'était chez moi, par l'importance exclusive qu'il prenait, un trait qui m'était personnel, cependant j'étais rassuré en découvrant qu'il s'apparentait à des traits moins marqués, mais discernables et au fond assez analogues chez certains écrivains. N'est-ce pas à une sensation du genre de celle de la madeleine qu'est suspendue la plus belle partie des *Mémoires d'Outre-Tombe*. […] Un des chefs-d'œuvre de la littérature française, *Sylvie*, de Gérard de Nerval, a, tout comme le livre des *Mémoires d'Outre-Tombe* relatif à Combourg, une sensation du même genre que le goût de la madeleine et « le gazouillement de la grive »[211].

Proust cite des scènes littéraires, pour légitimer la théorie des réminiscences qu'il vient d'énoncer,: le domaine paternel réparaissant par le son magique du gazouillement d'une grive chez Chateaubriand ; les souvenirs des jeunes filles aimées et des « fêtes galantes » d'adolescence, ressuscitées par des simples mots lus dans un journal dans *Sylvie*[212]. Cela indique que le lieu destiné à rendre possible ces transitions spatio-temporelles, c'est-à-dire les réminiscences – est la page littéraire. Comme l'écrit Proust encore à propos de Nerval, la scène des journaux citée plus haut sert à l'auteur pour disloquer le temps et le lieu de son récit : « ces mots évoquent un souvenir, ou plutôt deux amours d'enfance : aussitôt le lieu de la nouvelle est déplacé »[213]. Toujours à propos de *Sylvie,* Proust observe que les « intermittences du cœur » – ces souvenirs heureux retrouvés comme en différé par le protagoniste – se traduisent par un effet de désorientation frappant le lecteur, qui se trouve dépaysé : « on est obligé à tout moment

[211] *TR*, IV, p. 498. Peu après Proust cite Baudelaire aussi, qui cherche volontairement les correspondances et les analogies inspiratrices entre, par exemple, l'odeur d'une femme et le bleu du ciel, ou « un port rempli de flammes et de mâts ».
[212] Pour l'identification de ces scènes, voir *TR*, IV, Notes 2, 3 et 4, p. 1275.
[213] «À propos du style de Flaubert », *Essais et articles*, cité, p. 599.

de tourner les pages qui précèdent pour voir où on se trouve, si c'est présent ou rappel du passé »[214] .

Or, Piperno réfléchit aussi sur ce rapport privilégié entre littérature, lecture et mémoire. L'écrivain parle d'une « dyscrasie chronologique » qui caractérise le bonheur humain : impossible à être savouré au moment de sa manifestation – l'amour en est l'exemple comme on l'a vu – le bonheur est par nature soumis à l'anachronisme. Incapable d'être actuelle, le bonheur est « esiliata nel passato e nell'avvenire », se consommant dans « il preventivo rimpianto per qualcosa che si va sfacendo »[215]. Cet écart, ou bien cet anachronisme est le même que ressent le lecteur qui, en lisant, fait l'expérience de cette même « dyscrasie chronologique » *:*

> Ecco perché di fronte alle grandi felicità romanzesche assistiamo a una specie di discrasia temporale. L'ineffabilità della felicità è sancita dal rapporto che si stabilisce tra l'eroe del romanzo e il lettore. L'eroe è tutto preso dalla voluttà che sta per assaggiare. Dall'altra parte dello specchio c'è il lettore, consapevole che si tratta di una voluttà trascorsa : qualcosa che, sebbene per lui debba ancora avvenire, altrove e in altro tempo è già avvenuta. Lo scarto produce nel lettore una specie di nostalgia: una nostalgia per ciò che deve capitare e che, in uno strano paradosso, è già capitato[216].

Le bonheur anachronique du lecteur, dont le nez est plongé dans les pages, est donc comparable à celui des héros romanesques, justement en vertu de cet aspect de renvoi programmatique, d'écart par rapport au présent, d'exil dans l'attente ou dans le regret. Les héros romanesques renvoient au lecteur, comme dans un miroir, l'image même d'un bonheur que, de par sa nature, ne peut pas être vécue, mais seulement lue : puisque le passé est ineffable, se présentant par intermittences, seuls les allées-retour du lecteur dans la page permettent de le retrouver, de l'éterniser, puis de retourner au présent.

Mais le terme utilisé par Piperno, *discrasia,* nous renvoie aussi à la doctrine hyppocratique illustrant l'altération de l'équilibre des humeurs humains qui est à la base

[214] «Gérard de Nerval », *Contre Sainte-Beuve,* cit., p. 238.
[215] *Pubblici infortuni*, p. 75.
[216] *Ibid.,* p. 74.

des états pathologiques. La mélancolie, la bile noire, est évidemment cataloguée parmi ces états. C'est justement à partir de la maladie nerveuse de Nerval que Proust définit sa « disposition artiste »: une sorte de « subjectivisme excessif », l'importance presque obsessive attachée à « un souvenir, à la qualité personnelle de la sensation »[217] ; puis encore, « un état qui laisse subsister la perception juste […] des rapports les plus importants entre les images, entre les idées »[218]. Ces rapports entre les images, ce sont les réminiscences involontaires, que Proust reconnait être tellement proches de l'esthétique de Nerval que les œuvres de ce dernier auraient pu avoir ce titre « que j'avais donné d'abord à une des miennes : *Les Intermittences du cœur* »[219].

En dépit des « précautions inutiles » que l'écrivain prend à l'endroit de ses maîtres littéraires, ces intermittences sont présentes chez Piperno aussi. Quelquefois, il est possible pour ces personnages de retrouver, ressuscitée par une chanson ou un film «quella sensazione di pienezza che danno gli istanti fuori dal tempo di cui parla Proust: un sentimento di speranza euforica, come se avesse ancora i suoi sedici anni e tutta una vita da spendere! »[220].

De plus, dans la dernière page de *Con le peggiori intenzioni*, Piperno réunit les deux thèmes que l'on a essayé d'illustrer dans ce chapitre. D'un côté il cite le « santuario di depravazione » qui l'a guidé dans son investigation – les vices, la rancune, le désir de vengeance qui ponctuent son invective – de l'autre il parcourt à rebours les étapes de son histoire, s'arrêtant de façon désordonnée et hasardeuse sur des simples et fugaces images – « cose irrimediabilmente perdute »[221] – qui gardent les traces de son passé :

> - Il sorriso a denti larghi di Bepy, il ballo con mia madre sulle note di *Scandalo al sole*, la barba biondissima di mio padre quarantenne […], il tacchino dei Ruben, la Madonna pontormesca d'improvviso

[217] « Gérard de Nerval », *EA*, p. 234.
[218] « A propos du style de Flaubert », *EA,* p. 599.
[219] *Ibid.*
[220] *Con le peggiori intenzioni*, p. 146.
[221] Dans cette phrase, dans l'allitération des *r,* on entend l'éco de la dernière réplique prononcée par Toni Servillo dans le film *La Grande Bellezza:* ce sont « Gli sparuti incostanti sprazzi di bellezza » sur lesquels le protagoniste Gepi a construit son premier roman et qui réapparaissent - intermittences amoureuses d'un été d'adolescence – tout au long du long-métrage.

apparsa sulla banchina di Positano, l'ottimistico clamore della fine del Ventesimo Secolo, il mio Secolo[222] -

Chez Proust, si les intermittences du cœur renvoient le lecteur à des épisodes auxquels le lecteur a déjà assisté – la grand-mère dans la chambre de Combray, la mère dans l'ogive de la fenêtre vénitienne -, les images citées ci-dessus sont des lueurs de souvenir que le lecteur se rappelle. C'est peut-être à cela que Piperno fait allusion quand il cite les grandes images de la littérature que le lecteur, ainsi que l'écrivain, ne cesse de poursuivre : ces images où s'accomplissent ces épiphanies, préparées tout au long de la narration, que seule la page, et non la vie, peut abriter.

V.6 Interview avec l'auteur

On publie ici une interview avec Alessandro Piperno qui a eu lieu en janvier 2017 et dont l'écrivain a généreusement autorisé la publication dans cette thèse.

1) Un tema importante che mi pare attraversa tutte le sue opere è quello del desiderio di assimilazione degli ebrei, tema che ha ovviamente tratti comuni con lo snobismo. Molti suoi personaggi, da Daniel a Bepy Sonnino a Martina, sono afflitti da «furia mimetica ». Qual è il rapporto tra ebraismo e snobismo? Nel saggio Contro la memoria lei ha affermato che «la Shoah è il centro nevralgico dell'arte novecentesca ». Se un'opera come la Recherche (penso in particolare agli episodi legati all'affaire Dreyfus e all'episodio della guerra) è dotata di un inquietante potere profetico, le opere successive non hanno potuto che guardare retrospettivamente all'evento cruciale del Novecento. A partire da queste considerazioni, crede si possa affermare che, dopo la Shoah, nel personaggio dell'ebreo si cristallizzino i tratti fondamentali dello snobismo proustiano – nel senso più ampio del termine, quindi desiderio d'assimilazione, invidia, risentimento?

[222] *Con le peggiori intenzioni.,* p. 304. On remarquera que l'allusion au peintre de la Renaissance Pontormo n'est pas un hasard, car il s'agit d'un artiste qui chez Piperno semble incarner la mélancolie de l'artiste et de l'intellectuel.

Giacomo Debenedetti, a proposito del suo personaggio/alter-ego Amedeo, tra l'altro ispirato in parte a Swann, scrive che Amedeo è «il candidato ideale ai campi sterminio», alludendo oltre al desiderio di assimilazione, la vocazione masochistica allo scacco, al fallimento.

Il "desiderio mimetico" così puntigliosamente descritto da Girard deve parecchio allo snobismo proustiano. Occorre precisare però che Proust identifica due tipi di snobismo (in realtà ne descrive molti di più ma ognuno può essere ricondotto a due grandi famiglie): lo snobismo aristocratico dei Guermantes e lo snobismo borghese dei Verdurin. Non bisogna essere per forza aristocratici per aderire al primo (Swann), né per forza borghesi per aderire al secondo (Forcheville). Lo snobismo aristocratico è apparentemente magnanimo, persino inclusivo. Io mi sento talmente superiore che posso trattare i miei inferiori con gentilezza e condiscendenza. Non li metterò mai in imbarazzo sfoggiando le mie conoscenze altolocate. Lo snobismo borghese invece è risentito e settario, e in tal senso spietatamente esclusivo. Io mio sento inferiore ma non voglio ammetterlo, per questo fingo di disprezzare chi occupa una posizione sociale più alta della mia. L'ascesa di Madame Verdurin nel Faubourg Saint-Germain illustra molto bene quanto ho appena detto.
Ebbene il "desiderio mimetico" ha una stretta parentela soprattutto con questo tipo di snobismo, lo snobismo borghese. È la smania di assimilarci alle persone che ammiriamo in silenzio e per cui proviamo invidia. Un impulso che più volte mi è capitato di tematizzare nei miei romanzi. Non credo che sia una peculiarità eminentemente giudaica ma non posso non notare che molto spesso è stata brillantemente messa in scena da scrittori di origine ebraica (Albert Cohen, Stefan Zweig, Italo Svevo, ecc).

2) In Con Le peggiori intenzioni il ritratto dell'adolescente Daniel è quello di un piccolo snob invidioso di alcuni suoi amici e al contempo cosciente della propria intelligenza, desideroso di mimetizzarsi tra i ricchi compagni e unico artefice della propria esclusione (per una sorta di « masochismo ebraico »). Questo tipo di personalità mi ha ricordato molto quella di un personaggio di Bassani, il narratore di Dietro la porta - peraltro il personaggio bassaniano più autobiografico - afflitto da quello che viene definito un «destino di separazione e di livore ». Lei conosce il

romanzo? Se sì, pensa ci possa essere stata un'influenza, in particolare per il personaggio di Daniel?

Da ragazzo amavo parecchio Bassani. È uno di quegli scrittori che hanno scritto talmente poco che è facile impratichirsi con la loro opera. Del resto, sebbene senta il mondo della buona borghesia ferrarese a cavallo tra le due guerre parecchio distante dal mio, non posso ignorare alcune evidenti affinità: riti, professioni, il progressismo politico e lo snobismo culturale. Per questo ritengo che possa aver rappresentato un modello, un'ispirazione che ha forgiato la mia sensibilità. Non rileggo *Dietro la porta* da molti anni. Amavo quella porta non meno degli occhiali d'oro del tenero sventurato dottor Fadigati. Ciò non di meno avverto una lontananza siderale dall'universo romanzesco di Bassani: la malinconia, l'eleganza, la sobria inappuntabilità stilistica. La mia vena è decisamente più comica e sguaiata, il mio stile assai meno impeccabile, i miei scopi iconoclasti, soprattutto in *Con le peggiori intenzioni*. Se dovessi fare il nome di uno scrittore italiano che ha ispirato il malintenzionato che è in me non avrei dubbi: lo Svevo de *La coscienza di Zeno.*

2) La scena al Tempio in Con le peggiori intenzioni, in cui il protagonista vede per la prima volta i fratelli Cittadini mi ha ricordato la scena in cui Giorgio vede, al Tempio e alla presenza di un padre di cui si vergogna, i fratelli Finzi-Contini. Ha tenuto in qualche modo presente Il Giardino nella scrittura di questa scena?

Temo di aver tenuto conto solo della mia immaginazione corroborata da un umiliante ricordo personale.

3) Nel romanzo di Bassani sopra citato, Dietro la porta, ho riscontrato delle analogie con la Recherche, in particolare nei rapporti di rivalità invidia e ammirazione tra adolescenti. I medesimi rapporti si ripetono tra molte coppie di amici nelle sue opere. Mi sembra che nelle sue opere l'amicizia sia oggetto di potente demistificazione: mi pare che l'idea sia che non può esserci amicizia senza invidia, rivalità e mimetismo. I personaggi sembrano essere vittime del desiderio triangolare girardiano, nella versione

più acuta – come in Dostoevskij - in cui l'oggetto desiderato coincide col mediatore. Perché il mimetismo ha così importanza nelle sue opere, perché è così centrale?

Non so perché la gente si ostini a leggere Proust con tanto accanimento, ma so perché io non smetto di farlo. Perché non conosco altro artista che abbia saputo leggere con altrettanta feroce acribia il cuore umano, persino più dei moralisti classici ai quali peraltro si ispirava. Proust mi ha insegnato a sospettare di qualsiasi mio sentimento, e di qualsiasi sentimento altrui. La mia idea dell'amicizia è se possibile più severa della sua. Le amicizie sono squilibrate, persino più dei rapporti amorosi: c'è sempre uno che invidia e uno che viene invidiato. È del tutto naturale che un'idea così fosca contaminasse i miei romanzi.

4) Qualche considerazione sul desiderio. Nella Recherche non si desidera mai qualcuno (o qualcosa) per sé stesso, ma a seguito di un rifiuto, di un'impossibilità. Inoltre molto spesso (penso in particolare a Gilberte, figura emblematica di questo processo) l'amore è il punto terminale di una fascinazione per ciò che sta intorno all'oggetto del desiderio – l'amore «per induzione» di cui parla anche Barthes. Trovo che questa analisi si addica anche all'amore di Daniel per Gaia Cittadini. Ha pensato a Gilberte e a una versione svilita di Swann nella costruzione del personaggio di Gaia e del nonno di quest'ultima, raffinatissimo e snob? (così come la madre di David, bellissima e artificiosamente senza passato, assomiglia alla «rosa sterilizzata» che diventa Odette nel Temps retrouvé)
Eppure a più riprese il narratore afferma che Gaia è amata proprio per se stessa, che il suo amore non è un pretesto. (In Pubblici Infortuni per esempio lei scrive proprio a questo proposito che Proust aveva torto, che non è vero che «tutto avviene dentro di noi»). Si tratta di una contraddizione consapevole?

Si tratta di una delle tante contraddizioni che rendono gustosa la nostra vita. Condivido con Proust (e con Stendhal) l'idea secondo la quale i desideri sono sempre forgiati da fattori esterni all'oggetto desiderato, ma non credo che la cosa finisca lì. È vero, desideriamo tutti possedere una Ferrari perché è un gingillo costoso, e perché tale prezzo inaccessibile ha contribuito a costruirle intorno un mito tanto inconfondibile

quanto inossidabile. E tuttavia ritengo la 250 GTO del 1963 di una bellezza sublime, degna di una pala d'altare del Rinascimento. Se i pochi esemplari in circolazione non costassero quasi cinquanta milioni di Euro ne possederei di certo una. Il desiderio è più complesso di quel che pensa Girard.

5) «Gaia è, anzitutto, la mia epoca ». Non potrebbe essere questa frase la prova che non solo Gaia rappresenta qualcos'altro (qualcosa di inconfutabilmente perduto e che corrisponde con la giovinezza del protagonista, la Roma degli anni Ottanta) ma è anche e soprattutto l'occasione, la fonte da cui prende origine la scrittura? (e a questo proposito si potrebbe citare la famosa lettera di insulti di Daniel a Gaia come una sorta di mise en abyme di un romanzo che è (anche) una lunga e vendicativa invettiva).
La «grande occasione mancata» del protagonista di Ferito a morte, la perdita dell'amore che corrisponde alla fine della giovinezza, non è forse uno dei momenti (se non il momento per eccellenza, la cristallizzazione) di quel paradigma malinconico da cui prende avvio la scrittura?
Sebbene sia forse casuale che le scene « di riconoscimento » tra le coppie di ragazzi in Ferito a morte e in Con le peggiori intenzioni avvengano d'estate, al mare - una al largo della Grotta Azzurra, l'altra a Positano - questo contribuisce a rinforzare il legame intertestuale tra le opere e ad aggiungere nuovi tasselli a una ideale « mitologia della villeggiatura al mare » che potrebbe prendere avvio proprio dalla promiscua spiaggia di Balbec, all'ombra di una condizione imprescindibile, la giovinezza. La scena finale della Grande Bellezza evoca un'altra grande occasione mancata che è diventata un'occasione letteraria (il primo e unico romanzo di Gepy) e forse anche cinematografica: «gli sparuti incostanti sprazzi di bellezza » a cui ripensa il protagonista sono in gran parte racchiusi nel ricordo di un fugace bacio estivo in riva al mare. Perché questi desideri insoddisfatti, mancati, diventano l'occasione privilegiata dell'esordio? È necessario elaborare un lutto per poi poter passare ad altro?

Trovo la sua interpretazione molto suggestiva. E non mi sorprende che giunga da una studiosa di Proust. È vero, il *memoir* scritto da Daniel molti anni dopo non è altro che la

prosecuzione ideale della lettera con cui appena diciottenne ha distrutto la propria rispettabilità di ragazzo perbene. L'autodenuncia è il suo genere letterario preferito. D'altronde è evidente che La Capria, Sorrentino e il sottoscritto si siano nutriti nella stessa mangiatoia. Non a caso spesso negli ultimi anni alcuni critici hanno avuto la gentilezza di apparentarci. Non occorre citare Baudelaire per capire che non c'è nulla di più poetico del fallimento.

6) Anche nei suoi romanzi la felicità non si manifesta mai nell'istante vissuto, ma è sempre «anacronisticamente » spostata o prima o dopo, differita; è sempre attesa o rimpianto, soprattutto nelle dinamiche amorose. Questo mi fa pensare all'interpretazione di alcuni scrittori ottocenteschi (come i Goncourt) del quadro Embarquement pour Cythère di Watteau, interpretazione malinconica poi ripresa anche da Macchia. Anche Proust parla nella Recherche delle proiezioni che l'innamorato costruisce intorno alla donna amata come di un « embarquement pour Cythère de la passion », e, negli Essais, scrive di Watteau come del pittore che ha saputo restituire sulla tela « l'impuissance ornée » del desiderio. Lei scrive che «l'attesa è un dio». Questo differimento da una parte mi sembra che sancisca lo scacco dei sentimenti umani, dall'altra che funzioni benissimo in arte. Quali sono, se ci sono, gli artisti che l'hanno influenzata in questo tipo di discorso malinconico? Questa deviazione impressa al desiderio che ruolo ha nella costruzione delle sue opere?

I modelli letterari agiscono su di noi in modo meno meccanico di quanto non si pensi. Quando uno si siede di fronte allo schermo del suo laptop non sta lì a pensare: ora farò il verso a quel famoso aforisma di Montaigne. La cultura di uno scrittore è impastata con l'esperienza e con l'immaginazione. È evidente che ciascuno di noi è attratto dagli illustri predecessori nei confronti dei quali sente una forte sintonia spirituale. Non posso negarlo, sono sensibile alla cosiddetta "retorica decadente". E non parlo degli esiti più discutibili, illustrati dai brillanti saggi di Mario Praz. Non amo l'aria viziata di un boudoir *parigino fin-de-siècle.* Me ne infischio di certi mollezze estetizzanti e disincarnate. Guardo con fastidio i quadri dei Preraffaelliti o le pièce di Oscar Wilde. Ciò che mi attrae dei decadenti è l'intuizione che la felicità è niente più che un'aspirazione, una tensione. Baudelaire, Flaubert, Proust, Virginia Woolf

condividevano il sospetto che la gioia, almeno per certi spiriti complicati, fosse una conquista difficile se non addirittura una ricompensa retrospettiva. È un po‘ come viaggiare per diporto. Di rado un viaggio mantiene le promesse. È bello fare la valigia prima della partenza e guardare le fotografie sull'aereo di ritorno. Tutto quello che sta in mezzo è tedio.

7) Mi è sembrato di notare un altro movimento di scarto, una sorta di magistrale «inversione » nella trama dei suoi romanzi per cui talvolta le persone si rivelano il contrario di quello che sembrano, le vittime sono i carnefici e viceversa, i più forti sono in realtà i più deboli (penso in particolare al rapporto tra Leo Pontecorvo e sua moglie Rachel). Questa « inversione dei caratteri » fa parte dell'esercizio di smascheramento, di corrosione a cui lo scrittore sottopone la realtà? E che rapporto ha col tema ebraico?

Non sono molte le cose che ho scritto di cui vado fiero. Tra esse annovero volentieri la vicenda coniugale di Leo e Rachel Pontecorvo. Mi sembra calibrata e plausibile. Forse avrei dovuto dare maggior peso alle ragioni di Rachel (come può una donna così apparentemente indulgente abbandonare a se stesso un uomo così apparentemente perbene?). Ma tutto sommato sono soddisfatto. I legami matrimoniali sono un mistero più fitto degli abissi oceanici. M'interessano perché danno conto della volubilità umana, della perpetua oscillazione delle nostre personalità. Un tema molto caro a Proust, ma anche a Montaigne, anzi soprattutto a Montaigne. Chi è la vittima tra Leo e Rachel? Chi è il carnefice? Il matrimonio è un gioco di ruolo, una recita a soggetto in cui i coniugi si scambiano in continuazione le maschere. Non amo giudicare i miei personaggi, mi piace comprenderli. Un'altra lezione proustiana a cui sono parecchio affezionato.

8) Sia Con le peggiori intenzioni che il dittico Il fuoco amico dei ricordi sono in gran parte dei romanzi di memorie e di formazione, narrati in prima persona; in entrambi ci sono alcune allusioni autobiografiche, così come sono presenti tali allusioni nel saggio Pubblici infortuni, definito nella Nota dell'autore molto simile a un mémoire. Qualcosa di simile alla promiscuità tra letteratura e vita che lei ravvisa in Proust. Qual è per lei

il rapporto tra autobiografia e letteratura? A cosa è dovuta l'aporia tra vita e letteratura che lei definisce un « pubblico infortunio»?

La critica si è parecchio interrogata sul passo della *Recherche* in cui il Narratore afferma che la "vraie vie" è l'arte. A me sembra che tale affermazione venga continuamente confutata dallo stesso Proust che sembra quasi divertirsi a cambiare le carte in tavola. Del resto, l'intera *Recherche* sembra nascere dall'idea così intensamente perseguita nel *Contre Sainte-Beuve*, secondo cui occorre distinguere tra l'io artistico e l'io biografico. Per quanto mi riguarda, quando leggo e quando scrivo, mi piace creare una promiscuità tra dati reali e dati fittizi, tra biografia e invenzione. Mi rendo conto che il gioco dei riconoscimenti nella *Recherche* è piuttosto ingenuo (Swann è Charles Haas, Madame de Guermantes è la sintesi tra Madame Greffulhe e Madame Chevigné, ecc.) ma trovo altrettanto stupido negare come faceva Barthes la relazione che esiste tra Charlus e il suo modello Montesquiou. E' vero, il testo letterario è autonomo, autarchico. Non serve conoscere la vita di Proust per amare e capire la *Recherche*. E tuttavia ritengo che alcuni dettagli biografici proustiani rendono più gustosa, completa e toccante la fruizione della sua opera. Anche se capisco la caparbietà con cui alcuni scrittori difendono la propria privacy. In un certo senso, nel mio piccolo, lo faccio anch'io. Ogni volta che un ficcanaso di giornalista mi chiede conto del posto occupato nei libri che scrivo dai miei gusti sessuali, dalle mie turbe infantili o dalle mie idee politiche mi nascondo volentieri dietro a una coltre di reticenza e ironia.

9) *Alcuni critici hanno sostenuto che per Proust come per Stendhal l'ostacolo alla scrittura autobiografica consisteva nell'impossibilità e incapacità di dare una narrazione unitaria a un'esistenza frammentata, e che il solo elemento di continuità, il solo dato immutabile all'interno di questi récits épisodiques, disarmonici, frammentati, è appunto una tendenza dei protagonisti al desiderio frustrato. Esiste anche secondo lei un rapporto tra l'impossibilità di dare al racconto della propria vita l'unità e la coerenza necessarie alla narrazione, e lo scacco del desiderio? C'è un rapporto tra la modalità fallimentare su cui si articola il topos narrativo della chasse au bonheur e l'impossibilità di scrivere la propria autobiografia ?*

L'autobiografia è la tentazione degli egotisti (e so di cosa parlo). Dopo un po' che lavori a un romanzo ti viene il sospetto che le poche once di verità che sei riuscito a trovare siano scaturite dall'elaborazione di un'esperienza vissuta e mal digerita, e che il resto sia solo letteratura (nell'accezione deteriore del termine). Il guaio è che la vita è noiosa, ripetitiva, volgare. Non ha trama, e se ce l'ha è banale e piena di punti morti. Ogni tanto, più o meno all'approssimarsi di un compleanno o all'inizio di una nuova stagione calcistica, si è tentati dall'idea di fare un bilancio. Cosa ho imparato fin qui? Qual è il senso delle cose che ho fatto? E allora che capisci di essere il risultato di una serie di scelte che non hanno alcun rapporto l'una con l'altra. Sei frutto per dirla con Proust di un concatenarsi di circostanze. Ha senso tematizzare tutto questo in un libro? Direi di no. La letteratura pretende, struttura, disciplina, da senso. La vita sarebbe più sopportabile se fosse scandita dalle ellissi che danno ritmo alle opere letterarie.

10) In Italia (ma anche altrove) si è sempre insistito sulla qualità euforica della memoria proustiana, che ha avuto largo spazio nella prima ricezione della Recherche. Più di recente la critica sta articolando in modo sempre più complesso il discorso sulla memoria, le reminiscenze involontarie, le intermittenze, ridimensionando notevolmente le scoperte della memoria involontaria, e soprattutto, distinguendo tra memoria creatrice, che servirà al riscatto della costruzione letteraria, e una memoria malinconica fine a se stessa che non serve all'opera. Qual è la sua opinione su questo tema? Qual è il valore da lei attribuito agli « istanti fuori dal tempo » che talvolta appaiono nelle sue pagine? Hanno valore euforico o, dopo Proust, non possono che essere deludenti come per Nathan Zuckerman (da lei citato) alla festa degli ex compagni di scuola?

La *Recherche* è un'opera tragica scritta da un grande umorista. Non c'è salvezza, ma sola una parodia della salvezza che s'incarna perfettamente nelle epifanie della Memoria che tanto entusiasmavano i proustiani d'antan e rendono perplessi quelli odierni. Credo che i fenomeni di "memoria involontaria" abbiano un'importanza strutturale, ma in un certo senso anche autopromozionale (una specie di brand di cui ogni scrittore ha bisogno per essere preso in considerazione). Servivano a Proust per

creare il suo mondo autonomo e circolare. Un omaggio ai romanzi ottocenteschi in cui alla fine il protagonista capisce il senso della vita e dell'arte. Un happy end farlocco che compiace più i lettori che l'autore. Credo che esso abbia contribuito in modo essenziale al grande successo di pubblico della *Recherche*. La gente ha bisogno di essere rassicurata. Ciò detto, Proust ha fatto di meglio.

11) Mariolina Bertini ha sottolineato come il «paradigma indiziario» tracciato da Carlo Ginzburg per alcuni romanzi si applichi anche alla Recherche*, nella quale la decifrazione dei segni occupa il Narratore nella formulazione di quelle verità generali che, come è scritto nel* Temps retrouvé *dovranno essere svelate nell'opera a venire. La gelosia, sentimento che mi sembra assente dai suoi romanzi, è l'esempio macroscopico di questa indagine compiuta dal Narratore. Però mi pare che altre «spie» di tale poetica della decifrazione siano presenti nei suoi romanzi; in particolare penso ai dettagli di abbigliamento che hanno una grande importanza nella caratterizzazione dei suoi personaggi. Sappiamo che è un tema che Proust riprende dal Balzac di Histoire des Treize. Rintraccia una qualche influenza letteraria nell'uso dell'abito nei suoi romanzi? Che ruolo assume la decifrazione dei segni?*

Di certo il romanzo borghese si avvale di un codice di segni distintivi che contribuisce alla creazione di una specie di grammatica simbolica. Gli oggetti costosi della Bovary, gli abiti curiali di Julien Sorel, il vestito scollato della Karenina nel famoso ballo non hanno niente di esornativo: appartengono ai personaggi come le genealogie, i nasi storti o i capricci del carattere. Se c'è un luogo in cui l'abito fa sempre il monaco quello è il magico mondo della narrativa. Venendo a me, sono parecchio sensibile agli accessori, nella vita privata come in ciò che scrivo. Sono molto accurato e preciso nella scelta del guardaroba dei miei personaggi. Non a caso ritengo *American Psyco* di Ellis - in cui l'ossessione per gli oggetti costosi e per i ristoranti di moda prende forme psico-criminali - uno dei romanzi più importanti del dopoguerra.

12. In un articolo apparso sul «Corriere della Sera» lei cita Proust tra gli scrittori che si vergognano di qualcosa. La vergogna è peraltro un sentimento diffuso tra i suoi

personaggi. Qual è secondo lei l'episodio più significativo nella Recherche *della vergogna provata dal Narratore?*
A questo proposito, penso all'episodio in cui il Narratore ormai adulto viene a sapere che Bergotte ha crudelmente sbeffeggiato in pubblico la gratitudine e la deferenza da lui timidamente accennatagli quando, anni prima, lo scrittore si era offerto di aiutarlo nella pubblicazione delle sue prime prove letterarie. Come commenta questo episodio?

Non credo che quell'episodio abbia a che fare con la vergogna di cui parlo. Mi sembra più l'ennesimo modo con cui Proust dà conto di come gli individui siano la sintesi caotica di comportamenti ambivalenti e scostanti. Il che rende impossibile determinare la differenza tra un personaggio positivo e uno negativo. Penso al contegno misericordioso assunto da quella bastarda di Madame Verdurin con il povero Saniette quando lo sostiene economicamente senza minimamente pubblicizzare la sua buona azione. E penso al sessismo dell'olimpico Swann o alle subdole crudeltà inflitte dalla madre del Narratore. Proust è totalmente immune al manicheismo balzacchiano. E ritengo che questo sia uno dei suoi massimi contribuiti alla narrativa contemporanea. E' come se introducesse nel romanzo una sorta di teoria della relatività morale. Comunque, per venire alla sua domanda, Proust conosceva la vergogna quasi come Kafka: l'imbarazzo di non sentirsi a proprio agio in mezzo agli altri. Aveva parecchio di cui vergognarsi: dei sangue ebraico, dell'origine borghese, dell'omosessualità, della sua indolenza e inconcludenza professionale. E molto spesso tali vergogne prendono forma in alcuni personaggi come Charlus, Gilberte e la stessa Albertine. Sono le parti della *Recherche* che mi toccano di più.

13)Mi sembra che l'espressione così evocativa « impasto di catastrofe e nostalgia », da lei usata per qualificare alcuni grandi finali (o incipit, mi pare, come nel caso di Pastorale americana) di romanzi che raccontano « la fine di un mondo » si addica anche all'epilogo di Dove la storia finisce. Non solo si tratta di una festa che termina nella distruzione, ma mi pare che quella particolare società capitolina anni 80 da lei ricreata a partire da Con le peggiori intenzioni e non scevra, pur subendo gli attacchi delle picconate demistificatorie, da quella sorta di féerie data dalla distanza temporale - quel muschio incantato degli anni di cui parla Proust a proposito dei Guermantes - si

sia notevolmente involgarita nell'ultimo lavoro, che sancisce invece la fine di quel mondo, come se nulla mai potesse arrestare la trasformazione, la compromissione dei Guermantes in Verdurin. Com'è nata l'idea di questa «fine di un mondo »? Oltre al discorso di attualità che il finale dell'ultimo romanzo contempla, quali sono state le influenze letterarie per questa sontuosa scena corale?

Ci pensi: i grandi film sono composti da poche grandi scene. Pensi a Kubric o a Tarantino. Pensi al famoso ballo del Gattopardo di Visconti. E' così che lavorano i veri artisti, come i pittori barocchi. Adoro studiare le sfumature di certi spettacolari affreschi offerti dalla letteratura. Ho una predilezione per quelli che mettono in scena un disastro compiuto o annunciato. La mia idea è che il protagonista di qualsiasi buon romanzo sia solo e soltanto il tempo, in tutte le sue accezioni. Il tempo ci espone alla nostalgia e al disastro. Per questo ci commuovono tanto i capelli bianchi di Madame Arnoux, perché essi sono allo stesso tempo testimoni di ciò che non è più e di ciò che esisterà per sempre. Ecco perché di norma i narratori danno il meglio di sé nella maturità, se non addirittura alle soglie della vecchiaia. Lo sguardo si fa tenero, indulgente e accorato. La voce di un grande scrittore è arrochita dalle sigarette e dalle sbornie. Non dispero un giorno di scrivere qualcosa di cui potrò essere fiero. Venendo alla prima parte della sua domanda, direi che il titolo del mio ultimo romanzo esprime un auspicio: che le storie che ho raccontato in questi anni abbiano finalmente trovato un epilogo. Punto e a capo.

14) *Lei ha più volte sottolineato la carica vendicativa e diffamatoria della Recherche, nei confronti degli altri come di sé. Sappiamo che una delle differenze fondamentali tra il Jean Santeuil e la Recherche è che in quest'ultima Proust mette a nudo le meschinità e le debolezze del Narratore come degli altri personaggi; in altre parole, rivolge il coltello anche verso di sé, tanto che è proprio lui che passerà attraverso il doloroso processo della disillusione. Il punto culminante di questo processo di «morte al mondo» ha luogo durante il Bal des têtes, quando il Narratore si rende conto di aver perso quello « statuto d'eccezione » di cui credeva di godere; egli scopre infatti di essere invecchiato (male) esattamente come gli altri e di essere come loro destinato a una morte imminente. Un'interpretazione possibile, di segno nichilista, delle teorie euforiche espresse nelle pagine finali del Temps retrouvé è che esse non siano che*

l'ultimo baluardo eretto contro la morte. Può la letteratura essere una compensazione di ciò che nella vita difetta –, e in che misura scrivere è un atto consolatorio, un risarcimento per ciò che nella vita è mancato? E a che prezzo l'arte può rivaleggiare con la vita?

Non saprei che dirle. A costo di essere retorico e sentimentale (lo sono di rado), posso dire che la letteratura mi ha salvato la vita. Nel senso che l'ha resa degna di essere vissuta. Ma allo stesso tempo posso dire che nei momenti davvero significativi dell'esistenza - pene d'amore, licenziamenti in tronco, debiti incombenti, lutti, dolori fisici, malattie gravi, diagnosi disperate - essa risulta perlopiù inservibile. In questo senso almeno, temo che Proust sbagliasse: l'arte non è la vera vita, ma una pausa corroborante tra una bolletta da pagare e una moglie da compiacere.

15) *Qualche domanda di critica letteraria. Qual è la sua idea sulla querelle che ha agitato qualche anno fa la critica proustiana sul finale della* Recherche *e sulla versione breve di* Albertine disparue*, che ha visto opporsi sulle pagine del "Bulletin d'informations proustiennes" sostanzialmente Alberto Beretta (e prima di lui Giovanni Macchia) ai filologi proustiani, Jean Milly e Nathalie Mauriac-Dyer? Pensa che sia indicativo di un modo diverso di fare critica letteraria che caratterizza la francesistica italiana e quella francese?*

Una premessa: non sono e non ho mai cercato di essere un filologo. Quindi non ho gli strumenti per giudicare. Per affetto, e per filiazione accademica, avrei voglia di dare ragione a Macchia e Beretta, le cui teorie del resto trovo parecchio affascinanti. Anche se devo ammettere che quella degli studiosi francesi mi pare più plausibile, sebbene meno intrigante. La cosa che più mi tocca nella scoperta di quel testo misteriosamente mutilato è l'idea che Proust avesse a cuore il pubblico dei lettori assai più di quello dei letterati. Proust è uno dei pochi scrittori modernisti - un altro è Kafka - che non aveva alcun atteggiamento elitario. Voleva arrivare a tanta gente, e Dio solo sa se ce l'ha fatta.

16) Lei ha più volte dichiarato, anche ironicamente, la morte non dell'autore ma dei grandi critici letterari. Di cosa difetta secondo lei oggi la critica, a parte del genio individuale di grandi figure?

Di norma trovo la critica letteraria un esercizio onanista che mi fa pensare alle ciarle di certi verbosi commentatori sportivi. Il campo è un'altra storia. Naturalmente ci sono alcuni geni che amano esprimere la propria creatività attraverso la critica: Sainte-Beuve, Barthes, Manganelli, solo per dirne alcuni.

17) Alla recente conferenza in ricordo di Macchia, Daria Galateria ha citato un appunto in cui il critico scrive dello «strazio della ricerca », alludendo soprattutto, mi è parso, alla faticosa solitudine dello studioso. In un'epoca che mi sembra sempre più lontana da questa idea così alta di ricerca letteraria come fatica e bellezza, qual è il ruolo dell'umanista?

Anche qui non saprei. Non sono uno sgobbone. Ho un'idea edonista dello studio.

18) Nel suo caso, come si articola la ricerca con la creazione letteraria? Come le due scritture si influenzano a vicenda?

Direi che tra i due momenti c'è un rapporto di fratellanza e mutuo soccorso.

CONCLUSION
LA PAROLE ET LE CISEAU: PARADIGMES DE LECTURE

Après avoir jusqu'ici envisagé la *Recherche* en tant que livre lu et médité par les écrivains italiens – sorte de livre de chevet autour duquel se sont nouées les réflexions et les ambitions de trois générations d'intellectuels – le moment est venu de s'interroger sur les formes empruntées par la lecture de l'œuvre proustienne chez les écrivains italiens. À cet effet, il est nécessaire de s'arrêter sur quelque considération préliminaire autour du rôle de la lecture chez Proust.

À une question concernant son passe-temps préférée, le jeune Proust répond « la lecture ». Les articles de jeunesse, ainsi que la *Correspondance* avec sa mère qui lui transmet l'amour pour les livres, témoignent d'ailleurs du développement des liens que l'auteur entretient alors avec la lecture. Proust est en effet à ses débuts un lecteur passionné et fébrile, comme le montre par exemple son engouement pour les œuvres de Ruskin, dont il devient, même sans connaitre parfaitement l'anglais, le traducteur. Ce n'est pas un hasard si la lecture d'un auteur aimé devient chez Proust désir d'appropriation, impulse à l'écriture. Déjà on voit chez lui la vocation du pasticheur, voyant dans ces modèles un style à s'approprier pour ensuite s'en délivrer : « Il n'y a pas de meilleure manière d'arriver à prendre conscience de ce que l'on sent soi même que d'essayer de récréer en soi ce qu'a senti un maître [...] ». Mots qui font écho à ceux du *Temps retrouvé*, identifiant dans la tâche de l'écrivain celle d'un traducteur. De plus, s'esquisse ici un motif destiné à se développer plus tard dans la *Recherche,* c'est-à-dire l'idée du pouvoir révélateur de la lecture sur chaque lecteur.

Les mots que Proust consacre, tout au long de ses premiers essais, à ses modèles, aux auteurs de ses propres livres de chevet comme l'était ceux de Ruskin, méritent d'être analysés, car c'est par eux qu'il est possible de retracer le profil de Proust en tant que lecteur :

> […] les paroles du génie peuvent aussi bien que le ciseau donner aux choses une forme immortelle. La littérature aussi est « une lampe du sacrifice » qui se consume pour éclairer les descendants. […] Mais

> c'est qu'il a fini de dire toutes ses paroles. C'est aux générations de les reprendre en cœur[1].

Ces mots sont intéressants pour notre analyse pour deux raisons. D'abord l'idée que les mots puissent donner une forme au réel et organiser le monde ; ensuite, que ce précieux savoir, si péniblement conquis par le génie, puisse être transmis à ses propres descendants. Cette vision du sacrifice de la littérature et de l'écrivain accompagnera Proust dans le *Temps retrouvé* où, dans la bibliothèque du prince, le Narrateur rappellera maintes de fois que le prix de l'écriture a été la souffrance.

Dans *Du côté de chez Swann* l'enfant qui lit à Combray fait deux découvertes importantes. D'un côté il réfléchit sur le pouvoir révélateur de la lecture, à même de nourrir l'âme du lecteur avec ces « parties immatérielles » qui resteraient impénétrables sans les livres[2]. Parties immatérielles qui ne sont que des images, créées par « l'ingéniosité du premier romancier » ; images toutes puissantes – « l'image étant le seul élément essentiel » - qui sont chargées de fonctionner d'intermédiaire entre le lecteur et le réel :

> Mais tous les sentiments que nous font éprouver la joie ou l'infortune d'un personnage réel ne se produisent en nous que par l'intermédiaire d'une image de cette joie ou de cette infortune[3].

Ce rôle de médiation joué par la lecture est fondamental pour comprendre le pouvoir déformant, féerique, reflétant de la lecture chez Proust[4]. En ce sens, qu'est-ce que la lanterne magique sinon l'instrument optique projetant sous les yeux de l'enfant les figures avec lesquelles la lecture a préalablement ciselé son imaginaire ? En effet, les ombres projetées par la lanterne, Géneviève de Brabant et le cavalier Golo, appartiennent à l'imaginaire moyenâgeux que Proust développe à partir, par exemple, des œuvres d'Emile Mâle. Il faut souligner cette idée que l'expérience de lecture permet au lecteur de se construire un imaginaire composé de scènes de la littérature ; et que ce

[1] « En mémoire des églises assassinées », *Pastiches et Mélanges*, cit., p. 104-105.
[2] *CS,* I, p. 84.
[3] *Ibid.*
[4] Sur ce thème de la lecture voir Marielle Macé, *façons de lire, manières d'être,* Paris, Gallimard, « NRF essais », 2011.

réservoir de scènes – sorte de bibliothèque imaginaire, comparable au musée imaginaire de Malraux – servira au lecteur pour interpréter le réel. Ce processus est par exemple à l'œuvre dans le cycle d'Albertine, qui est parsemé d'images éminemment littéraires aux quelles le héros peut rattacher les épisodes de son histoire avec Albertine, cela de l'intertexte baudelarien derrière les relations gomorrhéennes de Balbec, aux représentations mythologiques des jeunes filles, jusqu'à l'intertexte composite auxquels se réfèrent les pastiches des cris de Paris et des nourritures dans la *Prisonnière.* Même l'un des titres envisagés pour le cycle d'Albertine est profondément littéraire, *La précaution inutile* de marque marivaudienne. Et on citera un dernier exemple de cette influence des figures littéraires dans le regard posé par le Narrateur sur la réalité : faire d'Albertine captive une « allégorie de la mort ». Le pressentiment de sa fuite tragique, la conscience de la cruauté infligée par la captivité, sont transposés sur la page avec une figure rhétorique. Un processus qui ne concerne pas seulement le héros et son recours à la littérature pour interpréter le réel ; il s'agit surtout d'une logique intérieure au texte dont Proust se sert pour établir une véritable « mémoire de la littérature », basée sur une « pluri-intertextualité »[5]. Le cycle d'Albertine offre un exemple de cette pluralité de niveaux textuels : à côté de multiples références littéraires, l'une d'elle apparaît comme majeure, qui est celle d'*Un amour de Swann* : les repères interprétatifs donnés par Proust à son héros sont livresques et littéraires.

Pour revenir à la citation ci-dessus, on peut envisager dans ces mots proustiens une anticipation du thème important, développé dans les tomes suivants, du pouvoir maïeutique de la lecture. Outre qu'ils gravent l'imaginaire du lecteur, les livres apportent évidemment la connaissance ; mais ce qui intéresse Proust, ce n'est pas le savoir du bibliophile ou de l'érudit, et on pourrait à cet égard rappeler l'épisode de *Sodome et Gomorrhe* où, sur le train vers la Raspelière, Brichot converse avec Charlus de Balzac. Aux propos de Brichot – jugeant la *Comédie Humaine* composée de « romans-feuilletons rédigés en pathos, en galimatias double et triple »[6] -, le baron réplique : « Vous dites cela parce que vous ne connaissez pas la vie »[7]. Certes, on sait que Charlus est un lecteur esthétisant et idolâtre – et qu'il commet des fautes ne distinguant pas les deux plans de la littérature et de la vie, mais dans cette réplique il

[5] A. Bouillaguet, *Marcel Proust: le jeu intertextuel*, Paris, Éditions du titre, 1990.
[6] *SG*, II, p. 438.
[7] *Ibid.*

exprime néanmoins cet impératif épistémologique qui se dégage selon Proust des pages des livres, comme du Sphinx à Œdipe : « connais-toi toi-même !»

Si le génie des écrivains, comme l'écrit Proust, consiste dans la capacité de donner aux livres le pouvoir réfléchissant[8] qui fait la grandeur d'un chef-d'œuvre littéraire, c'est au lecteur que revient la tâche de lire en s'y mirant, et de tirer profit de ce rapport de connaissance instauré avec le livre. L'action de lire, devient alors celle de *se lire*. C'est un concept que Proust formule d'ailleurs clairement dans le *Temps retrouvé* :

> En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre, est la preuve de la vérité de celui-ci, et vice versa, au moins dans une certaine mesure, la différence entre les deux textes pouvant être souvent imputée non à l'auteur mais au lecteur […] Mais d'autres particularités (comme l'inversion) peuvent faire que le lecteur a besoin de lire d'une certaine façon pour bien lire ; l'auteur n'a pas à s'en offenser, mais au contraire à laisser la plus grande liberté au lecteur en lui disant : « Regardez vous-même si vous voyez mieux avec ce verre-ci, avec celui-là, avec cet autre »[9].

On retrouve dans ce passage plusieurs points déjà soulignés au cours de cette réflexion sur la lecture. D'abord la notion d'instrument optique définissant le livre, verre réfléchissant offert au lecteur pour voir en soi-même, mais surtout instrument de connaissance et de découverte de soi-même. Ensuite, l'idée capitale que la reconnaissance de soi dans le livre n'est pas prescriptive, mais créative. Le livre en ce sens ne véhicule pas une vérité dogmatique et immuable ; en revanche, sa vérité et son éternité résident dans les lectures différentes auxquelles le texte se prêtera dans le temps. Enfin, il faut insister sur ce rapport vivant et fécond des livres et des lecteurs avec la vérité. C'est un rapport à double sens : la clé du passage cité ci-dessus se trouve dans la locution *vice versa.* Non seulement, écrit Proust, la reconnaissance du lecteur

[8] *CS,* I, p. 545.
[9] *TR,* IV, p. 490.

dans le livre est le signe de la vérité de ce dernier, mais aussi le fait de *se* retrouver dans un livre – c'est-à-dire le fait de retrouver sa propre vérité intérieure – est signe de la vérité et de l'universalité de cette dernière.

Or, c'est de cette conception de la lecture que s'ensuivent des réflexions inhérentes aux domaines du comparatisme et de la réception des œuvres littéraires. Le rapport réversible qu'on vient de souligner – la preuve de la vérité du livre se reflétant dans l'intériorité du lecteur et vice versa – avait été déjà exprimée dans le *Contre Sainte-Beuve* ; à la seule différence que le même rapport envisagé dans le *Temps retrouvé* entre livre et lecteur, concerne, dans l'essai, l'écrivain et ses modèles littéraires :

> Les écrivains que nous admirons ne peuvent pas nous servir de guides, puisque nous possédons en nous, comme l'aiguille aimantée ou le pigeon voyageur, le sens de notre orientation. Mais […] les réminiscences anticipées que nous y trouvons de la même idée, de la même sensation, du même effort d'art que nous exprimons en ce moment, nous font plaisir comme d'aimables poteaux indicateurs qui nous montrent que nous ne sommes pas trompés[10].

Ici Proust parle en tant qu'aspirant écrivain qui est en même temps le lecteur des écrivains admirés. La reconnaissance « de la même idée, de la même sensation » qu'il a ressentie dans un livre aimé, loin de décourager l'écrivain, prouvent la vérité de ce qu'il a ressenti, tout comme, dans la citation ci-dessus, la reconnaissance du lecteur dans le livre prouve la vérité de ses pensées. Comme on l'a souligné dans l'introduction, Proust envisage, à travers la notion de « réminiscence anticipée » le comparatisme dans une dimension synchronique et non diachronique, permettant ainsi de dégager les influences réciproques existantes entre les œuvres. De plus, la comparaison entre les deux passages cités, permet de souligner le véritable lien qui, chez Proust, unit la figure du lecteur et celle de l'écrivain : chaque écrivain est aussi un lecteur.

Au cours de ce travail, on a examiné les œuvres d'un corpus d'écrivains qui ont été aussi des lecteurs de Proust et qui ont eu, dans la lecture de la *Recherche,* des « réminiscences anticipées » de ce que, pour le dire avec Debenedetti, ils cherchaient à exprimer. La *Recherche* a été comme ces « aimables poteaux indicateurs » qui tracent la

[10] *CSB*, p. 311.

voie. Mais on a vu aussi que dans les pages du livre on ne retrouve pas seulement la confirmation de ce qu'on ressent, pas seulement « le sens de [*son*] orientation » ; la lecture est aussi moment de découverte de soi éminemment subjectif, dont le livre est l'instrument, transparent et déformant. Quelles sont donc les postures de lecture des écrivains italiens face à la *Recherche* ? De quelle nature est le verre qu'ils interposent entre eux-mêmes et le livre, qu'est-ce que la lecture révèle à chacun d'eux ?

« Les calendriers des jours enfouis » : lecture, relecture et maîtrise du temps

Une des composantes les plus importantes de la lecture chez Proust est le pouvoir des livres de rappeler l'enfance. Les livres sont définis dans les *Journées de lecture* comme « les calendriers des jours enfouis »[11]. Ce rapport étroit entre livres et enfance, au centre de la réflexion de l'écrivain, est destiné à se développer au long de son œuvre, en acquérant au fil des années, des significations multiples et stratifiées dont on essayera de rendre compte ici. Au premier niveau d'analyse, ce rapport entre littérature et enfance s'explicite dans l'objet livre ; les volumes possédés depuis l'enfance permettent un voyage à rebours dans la biographie du lecteur, puisque de nombreuses heures de l'enfance sont passées sur ces volumes. Ainsi, le Narrateur affirme être un bibliophile particulier, collectionnant les reliures du temps où il lut ses premiers romans, entendant son père lui dire : « Tiens-toi droit ! »[12]. Il y a pourtant un second degré de lecture, qui tient dans le pouvoir des livres de ramener le passé et qui ne dépend pas de la possession de l'exemplaire matériel du livre, mais dans la capacité que Proust attribue aux ouvrages lus pendant l'enfance de retracer l'histoire de la vie du lecteur. En effet, la beauté dégagée par *François le Champi,* l'œuvre d'enfance retrouvée fortuitement dans la bibliothèque du prince de Guermantes, consiste justement en cela :

> *[la beauté historique d'un livre]* c'est plus volontiers de l'histoire de ma propre vie […] que je la dégagerais ; et ce serait souvent non pas à l'exemplaire matériel que je l'attacherai, mais à l'ouvrage, comme à ce François le Champi, contemplé pour la première fois dans ma petite chambre de Combray, pendant la nuit peut-être la plus

[11] « Journées de lecture », *CSB,* p. 160.
[12] *TR*, IV, p. 465.

> douce et la plus triste de ma vie […] – et retrouvé aujourd'hui dans la bibliothèque des Guermantes précisément, par le jour le plus beau et dont s'éclairaient soudain non seulement les tâtonnements anciens de ma pensée, mais même le but de ma vie et peut-être de l'art[13].

La réminiscence centrale du *Temps retrouvé* est précisément celle concernant l'enfance. Par le volume de George Sand retrouvé sur les rayons de la bibliothèque, l'enfance resurgit, ramenant involontairement ces milles riens de Combray, « chaîne interminable et tremblante de souvenirs », que le Narrateur n'apercevait plus depuis longtemps[14]. Comme l'écrit Proust dans la citation ci-dessus, d'un côté le jour le plus beau de sa vie se place en antinomie par rapport à la nuit la plus triste – la nuit du drame du coucher à partir de laquelle le Narrateur date son « renoncement chaque jour aggravé à une tâche difficile »[15] ; mais d'autre part, l'angoisse de cette nuit est rachetée par la réminiscence, qui éclaire rétrospectivement les deux buts biographique et artistique du Narrateur. Si le temps biographique est presque terminé et la mort approche, l'œuvre en revanche est à même de maîtriser le temps ; porteuse de révélations extratemporelles, c'est par l'œuvre que l'écrivain semble pouvoir retrouver le passé.

Or, la dialectique entre la fugacité du temps et sa maîtrise, est au cœur de la réception qu'on a définie mélancolique. On peut affirmer que les lectures de Proust par Bassani et Lampedusa concernent en particulier le thème du temps, qui devient central dans la réflexion critique de ces derniers en tant que lecteurs de Proust, ainsi que de leur esthétique littéraire en tant qu'écrivains. En ce sens, les deux auteurs italiens s'insèrent dans l'horizon d'attente des lecteurs de Proust et de la critique proustienne qu'on pourrait définir majoritaire dans la période qui va des années trente aux années soixante[16]. La valorisation de la thématique temporelle dans la *Recherche* et de son dépassement par les réminiscences, ainsi que l'identification entre l'œuvre proustienne

[13] *TR,* IV, p. 465.
[14] *TR*, IV, p. 463.
[15] *Ibid.,* p. 465.
[16] Il s'agit d'une périodisation générale, toute exception gardée. Bassani commence à publier les romans composant le cycle de Ferrara à partir de 1953 ; *Il Giardino dei Finzi-Contini* et *Dietro la porta,* objet de nos analyses, sont publiés respectivement en 1962 et en 1964 tandis que le dernier roman, *L'Airone,* sort en 1968. En ce qui concerne *Il Gattopardo,* il sort en 1958, mais Lampedusa travaillait au manuscrit au moins depuis 1956 ; il écrit *I luoghi d'infanzia* au début des années Cinquante. Comme la chronologie l'indique, les deux auteurs ont eu le temps, avant de commencer l'écriture, non seulement d'utiliser les premières traductions de la *Recherche* (1946), mais aussi d'assimiler le discours critique de ces années.

et l'écriture autobiographique sont donc à placer dans un horizon plus ample, celui des modèles et des codes narratifs de l'époque dans laquelle se forment et écrivent ces auteurs. Comme l'écrit Roger Chartier :

> Il n'y a pas saisie autonome de ce qui est donné à lire ou à entendre, mais articulation sur une bibliothèque du texte lu. La comparaison, la mesure, forment le temps premier, primaire, de cette intertextualité qui fonde la lecture. Plus avant, c'est la constitution du sens qui est à l'œuvre. Le livre lu prend son sens de ce qui a été lu avant lui, selon un mouvement réducteur au connu, à l'antériorité. Pour une large part, le sens naît de cet en dehors culturel tout autant que du texte lui-même, et il est bien certain que c'est des sens acquis que nait le sens à acquérir. De fait la lecture est jeu de miroirs, démarche spéculaire. On retrouve en lisant. Tout le savoir antérieur – savoir figé, institutionnalisé, savoir mouvant, traces et bribes – travaille le texte offert au déchiffrement. Il n'y a jamais saisie autonome, sens constitué, imposé par les livres mis en lecture. La bibliothèque culturelle sert autant à écrire qu'à lire[17].

Cette réflexion sur la lecture définit l'intertextualité comme notion fondatrice de tout acte de lecture mais aussi d'écriture. En ce sens, « le temps primaire » des lectures de Proust de la part des auteurs italiens est à identifier avec « la bibliothèque » des écrits critiques, outre qu'avec la formation personnelle des auteurs, réduisant, mais aussi enrichissant le texte de cet « en-dehors culturel ». Un exemple de ce processus est l'analogie, devinée par Debenedetti, entre le parcours du héros de la *Recherche* et la *nekuìa* homérique. La lecture debenedettienne renoue avec la tradition littéraire italienne, faisant résonner dans le texte proustien les échos dantesques et virgiliens. De plus, dans la poétique de la profondeur et dans la descente aux enfers qu'on a analysées chez Bassani, on retrouve non seulement le lien intertextuel avec la *Recherche*, mais aussi avec Debenedetti critique de Proust.

Mais, outre à ce motif de la bibliothèque culturelle, la citation ci-dessus soulève une autre idée importante, qui est celle de la lecture comme jeu de miroirs, c'est-à-dire lire

[17] R. Chartier, « Du livre au lire », in *Id., Pratiques de la lecture,* Paris, Payot, 1993, p. 124.

et se donner à lire ; en effet, si la « bibliothèque culturelle » influence le texte qu'on lit, en retour le texte lu travaille cette bibliothèque intérieure elle-même. C'est en ce sens qu'il faut interpréter la « démarche spéculaire » dont parle Chartier. Il faudrait s'interroger sur ce travail rétrospectif que le livre peut opérer sur le lecteur. Le livre devient alors un moyen de retrouver et de se retrouver. Le livre lu, modifiant les données acquises, peut permettre une émergence de l'enfoui ; par la lecture, on opère une relecture de soi[18].

C'est ainsi que commencent à se profiler les liens entre lecture et biographie, lecture et mémoire, que l'on sait être au centre de l'épilogue de la *Recherche*, au centre des réminiscences proustiennes ayant lieu – ce n'est pas un hasard - dans une bibliothèque. Écrit Faguet :

> On écrirait très bien une autobiographie avec les impressions comparées de ses écritures et qu'on pourrait intituler *En relisant*. Relire, c'est lire ses mémoires sans se donner la peine de les écrire[19].

Ces mots de Faguet suggèrent la possibilité d'un lien entre lecture, mémoire, écriture de soi : lire est l'occasion de parcourir à rebours sa propre vie, composant une autobiographie par la lecture. La réflexion de Faguet semble anticiper – telle une réminiscence anticipée, puisqu'il écrit en 1911 – la réminiscence proustienne surgie du volume de *François le Champi*. Là aussi, le Narrateur, *relisant* les quelques pages que sa mère lui lisait à Combray, retrouve une foule de détails qu'il avait oubliés de son enfance. De plus, c'est à ce moment qu'il comprend que l'objet de l'œuvre à venir sera sa vie. En retrouvant ses mémoires dans la relecture du livre, le Narrateur décide aussi de se donner la peine de les écrire.

Il s'agit de la même tentative – destinée à l'échec – tentée par les écrivains de la réception mélancolique, Bassani et Lampedusa, pour qui le rapport entre mémoire et écriture est le centre de leurs poétiques. Tous les deux montrent, dans leurs écrits critiques, que Proust est pour eux l'écrivain du temps et de la mémoire. Remarquons qu'à côté des réflexions théoriques sur le traitement du temps dans l'œuvre proustienne, et sur le dépassement de la contrainte chronologique, les projets littéraires de Bassani et

[18] R. Chartier, *op. cit.,* p. 125.
[19] Faguet, *L'Art de* lire [Hachette, 1911], à consulter sur Gallica.fr; Paris, Armand Colin, 1992, p. 144.

de Lampedusa sont d'ordre autobiographique[20]. On pourrait même aller un peu plus loin, et affirmer que la *Recherche* a été elle-même le récit qui, montrant l'histoire d'une vocation et en même temps la matière autobiographique de cette vocation, a véhiculé de nouvelles formes d'écriture de la mémoire. Si la *Recherche* était lue – à tort ou à raison comme on le verra - comme le livre de la maîtrise du temps, où les années, éparses et perdues, étaient enfin ramenées à l'unité du « temps retrouvé », les écrivains italiens s'interrogent sur les possibilités d'écriture aptes à rendre compte sur la page de la domination du temps par la littérature, chacun d'eux trouvant une solution originale. D'après notre analyse, on peut soutenir que ces formes de maîtrise temporelle relèvent chez Bassani d'une poétique qu'on définirait de la « spatialisation du temps » ; tandis que chez Lampedusa elles prennent la forme d'un récit de vie épisodique.

Plus en détail, chez Bassani la volonté de donner une forme autobiographique à ses œuvres se traduit par l'écriture d'un long et unique roman où le thème chronologique est articulé, à partir du titre, sur le thème spatial : *Il romanzo di Ferrara.* La quête du temps biographique devient chez Bassani pénétration lente et progressive, réappropriation douloureuse et difficile de l'espace d'une ville qui, au fur et à mesure qu'on avance dans la narration, perd les connotations réelles des premiers récits, pour devenir métaphore spatiale du voyage à rebours de l'auteur dans son passé. La réappropriation du temps passe, chez Bassani comme chez Proust, par la domination de l'espace : que l'on pense aux deux côtés de la *Recherche,* celui de chez Swann et celui des Guermantes, enfin réunis dans le *Temps retrouvé*, par l'apparition emblématique d'une jeune fille, Mlle de Saint-Loup, qui n'est autre qu'une figure de la jeunesse du Narrateur : « Elle ressemblait à ma jeunesse » ; réunion des deux côtés qui chez Bassani trouve une analogie dans l'unité donné par le roman aux cercles concentriques de la Ferarra bassanienne, traversée de la périphérie au centre, du « hors des murs » des premiers romans, au jardin perdu– « vert paradis des amours enfantins » de Micòl - jusqu'au retour à la maison de l'enfance, nœud douloureux et mélancolique de l'écriture, raconté dans le roman *Dietro la porta.* D'ailleurs, on a remarqué comment chez les deux auteurs ce mouvement de pénétration et de descente dans les profondeurs se construit sur le plan formel par le recours à l'intertexte mythologique et classiques de la *nékuia* homérique et de la figure archétypale de la jeune fille aimée qui, comme

[20] Que l'on pense à l'essai inachevé *Luoghi d'infanzia*, qui est une recognition sur l'enfance de Tomasi; chez Bassani, dans les premiers écrits manque la transfiguration de la Ferrara réelle à celle romanesque.

Eurydice avec Orphée, doit être perdue pour être chantée. Ce qui donne au lecteur le sens de la profondeur et de la longueur de la quête entreprise par les narrateurs, est aussi cette « mémoire de la littérature » qui travaille plus ou moins secrètement les textes. Ainsi, derrière Albertine ou Micòl, le lecteur peut entrevoir – et comparer avec ces dernières – d'autres captives, d'autres intermédiaires entre le poète et l'œuvre : que l'on pense à Proserpine, ou à Béatrice.

Enfin, poétique de la spatialisation du temps qui chez Bassani se traduit par une des dernières métaphores du *Temps retrouvé*, celle de l'altitude et de la longitude qui séparent les écrivains du temps vécu : « lieues de hauteurs » qui correspondent à « tant d'années » chez Proust ; « corridoio ad ogni istante più lungo » chez Bassani. Parcourir ces distances signifie relire le passé, ou bien écrire un livre : comme le dit Proust, ramener la vie « au vrai de ce qu'elle était », c'est-à-dire effectuer cet effort de compréhension rétrospective, signifie « la réaliser dans un livre »[21].

En ce qui concerne Lampedusa, on a affirmé ci-dessus que la tension envers la récupération du passé prend chez lui la forme d'un récit de vie « épisodique ». À l'époque de ses débuts littéraires, l'écrivain sicilien définit « impérative » une action de remémoration qui, traversant les couches superposées des souvenirs arrive à la vérité ; il identifie chez Proust et Stendhal ses modèles pour la mise en forme d'une telle récognition. Pourtant, dans le passage de la lecture à l'écriture, le projet autobiographique de Lampedusa se heurte à une série de difficultés d'ordre formel. La première ébauche du roman, consistant dans un écrit autobiographique consacré aux lieux de l'enfance – là aussi, il s'agit de retrouver le temps par l'espace – demeure inachevée. En fait, dans *Il Gattopardo* Lampedusa abandonne l'idée de l'autobiographie et de ses contraintes formelles, telles que la première personne ainsi que les liens de conséquence chronologique entre les chapitres, pour passer à une narration qui retrouve le temps, mais en le manipulant, avec des anachronismes, des ellipses, des changements de rythme et de vitesse selon la focalisation : en d'autres mots, Lampedusa choisit le romanesque. Le projet autobiographique devient alors un récit épisodique, où la subjectivité de l'écrivain n'adhère pas complétement au récit, c'est-à-dire que le récit ne suffit pas à définir l'existence ni à en rendre compte, existence qui reste donc fragmentaire, composée d'expériences disparates, pour ledquelles l'unité de la mise en

[21] *TR*, IV, p. 609.

forme littéraire ne peut pas se faire. On commence à entrevoir alors comme une fissure dans la réception de la *Recherche* en tant que récit de vie, roman de mémoires. L'analyse comparée du *Gattopardo* et de la *Recherche* – concernant surtout *Le Temps retrouvé* mais aussi certains passages de *Sodome et Gomorrhe* – révèle les failles de l'idée euphorique du rachat existentiel par l'œuvre, à l'ombre de laquelle on avait souvent lu la *Recherche*. Le thème de la mort, véritable palimpseste sur lequel se construit le roman de Lampedusa, entrave l'écoulement des souvenirs. Dans *Il Gattopardo* ainsi que dans la *Recherche,* la maîtrise du temps promise par l'art est menacée par la mort de l'artiste et de son héros ; les jours enfouis ne font que rapprocher l'un et l'autre de la mort. Comme l'a rappelé Philippe Chardin, « Passera pas, le Temps ! », est la douce prophétie que les réminiscences livrent au Narrateur dans la bibliothèque ; prophétie qui, peu de pages après, sera sans appel contredite par la longue scène du *Bal de tête*, danse macabre où le temps qui a passé et la mort qui arrive voltigent entrelacés.

Si, chez Lampedusa, le bourdonnement de la mort nie la possibilité des œuvres ainsi que de leurs auteurs de se soustraire à l'emprise du temps, chez Bassani aussi on a pu identifier des apories qui font vaciller l'architecture, à l'apparence solide, du roman de mémoires. Il s'agit de ces éléments biographiques soustraits à l'effort de remémoration, souvent coïncidant avec les figures parentales, qui représentent un élément résiduel qu'aucun récit de vie ne pourra jamais restituer. Ces figures, la mère chez Proust et le père chez Bassani, restant au bord des œuvres, pétrifiées dans la mémoire, ne font que témoigner de l'inéluctabilité de la perte : des êtres mais aussi des jours.

Ces apories dans le traitement du temps et dans les manifestations de la mémoire sont évidemment dans la *Recherche* ; mais elles n'ont pas été décelées par ces lecteurs, qui ont voulu lire, dans les pages proustiennes, l'accomplissement de la mémoire et la construction de la cathédrale du temps. Ce qui faisait défaut dans la lecture, se révèle dans l'écriture ; dans la tentative de retrouver le temps, donnant à l'œuvre une dimension extratemporelle, ils se heurtent à une impossibilité semblable à celle rencontrée par leur modèle.

Pourtant, la *Recherche* possède une dimension extratemporelle qui se manifeste par les réminiscences ; le passé oublié est réellement à même de ressusciter à travers les souvenirs involontaires. Seulement, c'est par un artifice narratif que cela a lieu : le

passé vécu, ce sont les pages lues ; les réminiscences, des rappels narratifs intérieurs au roman, renvoyant à des épisodes vécus et perdus à l'intérieur de la fiction narrative d'un roman qui, comme le voulait son auteur, possède la dimension du temps.

On reviendra sur ce point en détail ; on s'arrêtera à présent sur la notion de technique qui constitue le deuxième volet des lectures proustiennes que l'on a ici rassemblées.

« Creare non è creare, è leggere »[22] : sur la méthode de lecture chez Proust

Dans le *Temps retrouvé,* le Narrateur affirme que le travail de l'artiste, travail qu'il est désormais prêt à commencer, consiste dans le fait d'exprimer, pour le lecteur et pour soi-même, « la vraie vie ». Puis il ajoute : « Cette vie qui ne peut pas s'observer, dont les apparences qu'on observe ont besoin d'être traduites et souvent lues à rebours et péniblement déchiffrées »[23]. Cette théorie du déchiffrement, appliquée dans la *Recherche,* entraîne une observation de la réalité qui est comparée au travail du traducteur, c'est-à-dire celui qui interprète des signes en les rapportant à un code ou à une langue, déjà existant. En ce sens, l'écriture semble coïncider avec une opération de relecture des signes déjà existants, et dans la transposition ou traduction de ces signes en un langage intelligible. Dans la *Recherche,* une figure mystérieuse et innomée remplit cette fonction : l'amie de Mlle Vinteuil. On sait que c'est elle qui opère le rachat du vice par l'art. En effet, s'occupant de transcrire les illisibles carnets du musicien elle lui assure, après en avoir assombri la vieillesse, « une gloire immortelle et compensatrice »[24]. Ce n'est pas tant l'intime connivence entre vice et création que nous voulons retenir ici - on a d'ailleurs retrouvé cette idée chez Gadda et ses « grands hommes » ; il s'agit plutôt de s'interroger - à commencer par l'exemple d'édition philologique du texte par l'amie de Mlle Vinteuil - sur les méthodes de lecture que l'on peut inférer de la *Recherche*, méthodes que les lecteurs italiens de Proust sont susceptibles d'avoir empruntés.

[22] « Créer n'est pas créer, c'est lire » (C'est moi qui traduit). Ce sont des mots de Garboli à propos de la méthode Proust chez Longhi, *Longhi scrittore,* in Id., *Pianura proibita,* cit.*,* p. 16.
[23] *TR*, IV, p. 475.
[24] *LP,* III, p. 766.

La première indication est celle du déchiffrement d'une lecture attentive des signes qui semblaient voués à l'illisibilité, à l'opacité ; carnets illisibles et fragmentaires de simples notes de directions d'orchestre d'où se dégage, si on interprète ces notes, la formule « éternellement vraie, à jamais féconde » qui est la finalité de chaque œuvre. La relecture et le déchiffrement des signes, sont évidemment des pratiques à l'œuvre dans les parties du texte qu'on a appelées « le récit de la jalousie », à savoir le roman d'Albertine. Véritable roman dans le roman, susceptible d'être publié indépendamment du reste de l'œuvre, ce type de récit est porteur d'une investigation méta-romanesque qui, dépassant le thème de la jalousie pour enquêter sur la valeur épistémologique des passions amoureuses, élabore un modèle d'analyse et de connaissance de soi, dont on retrouve l'application dans les deux romans italiens objets de la comparaison, *La Noia* et *L'Odore del Sangue.*

En effet, la comparaison entre ces trois récits de la jalousie a montré que la jalousie est thématisée dans les trois romans comme une pratique de lecture de la réalité autant que de soi ; et que, comme toute pratique de relecture, elle implique de repenser et retravailler le texte ou la trame que l'on vient de lire. La jalousie est assimilable à la lecture car le jaloux comme le lecteur déchiffre et interprète les signes, souvent par des pratiques de lecture qu'on a définies comme extrêmes : comme par exemple décoder à travers l'enveloppe, tel un calligraphe, les signes incertains de l'écriture d'autrui ; ou donner aux mots la juste disposition pour recomposer l'anagramme, comme le font les devins ; ou encore, lire le langage du corps, interprétant les paroles comme « un afflux de sang à la figure d'une personne qui se trouble », considérant comme mensongère l'accumulation hyperbolique des mots, comme révélateurs les silences elliptiques. Dans la lecture, comme dans la jalousie, on formule des hypothèses et on propose des interprétations qui demeurent incertaines, impossibles à prouver, quelque peu erratiques. Surtout, on a observé que les épilogues de ce récit de la jalousie ne concernent jamais la femme jalousée ; si révélation, si compréhension il y a, ces vérités ne concernent que les narrateurs ; ce sont eux, finalement, le sujet de leur propre enquête ; le récit de la jalousie ne raconte que d'eux.

Comme le lecteur se lit dans le livre, ainsi le jaloux se découvre dans la jalousie ; selon une méthode typique de l'analyse textuelle, ou mieux, philologique, qui consiste

dans le fait de regarder de l'intérieur, à rebours, à revers, le texte ou le récit qu'on est en train de déchiffrer.

D'ailleurs, c'est Françoise qui, avec son langage relevant justement du savoir populaire et de la divination, compare le travail d'écriture de son maître à des pratiques artisanales qui ont beaucoup en commun avec le travail de lecture des chercheurs et des philologues. La servante comparant les papiers collés sur lesquels le Narrateur écrit son œuvre aux dentelles rongées par l'insecte, aux étoffes les plus précieuses ruinées par les mites, aide néanmoins l'écrivain à coller et à consolider entre eux ces brouillons épars[25]. On a anticipé dans l'introduction de ce travail que ce passage du *Temps retrouvé* est cité par Contini comme modèle de la méthode philologique à appliquer aux textes. Le travail du philologue consisterait alors, d'après ce modèle dérivé de la *Recherche,* dans la reconstruction patiente de papiers épars, dans le déchiffrement des pages rongées par les mites du temps. Mais on peut lire la métaphore proustienne des papiers collés dans le sens d'une vision *in fieri* du texte, qui se pose et se dispose, s'ordonne et se décompose selon la disposition que le lecteur donne à ces papiers à coller, à ordonner dans le désordre individuel de la lecture, comme si chaque lecteur construisait son texte. C'est d'ailleurs Barthes qui peut affirmer : « Bonheur de Proust : d'une lecture à l'autre, on ne saute jamais les mêmes passages »[26]. Puis encore, le Narrateur attire l'attention du lecteur sur la chaîne et sur la trame du travail littéraire. Si, comme il le dit, il attend l'imprimeur comme Françoise le vitrier, pour enfin enchainer les pages à leur support livresque, le « labeur » véritable de l'écrivain, son casse-tête, est visible, est détectable à partir de la trame du tissu. Le revers de l'étoffe porte la trace désordonnée et chaotique des nœuds et des fils qui composent la tapisserie. Pour comprendre la vérité de l'œuvre, nous indique Proust, il faut regarder là où elle porte la trace des tatonnements de la pensée et du travail laborieux d'écriture, de ses techniques de composition à ses revirements, à ses stratifications successives. À la métaphore de l'œuvre comme une robe, cousue patiemment avec des fils et des boutons, Proust ajoute celle du « bœuf mode » de Françoise, dont le secret consiste dans la richesse de la composition, où « tant des morceaux de viande ajoutés et choisis » enrichissent la gelée[27]. Cette idée de la multiplicité des fils se renouant sous la composition, celle du chaos des rapports

[25] *TR*, IV, p. 611.
[26] R. Barthes, *Plaisir du texte,* Paris, Seuil, 1973, p. 21-22.
[27] *Ibid.,* p. 612.

s'entremêlant derrière la donnée acquise de la composition, ainsi que la volonté de rendre sensible et visible au lecteur la savoureuse stratification de l'œuvre littéraire, sont au centre de la réception au sens épistémologique de la *Recherche.*

L'enjeu principal d'une pareille lecture de Proust réside dans le rapport entre connaissance analogique, dont le savoir indiciaire est une des formes, et écriture métaphorique ; c'est cette leçon que Gadda apprend de la *Recherche.* L'œuvre de Proust devient le modèle du livre à écrire, le livre exemplaire dans la révélation des rapports analogiques et des connexions réciproques entre les domaines du savoir, dans lesquels doit se fonder l'épistémologie nouvelle. De par sa structure, La *Recherche* devient donc le livre modèle : comme l'encyclopédie elle est une *summa* du savoir, offrant, comme dans l'esthétique des panoramas, une vision organique et exhaustive de la connaissance ; comme un roman en revanche, elle dévoile les rapports interdépendants et compliqués – ce que Proust appelle la trame de la robe – entre phénomènes différents et domaines hétérogènes. Donc, non seulement le savoir indiciaire est à l'œuvre pour déchiffrer des signes insignifiants en apparence, intégrant entre eux, de façon inattendue, des vérités insoupçonnées. « Le grand chercheur trouve partout les éléments nécessaires à établir les rapports qui seuls l'intéressent »[28], écrit Proust ; ces éléments, ne sont que les figures d'un style qui a sa substance dans l'analogie. Si l'œuvre doit révéler l'unité sous la multiplicité du réel, si la vérité de l'œuvre consiste dans un savoir qui procède par ressemblances et écarts, la métaphore est l'instrument maïeutique apte à traduire sur la page les analogies entre les éléments.

« Que celui qui pourrait écrire un tel livre serait heureux […] quel labeur devant lui ! »[29], s'exclame le Narrateur dans le *Temps retrouvé*. Sa beauté et sa difficulté se situeraient sans aucun doute dans son pouvoir éclairant. Cela non seulement dans le sens du « verre grossissant » donné par l'auteur à son lecteur pour que ce dernier s'y reconnaisse, mais aussi dans le sens de sa réception, de sa compréhension par une foule des lecteurs qui, chacun selon sa manière de lecture, s'applique à tirer du livre « les images qu'il y enferme »[30]. Proust s'inquiète sur le destin de son livre, tout comme le Narrateur ; conscient des différentes postures de lecture, il se demande comment il sera lu. Proust n'est pas uniquement le pasticheur de sa propre écriture, comme dans

[28] *JF,* II, p. 216.
[29] *TR,* IV, p. 610.
[30] *Ibid.,* p. 150.

l'épisode des glaces, mais il arrive qu'il se lise aussi. En effet, un matin le Narrateur ouvre le *Figaro* et, y trouvant son article enfin publié, il commence à se lire.

« Comme une Vénus mutilée ». Importance des lecteurs et effets de lecture

Si le récit est une mécanique à produire des effets et la lecture est la mise en branle de cette machine[31], on comprend aisément les préoccupations de l'auteur face à la réception de ses textes. Un exemple de ces inquiétudes se trouve dans la lecture que le Narrateur fait de son article qui vient d'être publié. Quand il ouvre le journal, il ne reconnait pas tout de suite son texte ; croyant que quelqu'un lui a volé son titre et même ses mots, il s'exclame énervé : « Quel ennui ! […] Cela c'était trop fort. J'enverrai une protestation »[32]. Déjà, on assiste à une dichotomie entre le moi de l'écrivain et le moi du lecteur, ce dernier ne reconnaissant ses propres mots sur le papier imprimé. Puis, petit à petit, le Narrateur prend conscience qu'il s'agit de son texte, et commence à le lire et à le juger, mais encore en écrivain, au point que ce qu'il « voit dans chaque mot [*lui*] semble être sur le papier »[33]. Autrement dit, c'est encore sa vision du monde que la lecture lui renvoie, sans qu'il puisse se figurer « l'incarnation de sa pensée » dans des esprits différents. C'est seulement en abandonnant la posture d'écrivain pour adopter celle du lecteur, que le véritable plaisir de la lecture commence. Dans ce glissement qu'opère le Narrateur entre les deux *manières de lecture* il faut souligner deux éléments importants : le plaisir renouvelé du texte et la foule de nouveaux lecteurs dans lesquels, à chaque tour de phrase, le « moi lisant » du Narrateur s'incarne.

En premier lieu, le texte lu avec les yeux d'un « lecteur quelconque » du *Figaro* – le Narrateur pense aussi aux lecteurs qui ce matin ne liront pas journal, « ceux qui sont partis à la chasse, ceux qui sont sortis trop tôt de chez eux »[34] - lui apparaît dans sa beauté privée de tout signe d'échec que les mots, au moment de l'écriture, lui semblaient porter :

> Je lisais l'article en m'efforçant de me persuader qu'il était d'un autre. Alors toutes mes images, toutes mes réflexions, toutes mes

[31] R. Chartier, *op. cit*., p. 125.
[32] *AD*, IV, p. 148.
[33] *Ibid.*
[34] *Ibid.,* p. 149.

> épithètes prises en elles-mêmes et sans le souvenir de l'échec qu'elles représentaient pour mes visées, me charmaient pour leur éclat, leur imprévu, leur profondeur. Et quand je sentais une défaillance trop grande, me refugiant dans l'âme du lecteur quelconque émerveillé, je me disais : « Bah ? comment un lecteur peut-il s'apercevoir de cela ? il manque quelque chose là c'est possible. Mais sapristi s'ils ne sont pas contents ! Il y a assez de jolies choses comme cela, plus qu'ils n'en ont l'habitude »[35].

L'inquiétude de ne pas avoir donné de la limpidité et de l'harmonie aux mots censés traduire sa pensée se dissipe; ses phrases ne sont plus à ses yeux compliquées ni opaques, elles ne témoignent plus « du manque incurable de talent » et de l'échec de communication qui affligeait le Narrateur. En se pensant lecteur, le Narrateur jouit du style du texte – les épithètes, les images – qui en le lisant acquiert un sens nouveau, un sens qui a fait table rase de ce qu'il avait voulu donner en tant qu'écrivain. C'est une délivrance au sein d'un échange renouvelé entre texte et lecteur.

> Je puisais autant de sentiment de ma force et d'espoir de talent dans la lecture que je faisais en ce moment que j'y avais puisé de défiance quand ce que j'avais écrit ne s'adressait qu'à moi[36].

Est-ce que dans ces mots ambigus la lecture apparait comme une consolation qui surmonte les difficultés de l'écriture, lui restituant espoir dans son talent et sentiment de sa force ? Est-ce un moment vivifiant où le Narrateur assume que son texte sera lu de façon différente auprès de chaque lecteur ? C'est surtout la prise en compte de l'importance du lecteur, le moment révélateur où l'écrivain se rend compte que son texte, à partir de sa publication, n'existe que dans l'impression, dans les effets qu'il produit sur les lecteurs. Sans les lecteurs, le texte est comme une Vénus collective dont on n'a « qu'un membre mutilé » si l'on s'en tient seulement à la pensée de l'auteur ; la beauté du texte ne se réalise complètement que « dans l'esprit de ses lecteurs »[37]. Comme l'écrivait Thibaudet peu de temps après Proust : « C'est le public dans sa

[35] *Ibid.,* p. 151.
[36] *Ibid.,* p. 150.
[37] *Ibidem*

totalité d'espace et de temps qui constitue, en matière littéraire, le juge unique »[38]. C'est une idée que Proust aurait souscrite. La métaphore du livre qui, sans le regard posé sur lui par les lecteurs, demeure comme une Vénus mutilée nous frappe d'autant plus que Proust lui-même avait accepté de mutiler son texte pour satisfaire le public des éditeurs et, partant, des lecteurs. On pense évidemment au « dossier d'Albertine » qui était destiné à une publication à part, anticipée par rapport au roman. Dans ce cas, la *Recherche* serait parue amputée d'un des épisodes majeurs du roman, le voyage vénitien avec la mère, objet de la deuxième réminiscence ayant lieu dans la cour de Guermantes, butant sous les dalles inégales. Une autre preuve des découpages et des modifications que Proust était prêt à effectuer sur son texte réside dans l'épilogue de *Du côté de chez Swann*, quand le Narrateur retourne au Bois après tant d'années et le trouve si changé par rapport à ses souvenirs. Ici, ce n'est pas une mutilation, mais l'ajout après-coup d'une conclusion pour des contraintes de cohérence éditoriale.

Donc l'attention au public des lecteurs est une donnée fondamentale chez Proust, qui, comme le montre sa correspondance, n'a jamais cessé d'interroger les lecteurs et de les faire dialoguer avec son œuvre, sachant qu'il n'y a de postérité pour aucun chef-d'œuvre s'il n'y a pas de lecteurs. Dans cette attention envers les lecteurs il y a peut-être la trace de ce même mécanisme compensateur qui a amené la critique à voir, dans la longueur envoutante de la phrase proustienne, un moyen de surmonter les difficultés d'expression dues aux étouffements de l'asthme. C'est assurément dans l'espoir de la postérité que réside l'ambition de Proust à l'éternité. Le style métaphorique lui-même ne fait que traduire ce besoin d'établir un contact, de renforcer ou de créer des liens entre les choses et entre les êtres. Ce n'est pas l'amour, la mondanité non plus, qui feront pénétrer le Narrateur dans les vies d'autrui, mais bien l'écriture. Ce n'est pas un hasard si, en lisant l'article du *Figaro*, son esprit se détache du texte pour se poser sur les lecteurs - d'abord le cercle de ses amis, puis tous ceux qui lisent le journal – chez qui, tel un démiurge tout-puissant, le Narrateur voudrait « colorer *[la]* pensée en une aurore qui *[le]* remplissait de plus de force et de joie triomphante que l'aurore innombrable qui en même temps se montrait »[39]. Joie triomphante qui repose dans la lecture par les autres du propre texte, et qui ressemble à l'allégresse ressentie par l'architecte d'une construction destinée à l'éternité. Comme la métaphore établit des

[38] A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1963, p. 257.
[39] *AD*, IV, p. 150.

liens entre les choses, ainsi l'écriture le fait avec les êtres. On a vu qu'une poétique de l'impossibilité se déploie le long de la *Recherche*. Le motif du *noli me tangere* scelle les amours proustiens, irréductiblement étrangères, inaccessibles dans leur mystère gomorrhéen ; l'inaccessibilité caractérise la mondanité aussi, et enveloppe généralement tout désir, à commencer par la figure de la mère qui « ne revient pas » pour donner le dernier baiser de la journée. Or, n'est ce pas le livre qui représente le moyen le plus apte à abattre la cloison qui sépare le Narrateur de ceux qu'il désire, l'instrument par lequel il pourra enfin pénétrer à jamais dans la vie d'autrui ? En effet, le texte devient chez Proust un moyen d'accès aux lecteurs, écrire, « pour leur parler entre les lignes, les faire penser à mon gré, leur plaire, être reçu dans leur cœur »[40].

Écrire c'est en effet établir ces liens que la vie n'avait pas permis de nouer ou de garder. Dans l'image de la lectrice dans sa chambre que le Narrateur voudrait rejoindre, il n'est pas hasardeux d'entrevoir les traits de la mère, non seulement à cause de l'amour pour la lecture qu'elle transmet à l'enfant, mais surtout si nous songeons que, comme le montre le *Contre Sainte-Beuve,* le projet du roman prend forme à partir des conversations sur la littérature avec *maman.*

> Je pensais à telle lectrice dans la chambre de qui j'eusse tant aimé pénétrer et à qui le journal apporterait sinon ma pensée […] du moins mon nom, comme une louange de moi[41].

Mélancolie de temps verbaux – subjonctif et conditionnel – qui déclinent l'impossibilité de pénétrer dans cette chambre, ainsi que la négation de cette reconnaissance posthume, la « louange » orgueilleuse qu'une mère aurait adressée à l'enfant difficile et paresseux, qui a pourtant écrit un chef-d'œuvre. La postérité pourrait servir à cela aussi, inscrire son nom dans l'éternité de la littérature.

Est-ce un hasard si la technique mise à point par Proust pour toucher le lecteur, pour assurer une postérité à son nom consiste justement dans une méthode infaillible pour transcender le temps ? Comme on l'aurait désormais compris, cette méthode réside dans la construction des réminiscences.

[40] *Ibid.,* p. 152.
[41] *Ibid.*

La théorie des réminiscences, comme l'a montré notre analyse, est au centre de la réception de Proust. La fortune de la *Recherche* en Italie et ses nombreuses lectures et relectures posent, au centre de l'interrogation et de l'imitation de cette œuvre ce problème du temps et du savoir, de la mélancolie et du thème épistémologique, que Proust résout par la théorie de la mémoire involontaire. Proust arrive jusqu'à ses lecteurs en leur dévoilant, à la fin du long voyage qu'est la lecture de la *Recherche*, le sens de la vie et l'art. Par les réminiscences Proust donne unité rétrospective à l'œuvre, à l'image des romans du XIXe siècle qu'il admirait ; il renferme l'univers autonome de l'œuvre dans la circularité du temps perdu puis retrouvé, donnant un sens rétrospectif à la vie se sublimant dans l'art. De plus, dans la théorie des réminiscences on entrevoit la réunion de deux paradigmes de lecture que l'on a mis en valeur au cours de cette analyse. D'un côté, la réminiscence résout le conflit entre art et littérature : puissante, vivifiante, elle ramène le passé avec une force créatrice que le simple souvenir, mélancolique messager des chose perdues, ne possède pas. En faisant du passé la matière privilégiée de l'art, de la souffrance et de l'échec le présupposé de l'écriture, la mémoire involontaire touche la sensibilité d'une légion de lecteurs aspirants écrivains qui attendaient une réponse à l' « équation avec la vie » dont parle Debenedetti, et qui consiste dans l'écart insupportable entre misère existentielle – aggravé dans notre cas par le contexte historique - et beauté de l'art dont l'aporie est surmontée chez Proust. De l'autre côté, la théorie des réminiscences, en étant comme on l'a vu le corrélatif au niveau thématique des métaphores sur le plan stylistique, est élément fondamental de l'épistémologie proustienne basée sur le savoir analogique. Comme les métaphores établissent un lien entre les éléments, les réminiscences aussi créent un lien entre les différentes époques temporelles, provoquant cet emboitement du passé dans le présent dont le précédent est à rechercher dans l'effacement des confins par la métaphore.

Pourtant, l'artifice au cœur du dispositif proustien des réminiscences n'échappe pas au lecteur attentif. Si l'on regarde de près la construction du texte, on s'aperçoit que les réminiscences ont lieu, mais seulement à l'intérieur du texte lui-même. Elles satisfont un désir qui appartient plus au lecteur qu'à l'auteur, car les réminiscences renvoient au temps de la lecture, à l'espace du roman, et certainement pas au temps biographique de l'écrivain. Si le roman devait recréer, dans l'intention de Proust, la dimension du temps, c'est par ces rappels au lecteur des épisodes ayant eu lieu si loin dans le texte que

l'écrivain provoque dans le lecteur cette impression de retrouvailles, de redécouverte dans laquelle, au sentiment du temps écoulé dans la lecture s'ajoutent les notions ultérieures acquise pendant la lecture. Par exemple, la première réminiscence renvoie à des épisodes lus dans Combray – la madeleine, les arbres de Martinville –sur lesquels le lecteur, après tant de pages, s'est fait une idée toute différente par rapport à la première lecture. Lire dans le *Temps retrouvé* le retour de Combray, la sonnette qui annonce l'arrivée de Swann non seulement rappelle la circularité de l'œuvre, mais surtout provoque dans le lecteur l'illumination d'un souvenir dans lequel à ce qu'on se rappelle d'une première lecture s'ajoute tout ce que l'on sait désormais, après que le temps de la lecture a passé. La serviette empesée, la voix de la mère lisant François le Champi, stimulent la mémoire du lecteur et en même temps recréent en lui cette impression de relecture du passé – le passé du roman –que le Narrateur aussi est censé éprouver.

Dans les *Journées de lecture*, Proust avait théorisé la lecture comme « acte psychologique original » :

> Peut-être les souvenirs qu'elles *[les lectures]* m'ont l'un après-l'autre rendus en auront-ils eux-mêmes éveillé chez le lecteur et l'auront-ils peu à peu amené, tout en s'attardant dans ces chemins fleuris et détournés, à recréer dans son esprit l'acte psychologique original appelé *Lecture*, avec assez de force pour pouvoir suivre maintenant comme au-dedans de lui-même les quelques réflexions qu'il me reste à présenter[42].

Proust donne ici une définition fondamentale de la lecture, conçue en tant qu'acte créatif dans lequel le livre n'est pas devant le lecteur, mais recrée en lui pour être lu et interprété à travers l'expérience de chacun[43]. La lecture est donc une pratique active dans laquelle le lecteur recompose le récit raconté par l'auteur, tandis que sa propre expérience l'aide dans le déchiffrement. Proust parle des souvenirs que les lectures d'enfance lui rendent. Nous avons vu que l'expérience de la remémoration est offerte au

[42] *PM,* p. 172.
[43] A ce propos voir l'article d'E. Sparvoli, « Sulla soglia della creazione: la lettura secondo Proust », *Della lettura: riflessioni d'autore*, *Il confronto letterario,* Quaderni di letterature straniere moderne e comparate dell'Università di Pavia, textes rassemblés par A. Preda, V. Fortunati, E. Sparvoli, n°67, 2017, pp. 71-87.

lecteur de la *Recherche* qui l'éprouve en même temps que le Narrateur. Comme l'écrivait Proust à Jacques Rivière : « cette évolution d'une pensée, je n'ai pas voulu l'analyser abstraitement mais la créer, la faire vivre »[44]. Or, c'est justement ce rapport entre lecture et interprétation qui est à l'œuvre chez les écrivains qu'on a définis mélancoliques, Bassani et Lampedusa. On pourrait formuler l'hypothèse que ces écrivains aient emprunté au modèle cet « acte psychologique original », s'appropriant du principe proustien selon lequel les souvenirs sont étroitement liés à la lecture. Chez eux la relecture est, tout comme chez Proust, l'acte rétrospectif qui permet à la mémoire de retrouver des éléments déjà acquis mais oubliés. En ce sens, la mélancolie de ces œuvres consiste, évidemment, dans le travail rétrospectif de remémoration et d'interprétation auquel les protagonistes – du Prince Salina au narrateur du *Giardino* – s'abandonnent tout au long des récits, dans le but d'interpréter, de relire leur autobiographie. Mais on observera que ce processus est aussi une mise en abyme de la lecture elle-même. En même temps que le héros fait l'expérience de remémoration sur la page, la mémoire du lecteur en fait de même. En effet, la technique utilisée par Lampedusa et surtout par Bassani est la même de celle proustienne, visant à « faire vivre » au lecteur l'expérience du temps passé : c'est la technique de la réminiscence et de la reconnaissance[45]. Dans l'avant-dernier chapitre de *Il Gattopardo,* le Prince mourant se rappelle des moments heureux de sa vie. Dans la scène on fait référence à une série d'épisodes romanesques que le lecteur est censé reconnaître, à commencer par l'évocation de *Donnafugata*; surtout, dans le dernier chapitre, la douleur de Concetta se traduit par l'évocation de l'épisode du couvent et de l'évocation de la scène du grand diner où Tancredi voit Angelica pour la première fois : « Rivedeva la scena, lontanissima ma chiara, come ciò che si scorge attraverso un cannocchiale rovesciato »[46]. Le lecteur aussi revoit la célèbre scène, en mesurant la distance – la durée narrative – qui l'éloigne de ce moment ; la « lunette bouleversée » à travers lequel le lecteur regarde pourrait alors être métaphore de la lecture, qui permet l'interprétation rétrospective et bouleversante du passé.

[44] Lettre à J. Rivière, [Le vendredi 6 février 1914], *Corr.,* XIII, p. 98-100.
[45] Voir G. Perrier, *La mémoire du lecteur. Essai sur Albertine disparue et Le Temps retrouvé*, Paris, Garnier, 2011.
[46] *Il Gattopardo*, p. 260.

Les souvenirs ne sont pas expliqués ; en revanche, le lecteur en fait l'expérience, en se rappelant l'antécédent, et en les réinterprétant. Ce processus est à l'œuvre de façon encore plus nette dans *Il Giardino.* Dans le dernier chapitre, la compréhension rétrospective de l'histoire du héros est construite par une série de souvenirs que le lecteur reconnait comme des épisodes fondamentaux du roman : la petite maison dans le jardin appelée *Hütte,* l'escalier que Micòl avait un jour offert à Giorgio pour pénétrer dans le jardin, la chambre des *làttimi*[47]. Il s'agit d'un rappel synthétique des scènes centrales dans le récit d'amour entre Giorgio et Micòl. La mémoire du lecteur est impliquée autant que celle du héros, et l'effet mélancolique est produit par la sensation du temps écoulé entre les deux scènes.

Si, dans la *Recherche,* il y a manipulation du temps, elle consiste sans doute dans la théorie des réminiscences. Avec cet effet de lecture, Proust assure à ses lecteurs une expérience active de récognition d'éléments épars et oubliés, tels des épisodes si lointains dans la narration auxquels le savoir déformant, les découvertes et les mutations accumulés pendant la lecture confèrent une dimension tout à fait nouvelle que le lecteur est maintenant à même de déchiffrer. Si la lecture est conçue par Proust comme pratique créatrice et non simplement mimétique, elle n'implique pas seulement la « mémoire du lecteur », mais aussi ses facultés gnoséologiques. Il arrive que Proust lui-même ne fait qu'appliquer, par exemple dans le récit de la jalousie, une pratique de lecture et de déchiffrage qui est susceptible d'être empruntée par le lecteur lui-même. C'est le cas des récits de la jalousie chez Moravia et Parise, que l'on a vu dépasser la forme d'enquête amoureuse pour devenir une expérience cognitive à même de donner non seulement forme au récit, structuré selon le motif indiciaire, mais aussi de façonner la réflexion de l'intellectuel face à la souffrance. C'est en effet avec les mêmes instruments du lecteur que les narrateurs des récits de la jalousie surmontent leur passion néfaste. L'analyse rétrospective d'un texte lacuneux qui doit être interprété permet à ces figures d'intellectuels d'élaborer et de donner forme à la souffrance.

Le paradigme indiciaire est à l'œuvre chez Gadda aussi, bien qu'avec des résultats différents par rapport à Parise et Moravia. L'écrivain milanais voudrait appliquer la méthode analogique de la *Recherche* aux lieux obscurs du savoir. Ce n'est pas un hasard si ses deux romans plus importants sont structurés comme des polars, où le héros se

[47] *Il Giardino,* p. 575.

trouve à devoir faire face à des symptômes, des effets à partir desquel il doit rassembler les causes. Pourtant, chez Gadda la connaissance n'arrive pas à illuminer toutes les opacités du réel ; les causes demeurent obscures, les rapports entre les éléments restent incernables et échappent au réseau métaphorique. L'inachèvement sur lequel bute l'écriture démontre que, chez Gadda, l'obscurité s'avère être irréductible à la cognition. Le nœud que ni l'épistémologie ni l'esthétique n'arrivent à démêler est, chez Proust ainsi que chez Gadda, celui du deuil de la mère. Autour de cette figure se cristallisent en même temps le sentiment de la dévotion et le péché de la profanation. La mère devient emblématique d'une névrose qui est soustraite à la compréhension et à la révélation intellectuelle. Elle est le fragment qui s'échappe de l'organicité de la création littéraire ; fragment qui s'oppose à la *summa* artistique et qui semble, au moins en partie, en contredire le pouvoir maïeutique. Comme la névrose de l'intellectuel est gardée intacte face à la connaissance – tel un « compenso negativo della loro purità operante, della loro vittoriosa iper-cognizione »[48]-, ainsi la figure de la mère « drapée dans son deuil », figée dans la mémoire, semble s'opposer à la fluidité et à la réminiscence. Aux rappels involontaires, aux épiphanies du souvenir s'oppose « l'impietrata memoria » qui empêche le mouvement, fluide et limpide, de la pensée. Une métaphore, celle de la pierre, qui chez Proust traduit le visage de la grand-mère mourante, et qui devient le comparant traduisant l'impossibilité de la mémoire de se détacher de son objet. La figure maternelle reste clouée à la mémoire par une douleur dont on ne veut pas se livrer.

Si le fragment résiduel semble chez Proust s'échapper de l'architecture de l'œuvre - à laquelle la mère est soustraite - sans pour autant empêcher la réalisation de la cathédrale artistique, il n'en est pas de même pour Gadda, dont les œuvres demeurent inachevées. Le silence dans lequel plonge la voix de Gadda après l'épuisement des années les plus créatrices, peut nous suggérer une comparaison entre l'approche scientifique de l'écrivain italien et celui artistique de Proust. Tandis que Gadda est hanté par l'exhaustivité, Proust affirme que l'artiste, comme le chercheur, doit isoler de la multitude les rapports qui l'intéressent. Si le travail scientifique est tissé de données si péniblement acquises et extraites de l'ombre, susceptibles de se modifier dans le temps,

[48] « Compensation négative de leur pureté opérante, de leur hyper-cognition victorieuse » (c'est moi qui traduit), Gadda, *I grandi uomini,* cit., p. 149.

la création romanesque fixe ses vérités dans la beauté des mots et des images, du style et des figures.

La création littéraire peut être conçue comme œuvre-monde, comme la *summa* cognitive dévoilant au lecteur les vérités dont il est à la recherche. L'auteur ne doit pas chercher de recenser le monde par la littérature, comme l'avait voulu Gadda ; il s'agit en revanche de créer un monde autosuffisant, ne renvoyant pas à un corps de doctrine constituée et extérieure au livre, mais plutôt un livre-univers traversé par des renvois allégoriques et mnémoniques internes à la création romanesque elle-même. La « fonction Proust » consisterait alors dans ce modèle inégalable d'œuvre-monde suffisante à elle-même.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS D'ÉTUDES

I.1 Œuvres de Marcel Proust

À la Recherche du Temps perdu, éd. de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 voll., [1954], 1987-89.

Alla ricerca del tempo perduto, edizione diretta da Luciano De Maria e annotata da Alberto Beretta Anguissola e Daria Galateria, traduzione di Giovanni Raboni, 4 voll., Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1983-93.

Albertine disparue. *Deuxième partie de Sodome et Gomorrhe III*, édition intégrale établie, présentée et annotée par Jean Milly, Paris, Flammarion, 2003.

Contre Sainte-Beuve, éd. Bernard de Fallois, Paris, Gallimard, « Folio », [1954], 1987.

*Contre Sainte-Beuve, suivi d'Essais et articles et précédé de Pastiches et mélanges,*éd. de Pierre Clarac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

Correspondance de Marcel Proust, texte établi, présenté et annoté par Ph. Kolb, 21 vol., Paris, Plon, 1971-1993.

I piaceri e i giorni, a cura di M. Bongiovanni Bertini, note e commento di L. Keller, Torino, Bollati Boringhieri, 1988.

Jean Santeuil, Préface d'André Maurois, Paris, Gallimard, 1952.

Le Carnet de 1908, établi et présentés par Philip Kolb, Paris, Gallimard, 1976.

Les plaisirs et les jours suivi de l'Indifférent et d'autres textes, éd. de Thierry Laget, Paris, Gallimard, [1924], 1993.

Matinée chez la Princesse de Guermantes. Cahiers du Temps retrouvé, Paris, Gallimard, 1982.

Écrits de jeunesse 1887-1895, textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Anne Borel, Institut Marcel Proust International, Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray, Illiers-Combray, 1991.

I.2 Œuvres des auteurs italiens

BASSANI Giorgio, *La Passeggiata prima di cena,* Firenze, Sansoni, 1953.

ID., *Gli occhiali d'oro,* Torino, Einaudi, 1958.

ID., *Il Giardino dei Finzi-Contini,* Torino, Einaudi, 1962.

ID., *Dietro la porta,* Torino, Einaudi, 1964.

ID., *L'Airone,* Milano, Mondadori, 1968.

ID., *Di là dal cuore,* Milano, Mondadori, 1984.

ID., *Opere,* a cura di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1998.

ID., *Racconti, diari, cronache inedite,* Milano, Feltrinelli, 2014.

GADDA Carlo-Emilio, *L'Adalgisa, [*1932-36], in *Romanzi e racconti*, a cura di Dante Isella, Milano, Garzanti, 2007.

ID., *La cognizione del dolore,* [1938-41], in *Romanzi e racconti*, a cura di Dante Isella, Milano, Garzanti, 2007.

ID., *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, [1957], Milano, Garzanti, 2013.

ID., *I viaggi e la morte,* Milano, Garzanti, 1958.

ID., *Meditazione milanese,* [1974], Milano, Garzanti, 2013.

ID., *Il tempo e le opere. Saggi, note, divagazioni,* Milano, Adelphi, 1982.

LA CAPRIA Raffaele, *Ferito a morte,* Milano, Bompiani, 1961.

ID., *Letteratura e salti mortali,* Milano, Mondadori, 1990.

ID., *Opere,* a cura di S. Perrella, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2003.

ID., *L'amorosa inchiesta,* Milano, Mondadori, 2006.

LAMPEDUSA TOMASI di G., *Il Gattopardo,* Prefazione di Giorgio Bassani*,* Milano, Feltrinelli, 1958.

ID, *Lettere a Licy. Un matrimonio epistolare.* A cura di Caterina Cardone*,* Palermo, Sellerio Editore, 1987.

ID., *Scritti ritrovati. Premessa di Francesco D'orsi Meli, introduzione di Andrea Vitello*, Palermo, Flaccovio Editore, 1993.

ID., *Lezioni di letteratura,* Milano, Mondadori, 1995.

ID., *Tre lezioni su Stendhal,* Palermo, Sellerio, 1997.

ID., *Opere,* a cura di Gioacchino Lanza Tomasi e Nicoletta Polo, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2004.

MORAVIA Alberto, *Gli Indifferenti*, [1929], Milano, Bompiani, 2000.
ID., *L'uomo come fine e altri saggi,* Milano, Bompiani, [1963], 2002.
ID., *La Noia,* Milano, Bompiani, 1960.
PARISE Goffredo, *L'odore del sangue,* prefazione di Cesare Garboli, Milano, Rizzoli, 1997.
ID., *Opere,* a cura di Callegher B. e Portello M., Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2 voll., 1998, vol. II.
PIPERNO Alessandro, *Con le peggiori intenzioni,* Milano, Mondadori, 2005.
ID., *Persecuzione. Il fuoco amico dei ricordi*, Milano, Mondadori, 2010.
ID., *Inseparabili,* Milano, Mondadori, 2012.
ID., *Pubblici infortuni,* Milano, Mondadori, 2013.
ID., *Dove la storia finisce,* 2016.

II. ÉTUDES CRITIQUES

II.1 Sur la réception et sur la réception de la littérature française en Italie

AAVV, *Littérature française et critique italienne (1950-1980). Bibliographie par Delia Gambelli et Anna Maria Scaiola. Essais de Giovanni Macchia, Massimo Colesanti, Lionello Sozzi,* Roma, Bulzoni Editore, 1981.
BO Carlo, *Gli studi francesi in Italia tra le due guerre. Atti del XVI Convegno della Società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese,* Urbino, Quattroventi, 1987.
BOGLIOLO Giovanni., CARILE P., MATUCCI M., *Francesisitica. Bibliografia delle opere e degli studi di letteratura francese e francofona in Italia, 1980-1989,* Schena-Slatkine, 1982.
BOSETTI Gilbert, « Les modèles NRF des récits de Solaria », *Novecento,* CAHIERS DU CERCIC, 1985, pp. 83-157.
ID., « La sensibilité à l'enfance dans l'autobiographisme vocien », *Novecento,* CAHIERS DU CERCIC, n°5, 1985, pp. 57-82.
ID., « Les modèles NRF des récits de Solaria », *Novecento,* CAHIERS DU CERCIC, n°5, 1985, pp. 83-160.

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire,* Paris, Seuil, 1992.

CADIOLI Alberto, *La ricezione,* Bari, Laterza, 1998.

CHARPENTIER Isabelle (dir.), *Comment sont reçues les œuvres. Actualité des recherches en sociologie de la réception et des publics,* Créaphis, 2006.

HERMETET Anne-Rachel, « I critici italiani e l'esprit français, dai rondisti ai solariani, in Esposito Edoardo (dir.)*, Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres,* Lecce, Pensa Multimedia, 2004, pp. 39-49.

ID., « Qu'est-ce que un roman français ? Réponses italiennes (1919-1936), in Hermetet Anne-Rachel (dir.), *La réception du roman français contemporain dans l'Europe de l'entre-deux-guerres,* Lille, Editions de l'Université Charles-de-Gaulle Lille Trois, 2001.

COLESANTI Massimo (dir.), *Littérature Française et critique Italienne* (1950-1980), Roma, Bulzoni Editore, 1981.

COLIN Mariella, LAZZARIN Stefano (dir.), *La critique littéraire du XXe siècle en France et en Italie,* Transalpina, 2007.

ESPAGNE Michel, *Les transferts culturels franco-allemands,* Paris, PUF, 1999.

GAZZOLA Stacchini Vanna, *La critica italiana e le culture straniere. Orientamenti degli anni venti,* Teramo, Giunti & Lisciani Editori, 1985.

HEINSTEIN Jòzef, *La réception de l'œuvre littéraire,*Wroclav, Université de Wroclaw, 1983.

HERMETET Anne-Rachel, SALADO Régis (dir.), *Les études de réception en France/Reception studies,* L'esprit créateur, vol. 49, n°1, 2009.

HERMETET Anne-Rachel, *Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine. Étude de réception (1919-1943),* Paris, Champion, 2003.

HOLUB Robert C., *Reception theory: a critical introduction,* London, Routledge, 2003.

JAUSS Hans R., *Estetica della ricezione, a cura di Antonello Giugliano [1978],*Napoli, Guida, 1998.

LUDOVICO Roberto, *« Una farfalla chiamata Solaria» tra l'Europa e il romanzo,* Pesaro, Metauro, 2001.

ZIEGER Karl, TOMICHE A., *La recherche en littérature générale et comparée en France en 2007. Bilan et perspectives,* Valenciennes, PUV, 2007.

II.2 Sur Marcel Proust

A.A.V.V., *Recherche de Proust,* Proust, Seuil, 1980.

AGOSTI Stefano, *Il testo visivo,* Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2006

ID., *Realtà e metafora. Indagini sulla* Recherche*,* Milano, Feltrinelli, 1997.

AGOSTINI-OUAFI Viviana (dir.), *Proust en Italie. Lectures critiques et influences littéraires,* Caen, Presses universitaires de Caen, 2004.

AGOSTINI-OUAFI Viviana, *Giacomo Debenedetti traducteur de Marcel Proust,* Caen, PUC, 2003.

ANTICI Ileana, PIAZZA Marco (dir.), *Cent'anni di Proust. Echi e corrispondenze nel Novecento italiano,* Roma, Roma Tre Press, 2016.

BAQUEI Nina, « Les ombres lumineuses dans *Du coté de chez Swann* », *BIP,* 43, 2013, pp. 61-70.

BAUDUIN A., COBLENCE F., (dir.), *Marcel Proust visiteur des psychanalystes*, Paris, PUF, 1999.

BEBIANO Alexandre, « En défense de Swann : l'emploi du mot *dilettante* », *Bulletin d'informations proustiennes*, n°43, 2013, pp. 77-84.

BECKETT Samuel, *Proust,* [1930], Paris, Ed. de Minuit, 1930.

BEISTEGUI Miguel de, *Jouissance de Proust. Pour une esthétique de la métaphore,* Paris, Éditions Michalon, 2007.

BERETTA ANGUISSOLA Alberto, *Proust inattuale,* Roma, Bulzoni, 1976.

ID., « Le doute philologique », BIP, n°29, 1998.

ID., *Les sens cachés de la Recherche,* Paris, Champion, 2013.

BIZUB Edward, La venise intérieure. Proust et la poétique de la traduction, A la Baconnière, Neuchâtel, 1991.

ID., Proust et le moi divisé. La Recherche : creuset de la psychologie expérimentale (1874-1914), Genève, Droz, 2006.

BOGLIOLO Giovanni, « Proust e la critica italiana », in M. Proust, *Dalla parte di Swann,* traduction de M.T. Nessi Somaini, Milano, Rizzoli, BUR, 1985, pp. 51-73.

BLOCH-DANO E., *Madame Proust,* Paris, Grasset, 2004.

BO Carlo, « Primi dati per Proust », *Letteratura,* 36, 1947, pp. 26-42.

BONGIOVANNI BERTINI M., *Proust e la teoria del romanzo,* Torino, Bollati Borighieri, 1996.

BONFANTINI Mario, *La fortuna di Proust in Italia, Proustiana,* Padova, Liviana Editrice, 1973.

BOSETTI Gilbert, « Le proustisme en Italie », *Novecento,* n°9, CAHIERS DU CERCIC, 1988, pp. 29-100.

ID., « Della lettura di proust e in Proust : ancora sul proustismo e la narrativa italiana », *Novecento,* CAHIERS DU CERCIC, n°13, 1991, pp. 101-140.

BOUAZIS Charles, *Ce que Proust savait du symptôme,* Paris, Klincksieck, 1992.

BRUN Bernard, « De quelques plaisanteries antisémites dans les manuscrits de rédaction du roman», Item [En ligne], http://www.item.ens.fr

CHARDIN Philippe, *Le roman de la conscience malheureuse*, Genève, Droz, 1982.

ID., L'amour dans la haine, ou la jalousie dans la littérature moderne, Genève, Droz, 1990.

ID., « La réception créatrice en littérature comparée (autour de l'œuvre de Marcel Proust) », Pascal Dethurens, Olivier-Henru Bonnerto (éd.), Rayonnement de la littérature comparée : fin d'un millénaire, Strasbourg, Presses Universitaires de Starsbourg, 2000, p. 79-89.

ID., « Rupture interminable et travail de deuil dans la littérature européenne du début du siècle : Proust, Kafka, Svevo », Item, [en ligne], mai 2007.

ID., (dir.), *Originalités proustiennes,* Paris, Kimé, 2010.

ID., « Passera pas, le temps ! », *Bulletin d'Informations Proustiennes*, n°44, 2014, p. 49-61.

CHARDIN Ph., Mauriac-Dyer N. (dir.) *Proust écrivain de la Première Guerre Mondiale,* Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2014.

CHARDIN Ph., FÜLÖP E. (dir.), *Cent ans de jalousie proustienne,* Paris, Classiques Garnier, 2015.

COMPAGNON Antoine, *Proust entre deux siècles,* Paris, Seuil, 1989.

COMPAGNON Antoine (dir.), *Proust, la mémoire et la littérature,* Paris, Odile Jacob, 2009.

COMPAGNON Antoine, Yoshikawa K., (dir.), *Swann le centenaire*, Paris, Hermann, 2013, p. 110.

COMPAGNON Antoine, MAURIAC DYER Nathalie (dir.), *Du côté de chez Swann ou le cosmopolitisme d'un roman français,* Paris, Champion, 2016.

CONTINI Gianfranco., *Introduzione alle paperoles,* in Id., *Varianti e altra linguistica,* Torino, Einaudi, 1970, pp. 69-110.

DE MARIA Luciano, « Proust e l'Italia », *Proust oggi,* Fondazione Mondadori, Milano 1990, pp. 9-21.

DEBENEDETTI Giacomo, « Proust », *Il Baretti,* II, 6-7 avril 1925, pp. 25-26.

ID., *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, Milano, Mondadori, 1982

DELEUZE Gilles, *Marcel Proust et les signes,[1964]* Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

DESCOMBES Vincent, *Proust, Philosophie du roman,* Paris, Ed. de Minuit, 2009.

DOLFI Anna (dir.), *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna,* Firenze, FUP, 2014.

DOLFI Anna., « Proust, il proustismo e l'incidenza nella cultura italiana del Novecento », in Franco-Italica, vol. 4, 1993, pp. 21-40.

DUBOIS Jacques, *Pour Albertine. Proust et le sens du social,* Paris, Seuil, 1997.

ERGAL Yves-Michel, *Le Temps retrouvé ou la fin d'un monde,* Paris, Garnier, 2015.

FERRÉ Vincent, « Entre essai et roman : la question des Lois chez Proust », *Bulletin d'informations Proustiennes,* n°42, 2012, pp. 113-125.

ID., « La saveur de l'essai : Proust et l'essai fictionnel », *Poétique,* Seuil, 2009, pp. 193-214.

FERRÉ Vincent, HADDAD Karen (dir.), *Proust l'étranger,* Rodopi, CRIN, 2010.

FRAISSE Luc, *L'œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale,* Paris, José Corti, 1990.

ID., *Emile Mâle et le secret perdu de la Recherche,* Société des amis de Marcel Proust, 2005.

ID., « La notion de croyance chez Proust : état d'une question problématique », *BIP,* n°37, 2007, p. 145-158.

FRAISSE Luc, Létoublon Françoise, « Proust et la descente aux Enfers: les souvenirs symbolique de la Nekuia d'Homère dans la *Recherche du temps perdu* », in *Revue d'histoire littéraire de la France,* 1997/6, n°97, Paris, Presses universitaires de France, pp. 156-197.

GENETTE Gerard, *Figures III,* Paris, Seuil, 1972.
ID, *Palimpsestes. La littérature au second degré,* Paris, Seuil, 1982.
GERVASI Paolo, *Ricerca della creazione: la critica italiana e la funzione Proust,* Italianistica, XL, n°3, settembre-dicembre 2011.
GINZBURG Carlo, « Lettori di Proust », in *L'Indice dei libri del mese*, n°6, juin 2013, pp. 6-7.
GIORGI Giorgetto, « Barocco e impressionismo in Proust », *Rivista di letterature moderne e comparate,* 18, 1965, pp. 282-298.
GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque,* Paris, Grasset, 1977.
GRIMALDI A., *Essai sur la jalousie. L'enfer proustien,* Paris, PUF, 2011.
GUARALDO Enrico, *Per una storia de Jean Santeuil,* in « Paragone/Letteratura », 260, Octobre 1971, pp. 89-126.
GUILLAUME Isabelle, « Écrire le changement historique : *Le temps retrouvé* de Marcel Proust, *Le Guépard* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa », *Bulletin Marcel Proust*, n°62, 2012.
HASSINE Juliette, Marranisme et hébraïsme dans l'œuvre de Proust, Paris, Librairie Minard, 1994.
ID., « L'écriture du discours antisémite dans la *Recherche* et ses sources bibliques et gréco-romaines », *Bulletin d'Informations Proustiennes*, n°21, 1990, pp. 83-100.
HENRY Anne, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique,* Paris, Klincksieck, 1981.
HERMETET Anne-Rachel, « Aux yeux de la critique italienne, *À la recherche du temps perdu* est-il un roman français (1919-1925) ? », *Proust en Italie,* Transalpina, n°7, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2004, pp. 15-26.
KRISTEVA Julia, *Le Temps sensible,* Paris, Gallimard, 1994.
LAMBILLIOTTE Julie, *La bibliothèque de Marcel Proust: de la lecture à l'écriture,* pp. 81-89, *Bullettin d'informations proustiennes*, n°30, 1999, p. 81-89.
LE ROUX Aude, *Imaginaire et écriture de la mort chez Proust,* Paris, Champion, 2005.
ID, « Proust et Lampedusa. Le faubourg Saint-Germain sous le soleil de Sicile », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2011/2, p. 417-436.
MACCHIA Giovanni, *L'angelo della notte,* Milano, Rizzoli, 1979.
MACCHIA Giovanni, *Tutti gli scritti su Proust,* Torino, Einaudi, 1997.

MAN DE Paul, *La lettura. Proust,* in Id. *Allegorie della lettura,* Torino, Einaudi, 1997, pp 64-86.

MARANINI Lorenza, *Proust, arte e conoscenza,* Firenze, Novissima Editrice, 1933

MARCHAL Bertrand. « Note sur le désenchantement du Bois à la fin de Du côté de chez Swann », *Bullettin d'informations proustiennes,* n°45, 2015, pp. 147-154.

MARTINA Sabrina, « La monadologia proustiana dal cuore all'intelligenza », *Intersezioni,* XXX, n°1, avril 2009, pp. 69-93.

MAURIAC-DYER Nathalie, *Proust inachevé. Le dossier « Albertine disparue »*, Paris, Honoré Champion, 2005 ;

MAUROIS André, *A la recherche de Marcel Proust,* Paris, Hachette, 1949.

MAUZIER Brigitte, *Proust et la guerre,* Paris, Champion, 2014.

MAZZACURATI Giancarlo, « Da Proust a Musil : la scienza del romanzo e il romanzo del sapere perduto », in *Pirandello nel romanzo europeo,* Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 30-54.

MIGUET-OLLAGNIER M., *La mythologie de Marcel Proust,* Paris, Les Belles Lettres, 1982.

MILLY J., « De l'art de conférer, réponse à Alberto Beretta Anguissola », *BIP,* 1998, n°29, p. 81-84.

MORAND Paul, « A proposito di Marcel Proust »*, La Ronda,* III, 10 octobre 1971, pp. 702-706.

MORSELLI Giorgio, *Proust o del sentimento,* Milano, Garzanti, 1943.

MURAKAMI Yuri, «Gomorrhe 1913-1915. Survivance de l'affaire Dreyfus dans le Cahier 54 », in «Proust 2013», *Genesis,* n°36, sous la direction de N. Mauriac-Dyer, 2013.

PAINTER D. George, *Marcel Proust : a biography,* London Chatto e Windus, 1959.

PALUMBO MOSCA Raffaello, « Gadda e Proust o l'ambiguità del matricida », *Levia Gravia,* VI, n°7, 2005, pp. 113-123.

PERRIER Guillaume, *La mémoire du lecteur. Essai sur* Albertine disparue *et le* Temps retrouvé, Paris, Garnier, 2011.

ID., « La Recherche et l'art de la mémoire : l'allégorie médiévale », *Bulletin d'informations proustiennes,* 39, 2009, pp. 103-110.

PIAZZA Marco, «Benjamin, Proust e la conoscenza per correspondances »*,* in

Ermeneutica Letteraria, III, 2007, pp. 81-90.

PIPERNO Alessandro, *Proust antiebreo,* Milano, Franco Angeli, 2000.

ID., *Contro la memoria,* Roma, Fandango, 2013.

REY Pierre-Louis, « Profanation et adoration chez Marcel Proust », in Wittmann J., *Amoralité de la littérature, morals de l'écrivain,* Paris, Champion, 2000, pp. 177-183.

ID., « Les enfers chez Proust », in Nissim L., Preda A. (dir), *Les lieux de l'Enfer dans les lettres françaises,* Milano, Led, 2014.

SCHMID Marion, *Proust dans la décadence,* Paris, Honoré Champion, 2008.

ID., « Marcel Proust's Modernist Novel of Time, in Michael Bell (ed.), *The cambridge Companion to european Novelists,* cambridge University Press, 2011, p. 65-79.

ID., « The disembodied Intertext : from Baudelaire's Passante to Proust's Albertine », in Julia Prest and Hannah Thompson, eds., *Corporate Practices : (Re)figuring the Body in French studies,* Peter Lang, 2000, p. 107-120.

ID., « The jewish question in *À la Recherche du temps perdu* in the light of Nineteenth-Century Discourses on Race », *Neophilologus,* 83, 1999, 33-49.

SCHNEIDER Michel, *Maman,* Paris, Gallimard, 1999.

SPARVOLI Eleonora, *Contro il corpo. Proust e il romanzo immateriale,* Milano, Franco Angeli, 1998.

ID., *L'avventura mancata. Stile in Marcel Proust*, Milano, Cisalpino, 2003.

ID., « Natura morta con bicchiere, coltelli e raggio di sole. Analisi di un passo di *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, in AA.VV., *Lingua, cultura e testo*. Miscellanea di Studi francesi in onore di Sergio Cigada (a cura di Bernardelli e E. Galazzi), Milano, Vita e Pensiero, 2003, Vol. II, t. 2, pp.1187-1194.

ID., « Du coté de chez Swann: la naissance d'une architecture mélancolique », in Compagnon A., (dir.) *Swann le centenaire,* 2013.

ID., « "Une femme drapée dans son deuil". La madre del narratore in abito da eterno lutto », in Modenesi M., Collini M.B., Paraboschi F. (dir.), *La grâce de montrer son âme dans les vêtements. Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim,* Milano, Led Edizioni, 2015, t.III, pp. 549-560.

ID., *Proust costruttore melancolico. Il progetto irrealizzabile della* Recherche, Roma, Carrocci, 2016.

SPITZER Leo, Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna, Torino, Einaudi, 1959.
SQUARZINA Anna Isabella, *Anatomia del dolore. Saggio sulla* Recherche *di Proust,* Torino, Aragno, 2005.
ID., « Alcune considerazioni sulle traduzioni italiane del titolo *Du côté de chez Swann* », Quaderni di filologia e lingue romanze, Eum, Macerata, 2009, pp. 89-96.
ID., « Le caractère divin de la beauté. Autour d'une lettre inédite de Bergson à Proust », in Bertini M., Compagnon A., *Morales de Proust,* Cahiers de Littérature Française, IX-X, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 201-214.
TADIÉ J.-Y, *Marcel Proust. Biographie,* Paris, Gallimard, 1996.
TADIÉ., Le lac inconnu. Entre Proust et Freud, Paris, Gallimard, 2012.
TADIÉ Jean-Yves (dir.), *Le cercle de Marcel Proust II*, Paris, Champion, 2015.
URBANI Bernard, *Les romanciers italiens lecteurs de Proust. Le cas de Bassani,* Thèse de doctorat en Lettres sous la direction de Elisabeth Rallo, Université de Marseille Aix-en-Provence, 1998.
VERNA Marisa, *Le sens du plaisir. Des synesthésies proustiennes,* Bern, Peter Lang, 2013.
VERNET Matthieu, « Un cygne au milieu du Bois *», Bulletin d'Informations Proustiennes,* n°43, 2013, pp. 121-130.
WILSON Edmond, *Il castello di Axel. Studio sullo sviluppo del simbolismo tra il 1870 e il 1930, [1931],* trad. de Luciana Bulgheroni*,* Milano, Il Saggiatore, 1965.
ZIMA Pierre, *Le désir du mythe. Une lecture sociologique de Marcel Proust,* Paris, Nizet, 1973.

III.3 Sur les écrivains italiens

ANTOGNINI A., BLUMENFELD R. (dir.), *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte,* Milano, LED, 2012.
ARAGON Louis, « Elogio del Gattopardo », *Les lettres françaises*, 17 dicembre 1959.
BERSANI Maurizio, *Gadda,* Torino, Einaudi, 2012.
BERTONE M., *Tomasi di Lampedusa,* Palumbo, Palermo, 1995.
BO Carlo, La Nuova Stampa, 26 novembre 1958.

BONETTI Franco, *Il romanzo dei Finzi-Contini,* Milano, Mazzotta, 2000.

CARINI E., *Giuseppe Tomasi di Lampedusa e il Gattopardo,* Torino, Loescher Editore, 1991.

CASINI S., MELEHI N. (dir.), *Alberto Moravia tra Italia ed Europa. Introduzione di Dacia Maraini,* Firenze, Franco Cesati Editore, 2015.

CONTINI Gianfranco, *Quarant'anni di amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988),* Torino, Einaudi, 1989.

CITATI Pietro, « Il male invisibile », [1963], *Il té del cappellaio matto,* Milano, Mondadori, 1972, pp. 286-317.

COTRONEO Roberto, « La ferita indicibile », in Giorgio Bassani, *Opere,* Milano, Mondadori, 1998.

DOLFI Anna, *Giorgio Bassani, una scrittura della malinconia,* Roma, Bulzoni, 2003.

DOLFI Anna, VENTURI Gianni, *Ritorno al Giardino. Una giornata di studi per Giorgio Bassani,* Roma, Bulzoni Editore, 2006.

FERRETTI G., *La lunga corsa del Gattopardo. Storia di un grande romanzo dal rifiuto al successo,* seguito da Rassegna della fortuna critica a cura di Stefano Guerriero, Torino, Nino Aragno Editore, 2008.

FICHERA Gabriele, « Opus signorile: Giuseppe Tomasi di Lampedusa lettore di Stendhal », *Otto/Novecento. Rivista Quadrimestrale di critica e storia letteraria,* 2013, N°2, pp. 153-164.

FORTINI Franco, *Contro il Gattopardo, [*1959], in *Saggi italiani,* De Donato, Bari, 1974.

FRANCILLON Armand, « Il movimento dei personaggi nel "Giardino dei Finzi-Contini», in *Études des Lettres,* 4, 1, gennaio-marzo 1981, pp. 99-108.

FRANDINI Paola, *Giorgio Bassani e il fantasma di Ferrara,* San Cesario di Lecce, Manni editore, 2004.

GILMOUR David, *Tomasi di Lampedusa,* Feltrinelli, 1998.

HERMETET Anne-Rachel, « « Le roman de Ferrare » de Giorgio Bassani. Dire « le peu de chose que le cœur a su se rappeler » », *Études*, 2007/4, (Tome 406), p. 508-518.

MONTALE Eugenio, « Vita e morte di Micòl », in Bassani G., *Il giardino dei Finzi-Contini,* Oscar Mondadori, 1976.

MONTALE Eugenio, *Per Micòl, Corriere della Sera*, 12 dicembre 1958.

MUSARRA F., VANVOLSEN S. (dir.), *Il Gattopardo.* Atti del convegno internazionale dell'Università di Lovanio, 13 maggio 1990, Roma, Bulzoni Editore.

ORLANDO Francesco, *L'intimità e la storia. Lettura del gattopardo,* Torino, Einaudi, 1998.

ID., *Ricordo di Lampedusa,* Torino, Bollati Borighieri, 1962.

PAMPALONI Eugenio, *Il Gattopardo,* in « Comunità », 1959.

PREBYS Portia, *Bibliografia sulle opere e sulla vita*, Firenze, Centro Editoriale Toscano, 2002.

RADCLIFF-HUMSTEAD D., *The exile into eternity; a study of the narrative writings of Giorgio Bassani,* London Toronto, Associated University Presses, 1987.

REALE Basilio, *Sirene siciliane. L'anima esiliata in Lighea di Tomasi di Lampedusa,* Palermo, Sellerio editore, 1986.

RINALDI M., *Le biblioteche di Giorgio Bassani,* Milano, Edizioni Guerini e Associati, 2004.

RAIMONDI E., « Gadda e le incidenze lombarde della luce », *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca,* Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 87-109.

ROSCIONI Gian-Carlo, *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda,* Torino, Einaudi, 1969.

SAMONÀ Giuseppe, *Il Gattopardo,* Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1974.

SCHENEIDER Marilyn, « Dimensioni mitiche di Micòl Finzi-Contini», in *Italica,* 1974, 51, pp. 43-67.

SEGRE Cesare, « Postfazione a Giorgio Bassani », *Cinque storie ferraresi* [1956], Torino, Einaudi, 2003.

SICILIANO Enzo, « Bassani o l'anima contro la storia », in *Novecento*, a cura di Giovanni Grana, Milano, Marzorati, 1982.

SPINAZZOLA Vittorio, *Il romanzo antistorico,* 1990.

VARANINI Giorgio, *Bassani*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.

WOOLF J., « Micòl and Beatrice : Echoes of the *Vita Nuova* in Giorgio Bassani's *Garden of the Finzi-Contini* », in *Dante's Modern Afterlife. Reception and Response from Blake to Heaney*, a cura di Nick Lavely, Palgrave, Houndiniels, 1998, pp. 167-184.

IV. AUTRES OUVRAGES CONSULTÉS

AGOSTI Stefano, *Il cigno di Mallarmé,* Milano, Silva Editore, 1969.

ARCANGELI Francesco, *Giorgio Morandi,* Torino, Einaudi, 1981.

BARTHES Roland, *Plaisir du texte,* Paris, Seuil, 1973.

BENJAMIN Walter, *Il dramma barocco tedesco* [1928], Torino, Einaudi, 1980.

BERNERI Camillo, *L'ebreo antisemita*, Roma Carrocci, 1984.

BERLINER A., *Storia degli ebrei di Roma,* Milano, Bompiani Saggi, 2000.

BOITANI Piero, *Riconoscere è un dio. Scene e temi del riconoscimento nella letteratura,* Torino, Einaudi, 2014.

BORGHESI Angela, *la lotta con l'angelo. Giacomo Debenedetti critico letterario,* Milano, Marsilio, 1989.

BRIOSCHI Franco, *Il problema della letteratura in Solaria,* Milano, Mursia Editore, 1976.

BROCH Herman, *Poesia e conoscenza*, Milano, Lerici, 1965.

CALASSO Roberto, *La folie Baudelaire,* Milano, Adelphi, 2008.

CAMPO Cristina, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987.

CARNEVALI Barbara, *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio,* Bologna, Il Mulino, 2012.

CAVAGLION Alberto, *La filosofia del pressappoco. Weininger, sesso, carattere e la cultura del Novecento,* Napoli, L'Ancora, 2001.

CHAMBERS R., *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France,* Paris, José Corti, 1987.

CHARTIER Roger, *Pratiques de la lecture,* Paris, Payot, 1993.

D'AMICO Silvia, MAIGRON Maryline (dir.), *Les retrouvailles des époux dans la littérature et dans les arts,* Chambéry, Université de Savoie, 2014.

DOLFI Anna (dir.), *Identità alterità doppio nella letteratura moderna*, Roma, Bulzoni, 2001.

ID., *Malinconia. Malattia malinconica e letteratura moderna*, Roma, Bulzoni, 1991.

DUBOIS Claude-Gilbert, *Le baroque. Profondeurs de l'apparence, [1973],* Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.

FINKIELKRACT A., *L'ebreo immaginario*, Genova, Marietti, 1990.

FRANZINI Elio, *L'altra ragione. Sensibilità, immaginazione e forma artistica,* Milano, Il Castoro, 2007.
GARBOLI Cesare, *Pianura proibita,* Milano, Adelphi, 2001.
GINZBURG Carlo, *Miti, emblemi, spie,* Torino, Einaudi,
JANKELEVITCH V., *La coscienza ebraica*, Firenze, Giuntina, 1986.
LAVAGETTO Mario, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura,* Torino, Einaudi Letteratura, 1992.
LEVI Primo, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 2003.
LONGHI Roberto, *Introduzione a Morandi,* in Id., *Opere,* a cura di G. Contini, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1982.
MACÉ Marielle, *Façons de lire, manières d'êtres,* Paris, Gallimard Essais, 2011.
MAGRIS Claudio, *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna,* Torino, Einaudi, 1984.
MANGANELLI Giorgio, *La letteratura come menzogna,* Milano, Adelphi, [1967], 2004.
MATTESINI Francesco, *La critica letteraria di Giacomo Debenedetti,* Milano, Editrice Vita e Pensiero, 1969.
MEGHNAGI David, *Il padre e la legge. Freud e l'ebraismo*, Venezia, Marsilio, 2006.
Id., *Ricomporre l'infranto. L'esperienza dei sopravvissuti alla Shoah*, Venezia, Marsilio, 2005.
MORETTI Franco, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.
ORLANDO Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luighi inabitati e tesori nascosti,* Torino, Einaudi, 2015.
RECALCATI Massimo, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicanalitica,* Milano, Mondadori, 2011.
ID., *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione,* Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012.
STAROBINSKY Jean, *L'invention de la libérté,* Genève, Skira, 1964.
ID., *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire,* Paris Juillard, 1989.
STEINER George., *Letture. George Steiner sul « New Yorker »,* Milano, Garzanti, 2009.
THIBAUDET Albert, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1963