



"Je suis l'Écho..." L'Écriture et la Voix

Camillo Faverzani

► To cite this version:

Camillo Faverzani (Dir.). "Je suis l'Écho..." L'Écriture et la Voix : Hommage offert à Giuditta Isotti Rosowsky. Camillo Faverzani. Université Paris 8, 39, pp.330, 2008, Travaux et Documents, 978-2-911860-39-X. hal-01094898

HAL Id: hal-01094898

<https://hal.science/hal-01094898>

Submitted on 1 Jul 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS 8
VINCENNES-SAINT-DENIS

TRAVAUX ET DOCUMENTS
39 - 2008

Arts
Lettres
Sciences Humaines
Sciences et Techniques

L'extrême fécondité des recherches produites par les enseignants et par les équipes de Paris 8 donne lieu, tant aux Presses Universitaires de Vincennes que dans les éditions nationales, privées ou publiques, à nombre de publications dont beaucoup font date.

Mais la volonté d'assurer un échange dynamique et constant entre l'enseignement et la recherche, affirmée avec détermination à la création de notre établissement et mise en œuvre tout au long de notre histoire, nous conduit à produire également quantité de documents de synthèse, de bilans, des chronologies...

Diffusés dans le cadre des équipes ou à l'occasion d'une unité d'enseignement et de recherche, ces travaux demeurent malheureusement trop souvent confidentiels.

Il importait de les mettre à la disposition plus large d'enseignants-chercheurs et d'étudiants de notre Université, mais aussi d'autres établissements, à la disposition également de spécialistes d'autres disciplines et plus simplement de lecteurs curieux.

C'est ce que propose la série **Travaux et Documents**.

Les textes publiés dans cette nouvelle collection s'adressent, bien entendu, prioritairement à nos étudiants. Ils ne sont pas pour autant des polycopiés classiques, destinés à remplacer un cours non suivi. Leur ambition est au contraire de soutenir un effort d'apprentissage en sollicitant des curiosités nouvelles et en introduisant à une méthodologie et à une démarche de recherche.

Au delà, il s'agit de nourrir le débat scientifique et de faciliter les confrontations entre les idées et les disciplines, en permettant à chacun de rencontrer plus en amont les travaux de ses collègues et de découvrir, dans leur jaillissement, les avancées des divers champs d'études et les innovations pédagogiques qui fondent la vitalité de notre université.

Nouvelle étape dans la prise en compte de la diversité des publics actuels, cette initiative, qui répond à la vocation pluridisciplinaire de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, entend participer à l'élargissement que connaissent aujourd'hui les missions de l'Université. Elle sera, nous l'espérons, un moyen d'accroître la diffusion des connaissances et d'amplifier le dialogue intellectuel.

Je forme des vœux pour qu'elle rencontre l'heureux succès qui accompagne d'autres entreprises de notre université.

Irène SOKOLOGORSKY
Présidente Honoraire de l'Université Paris 8
Vincennes-Saint-Denis

« *Je suis l'Écho...* »
L'Écriture et la Voix

Hommage offert à Giuditta Isotti Rosowsky

*Sous la direction de
Camillo Faverzani*

Table des matières

« <i>Un detto, un sol</i> »... en guise d'avant-propos	11
<i>Camillo Faverzani</i>	
À la recherche d'une voix	17
Écrire au Haut Moyen Âge : le rapport oral / écrit (Italie : VI ^e –X ^e siècle)	19
<i>Sylviane Lazard</i>	
Nel gran mare dell'ignoto. Considerazioni sull'ignoranza del diverso (1300-1600 <i>ca.</i>)	41
<i>Francesco Furlan</i>	
Arianna dall'«alto monte»: per un sonetto di Isabella di Morra	55
<i>Gilberto Lonardi</i>	
La voix d'autrui	65
Écriture et parole dans <i>Il Gattopardo</i> . Notes sur quelques affinités entre G. Tomasi di Lampedusa et C.E. Gadda	67
<i>Marina Fratnik</i>	
La voix et l'écriture dans <i>Emily L.</i> de Marguerite Duras	99
<i>Catherine Gottesmann</i>	
Des voix intérieures	115
L'écriture de la voix dans <i>Lusitânia</i> d'Almeida Faria	117
<i>Maria Helena Araújo Carreira</i>	
Antonio Tabucchi e il paradigma della 'voce fioca'	131
<i>Anna Dolfi</i>	
Voix narratives et récit de pensées dans <i>Não entres tão depressa nessa noite escura</i> d'António Lobo Antunes	145
<i>Catarina Vaz Warrot</i>	

La voix et son double	155
<i>Voci senza volto</i> . La voix et les corps	157
<i>Pierre Sorlin</i>	
Comique et tragique ou de la parfaite spécularité. Parcours entre philosophie, littérature et cinéma	167
<i>Alessandro Iovinelli</i>	
Oralité et énonciation dans <i>In un luogo imprecisato</i> de Giorgio Manganelli.....	181
<i>Joseph Denize</i>	
Sans voix	199
Des Mots et la Voix pour les dire... ..	201
<i>Montserrat Prudon-Moral</i>	
<i>Hibakusha</i> , dans le concert des voix	219
<i>Gilles Lastra de Matías</i>	
« Tant que je pourrai chanter... » : l'écriture et la voix au service de la résistance dans le mouvement de la Musique Populaire Brésilienne	233
<i>Adriana Coelho Florent</i>	
La voix libérée	251
« <i>Voce ed arte per il gobbo</i> » ou quelle voix pour Rigoletto et pour Sparafucile ? Le baryton Verdi et la revanche de la basse dans les chroniques musicales d'Eugenio Montale.....	253
<i>Camillo Faverzani</i>	
Les partitions polyphoniques de Elsa Morante	283
<i>Nadia Setti</i>	
« <i>Fingendo la voce del padrone</i> » : le modèle du couple Don Giovanni/Leporello dans <i>Angelica o la notte di maggio</i> (1927) d'Alberto Savinio	301
<i>Claudia Zudini</i>	
Bibliographie de Giuditta Isotti Rosowsky	315

« *Un detto, un sol* »... en guise d'avant-propos

Camillo Faverzani

*Io sono l'Eco, e dai recessi azzurri
del cielo la tua voce ti rimando.*

Umberto Saba, *Dodicesima fuga*

Ce volume consacré à l'écriture et la voix est avant tout le fruit d'un projet interne à l'Université Paris 8-Vincennes/Saint-Denis. C'est aussi une manière de rendre hommage à notre collègue Giuditta Isotti Rosowsky pour le travail accompli tout au long de sa vie universitaire, entièrement consacrée à notre établissement. Les quelques années qui se sont déjà écoulées entre le départ à la retraite de Giuditta et la parution de ce livre ont été nécessaires non seulement à son mûrissement mais aussi à ce que soient réunies les conditions les plus propices à sa réalisation. Les aléas du calendrier favorisent néanmoins une succession chronologique qui suit de près l'histoire personnelle de Giuditta Isotti Rosowsky. 2008, année de livraison de ce numéro de « Travaux & Documents » – collection universitaire que Giuditta a contribué à créer et a dirigée pendant de nombreuses années avec la passion et la compétence qu'on lui connaît –, marque aussi le 40^e anniversaire de la naissance du Centre Universitaire Expérimental de Vincennes où, sauf erreur, les hasards de l'administration ont voulu que Giuditta soit la première nommée de cette nouvelle institution. L'année suivante, en 1969, naissait l'Université de Vincennes. C'est pourquoi, avec le soutien de la Présidence, nous, ses collègues, avons décidé de lui offrir ce millésime 2008 dans le cadre des manifestations 2009 célébrant le 40^e anniversaire de la fondation de notre Université.

Ces deux moments se sont vite imposés à nous comme une évidence. En effet, il est important de souligner le double engagement de Giuditta Isotti Rosowsky en faveur des études italiennes et de toutes les disciplines enseignées dans l'établissement, à l'image de la collection « Travaux et

Documents », nullement enfermée dans une seule catégorie. Le goût de Giuditta pour la réflexion théorique et critique n'a cessé de faire rayonner la pensée, et ce en partant du moindre référent culturel et bien au delà de la simple littérature italienne contemporaine. Un recueil d'hommages ne saurait être le lieu d'un portrait hagiographique de la destinataire mais il me semble néanmoins approprié de consacrer quelques lignes à l'évocation d'une formation intellectuelle qui l'ont amenée de ses études à l'Université de Trieste – où elle a soutenu une *tesi di laurea* en lettres sur Anatole France – à l'agrégation et au doctorat d'État français – thèse intitulée *Cesare Pavese, problèmes de narration* – à une époque où, les équivalences européennes étant encore à venir, elle se vit dans l'obligation de refaire tout son cursus depuis l'année de propédeutique. Et s'il faut se souvenir du professeur de lycée, dans le contexte qui est le nôtre c'est surtout sa carrière universitaire qui doit être rappelée ; une carrière pendant laquelle elle n'a jamais quitté Paris 8, depuis cette nomination déjà mentionnée jusqu'à l'ouverture du premier cursus d'italien, tapé « sur une petite Olivetti lettera 22 », comme aime à s'en remémorer Giuditta elle-même, en compagnie de Jacqueline Brunet et de Guy Tosi, puis d'André Bouissy. Dès lors, quelques étapes essentielles : la création de l'EA 1570 avec Jacques Joly ; l'impulsion donnée à l'équipe « L'Italie des XIX^e et XX^e siècles » ; la diffusion de « Travaux & Documents ». Sans oublier les nombreuses tâches administratives et surtout la multitude d'étudiants qu'elle a formés, l'accueil à la fois courtois et exigeant qu'elle a su à chaque fois leur réserver, l'ouverture intellectuelle et humaine qui est à la base de toute relation entre maître et disciples, voire entre collègues, et tout simplement entre êtres humains.

La cohérence de ce parcours intellectuel – très parlante à cet égard est sa bibliographie que nous reproduisons en fin d'ouvrage – nous a justement amenés à écarter l'idée d'un volume de mélanges disparates, même centrés sur le XX^e siècle ou sur des domaines de recherche qui lui sont chers, tels que la théorie littéraire, sa mise en œuvre et sa vérification sur les textes au vu de l'approche historique ou des apports de la psychanalyse, de la linguistique et de la narratologie. L'écriture et la voix nous est donc apparu comme un sujet à la fois cohérent et suffisamment vaste – raisonnablement transversal – pour accueillir des contributions aussi diverses que le sont nos disciplines universitaires. Notre première intention était en effet de voir y figurer non seulement les collègues littéraires – du département d'études italiennes aux autres linguistes de l'UFR 5, des confrères de littérature française aux comparatistes de l'UFR 4 – mais

aussi les musicologues ou les psychologues, ces adeptes des nouveaux codes du langage que sont les informaticiens, ou encore les juristes et les historiens – l'article de Sylviane Lazard nous confirme qu'ils ont bien leur place dans ce recueil – les philosophes ou les anthropologues, les géographes et les économistes, voire les plasticiens. Puisque l'écriture est bien notre outil à tous, soit-elle littéraire, scientifique ou informatique, et que la voix est en quelque sorte l'expression de notre civilisation au sens le plus large, dans toutes ses facettes culturelles, diachroniques ou synchroniques.

Cependant – il faut bien l'admettre – ce choix de transversalité a fonctionné surtout à l'intérieur des lettres et du XX^e siècle, en témoignage sans doute de l'affection que portent à Giuditta les collègues qui l'ont côtoyée de plus près au cours de sa double activité de professeur et de chercheur. Transversalité culturelle, puisque la présence de l'italianisme est confortée par des interventions ayant trait à la littérature française et aux mondes lusophone et hispanique. Transversalité de nos différentes formations d'historiens ou d'anglicistes, de linguistes et de comparatistes. Transversalité de la voix elle-même, de l'oralité au chant.

Transversalité qui nous a également interdit de présenter les travaux suivant le plus simple ordre alphabétique des noms des auteurs ou la chronologie des périodes abordées. Pour une meilleure approche de chaque contribution, nous avons en effet souhaité que ce fil conducteur général que sont l'écriture et la voix s'articule en six sections. « À la recherche d'une voix » ouvre donc le chemin de ce bref voyage intellectuel en accompagnant le lecteur dans les recoins les plus reculés d'une langue romane en devenir, celle qu'étudie Sylviane Lazard à Ravenne et en Campanie entre le VI^e et le X^e siècles, en se penchant sur les écarts écrit/parler tels qu'ils apparaissent dans les documents non littéraires. Quête qui ne concerne pas seulement l'oralité mais aussi l'identité, comme nous le montre Francesco Furlan dans son exploration de la diversité, notamment au vu du dialogue humaniste (XIV^e–XVI^e siècles) et du genre épistolaire. Ou Gilberto Lonardi qui reconnaît dans l'écho/Écho la seule voix que s'accorde la poétesse du XVI^e siècle Isabella di Morra afin de quitter son corps et de s'évader de l'enfermement auquel la condamnent ses frères dans un château de la Basilicate. C'est la section la plus chronologique du livre, tous les autres articles étant consacrés au XX^e siècle.

« La voix d'autrui » regroupe deux études qui se rejoignent dans la façon dont Marina Fratik et Catherine Gottesmann soulignent la

présence des langues étrangères respectivement dans *Il Gattopardo* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa et dans *Emily L.* de Marguerite Duras, non sans relever de frappantes analogies entre les choix d'écriture du premier auteur et ceux de Carlo Emilio Gadda – choix de fond plus que de forme – ; des considérations sur la traduction en italien du roman français et sur son adaptation pour le théâtre en Italie venant conclure le second essai.

Multitude de voix, par le jeu des interférences linguistiques, qui se reflètent quelque peu dans les voix plurielles qu'entend Maria Helena Araújo Carreira dans *Lusitânia* d'Almeida Faria, en ouverture du chapitre « Des voix intérieures », ou encore dans les innombrables voix qu'enregistre Catarina Vaz Warrot dans *Não entres tão depressa nessa noite escura* d'António Lobo Antunes, lorsqu'elle lit le récit de pensée des personnages ; l'analyse du discours et des échanges épistolaires du premier roman débouche sur la constatation – comme déjà pour Isabella di Morra – de la libération de l'individu par la voix, en même temps que se déroulent à Lisbonne les événements de la Révolution des Œillets, alors que la lecture de l'architecture linguistique du second nous fait revivre le huis clos vécu par son héroïne. C'est la partie la plus lusitanienne de ce recueil dans laquelle ne pouvaient donc manquer l'intervention d'Anna Dolfi sur la *voce fioca* dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi, cette voix faible mais aussi pâle, voire rauque, si apte à exprimer la *saudade* ; quelques notes non négligeables sur Vélasquez, Monet et Magritte nous permettent de faire le lien avec l'un des autres intérêts majeurs de l'EA 1570, à savoir la relation de l'écriture à l'image, ce qui a donné lieu au colloque *Écriture et Image dans la littérature italienne des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles* en 2007.

Par « La voix et son double » nous entendons la transmission de la voix par les moyens techniques qui ont permis de la reproduire au cours du siècle dernier, ce qui nous achemine vers d'autres formes d'art, telles que le cinéma. Pierre Sorlin nous révèle alors l'attention réservée par Luigi Pirandello au cinéma parlé, mais aussi à la radio, et au retraitement de la voix que ceci implique. Pirandello et le cinéma sur lesquels revient à sont tour Alessandro Iovinelli, après un nouveau départ tabucchien, afin de proposer sa lecture du rapport entre la voix et l'écriture dans la dimension du rire. Tandis que, dans son approche de la pièce radiophonique *In un luogo imprecisato*, Joseph Denize renoue avec la recherche de l'identité, par le truchement de l'indétermination des personnages,

du temps et de l'espace, et de la communication avec les morts, un des thèmes récurrents chez Giorgio Manganelli, autre auteur cher à Giuditta Isotti Rosowsky.

Le volet « Sans voix » implique exactement son contraire, à savoir le besoin de crier son indignation lorsqu'une force quelconque impose à la voix de se taire. C'est le cas de la dictature franquiste qui exerce un double interdit sur le théâtre catalan de par son contenu et sa forme, la langue catalane, comme nous le rappelle Montserrat Prudon-Moral dans un essai non dépourvu d'implications poétiques et à nouveau plastiques : du théâtre du silence nous assistons à la naissance d'une forme de représentation accordant à la voix sa place de protagoniste à part entière. Voix qui s'oppose autant au silence de la mort ; concert de voix qui s'élèvent du poème *Hibakusha* de José Ángel Valente sur les victimes d'Hiroshima – mais aussi sur celles d'Auschwitz – analysé par Gilles Lastra de Matías : face au génocide et aux horreurs de la guerre, c'est dans l'être linguistique que réside le salut. Quoique sur des notes moins graves, Adriana Coelho Florent aborde la question du chant pour l'oubli dans le Brésil d'après 1964, forme de résistance organisée grâce à la chanson par le mouvement de la Musique Populaire Brésilienne.

Ce sont déjà trois moyens donnés à la voix afin de se libérer politiquement. Dans « La voix libérée », il s'agit en revanche d'une manière indirecte et sous-jacente de recouvrer sa voix. Dans le cas d'Eugenio Montale, au delà des raisons contingentes, le poète devient chroniqueur musical afin de retrouver sa voix naturelle – sa voix psychologique – de basse, comme essaie modestement de le démontrer votre serviteur. Alors que la voix du serviteur se conjugue à celle de son maître, Leporello et Don Giovanni, afin de faire s'épanouir les voix du baron et de son secrétaire dans le roman d'Alberto Savinio *Angelica o la notte di maggio* dont Claudia Zudini nous révèle justement la clé de lecture opératique. Et si pour Elsa Morante le Grand-Opéra est une métaphore sonore de la bombe atomique, Nadia Setti ne manque pas de souligner que c'est bien par la chanson (chansons de variétés, chants d'église, berceuses, comptines, etc.) que prend conscience la voix de nombre de personnages des romans de cet écrivain.

Pour ce qui est des intervenants dans cet ouvrage collectif, vous ne trouverez pas de renvoi aux institutions en dessous de chaque nom ni de bio-bibliographie des auteurs en fin de volume. Et ce à la demande de l'un des participants. La première omission s'explique par le fait que, s'agis-

sant d'un hommage interne à l'établissement, nous avons tous un lien avec Paris 8. La seconde relève, pour ma part, d'un choix scientifique : j'ai préféré renoncer aux notices personnelles plutôt qu'à l'un des essais. Si les avis peuvent être partagés sur la question de connaître le parcours de chacun et ses jalons, il me semble aussi important de souligner que nous nous retrouvons aujourd'hui essentiellement pour apporter notre contribution à la question de l'écriture et de la voix et pour confirmer à Giuditta l'estime que lui réserve notre établissement. Par ailleurs, pour la plupart nous nous connaissons et il nous sera plutôt aisé de retrouver, derrière tel ou tel nom, l'un ou l'autre des collègues toujours en poste – un peu moins d'un tiers des signatures –, un professeur émérite – il sont trois –, l'ex-collègue, maintenant attaché culturel à l'étranger, un ancien professeur invité – au nombre de deux – et dans le tiers restant ces jeunes docteurs et doctorants qui préparent une prometteuse relève pour demain. Pour ceux qui, en revanche, n'ont pas encore eu l'occasion de se rencontrer, voilà le meilleur moyen de commencer à faire connaissance : par le biais de nos écrits. Et j'espère qu'il y aura bientôt des prolongements à cette première expérience nous permettant de nourrir ce nouveau dialogue. À ce sujet, un petit regret néanmoins : que la moitié des participants italianistes ne soit que très faiblement représentée par les collègues titulaires, puisque ce sont eux qui ont davantage partagé leur temps professionnel avec celui de Giuditta. Ainsi va le monde... et la terre continue de tourner.

Pour conclure, un mot sur le titre de ce volume : c'est plutôt un exergue, voire une dédicace, en tout cas un clin d'œil aux ascendants mitteleuropéens de Giuditta (j'évite exprès 'origines', terme désormais si galvaudé). Quant à l'intitulé de cet avant-propos, les amateurs d'opéra y verront sûrement l'allusion à l'une de ces expressions de la voix qui me tiennent le plus à cœur. C'est aussi une manière de nous projeter d'ores et déjà vers le mois de mai 2009 et le colloque *L'Écriture et la Musique* où nous aurons sans doute l'occasion de nous retrouver.

À la recherche d'une voix

Écrire au Haut Moyen Âge : le rapport oral / écrit (Italie : VI^e–X^e siècle)

Sylviane Lazard

0.

Le problème dont nous présenterons ici un bilan synthétique : celui de la langue employée par les scripteurs de documents non littéraires, qu'ils soient fonciers ou judiciaires — tels que donations, actes de vente, contrats de location de terres, etc., minutes de procès (*placita*) —, ou bien investis d'une fonction pragmatique ou culturelle (tels que les traités techniques, les chroniques ou les vies de saints) se pose au cours d'une longue période (grosso modo du VI^e au X^e siècle)¹ et sur un vaste territoire : celui de la Romania. Au cours de tous ces siècles en effet les textes, toujours rédigés dans l'unique langue reconnue comme *scripta* en Europe occidentale depuis la domination romaine, c'est-à-dire en latin, sont confrontés à une situation conflictuelle (dont l'origine remonte très loin dans le temps, comme en témoignent les graffitis de Rome ou de Pompéi)² : en raison d'une évolution rapide de la langue spontanée, qui s'accélère dans les derniers siècles de l'Empire³, le public concerné par ces écrits (acheteurs ou vendeurs de biens fonciers, parties

¹ Du X^e au XIII^e s. on trouve sporadiquement quelques fragments rédigés en roman (cf. Castellani 1976), mais la *scripta* reste entièrement latine, au moins jusqu'aux dernières décennies du XII^e s., où le vulgaire (principalement en Toscane, cf. Castellani 1982) devient une réelle alternative, pour des documents locaux administratifs (statuts communaux, droits de péage, listes d'habitants, etc.), judiciaires (témoignages), ou privés (inventaires, locations de terres, échanges de lettres, etc.).

² Cf. in Väänänen 1981 : 174 : *Quisquis ama, valia, peria qui nosci amare !* (C.I.L. IV 1173, Pompéi).

³ Il est impossible de fixer une chronologie précise des phénomènes d'évolution, qui sont diversement datés selon les auteurs, et leur datation est souvent source de polémique (cf. Väänänen 1981 : 24-25) ; et même un document aussi fondamental pour la chronologie des phénomènes que l'*Appendix Probi* est, selon les spécialistes, daté soit du III^e–IV^e s., soit du VII^e (*Id.*, 15).

en cause d'un procès, consultants de traités de médecine, d'agronomie, de métallurgie, etc., lecteurs ou auditeurs de chroniques locales ou de vies de saints) éprouve de plus en plus de difficulté à comprendre cette *scripta* latine, et ceci amène les scripteurs (eux-mêmes influencés par leur propre parler quotidien, et incités par le décalage qu'ils constatent) à une nécessaire adaptation : remettre en question la norme grammaticale qu'ils appliquent dans leurs textes, pour répondre aux besoins de la communication. Au cours de ces cinq siècles, les réponses apportées à ce dysfonctionnement varient en fonction de divers paramètres, liés au lieu, au moment, à la structure de la société, aux traditions culturelles. Choissant l'Italie comme unique point d'observation de ce phénomène⁴, nous présenterons diverses solutions apportées à cet enjeu majeur de la communication, qui conduiront ultérieurement à l'introduction du parler roman (appelé ici *volgare*) dans les documents écrits.

1.

Le témoignage le plus ancien de la *scripta* de cette période de transition, qui nous soit parvenu, se situe à Ravenne, où les *Papiri* (testaments, ventes, donations, emphytéoses, etc.)⁵, rédigés pour la plupart entre la fin du V^e siècle et le début du VII^e⁶, fournissent en abondance des informations permettant de saisir l'attitude des scripteurs et d'en suivre l'évolution au cours des décennies⁷. Rappelons que les textes qu'ils rédigent ont pour finalité de laisser une trace non contestable d'un acte solennel de caractère économique. La position de leurs auteurs n'est pas d'une parfaite homogénéité⁸, mais dans l'ensemble, la langue de ces documents reste proche du modèle canonique impérial, déroulant

⁴ Voir entre autres Banniard 2003 et 2006 pour la Gaule, Whright 1989 pour l'Espagne.

⁵ Une première édition, regroupant environ soixante-dix papyrus de Ravenne, a été établie dès le début du XIX^e siècle par G. Marini (1805), puis un siècle et demi plus tard par J.O. Tjäder (vol. I, PP. 1-28, donations, emphytéoses ; vol. II, PP. 29-59, actes de vente). P. = papyrus.

⁶ Cette période correspondant à la domination ostrogotique (jusqu'en 540), suivie de la restauration justinienne (à l'issue de la guerre gotique), à partir de 554 (cf. Carile 1991, *Storia di Ravenna — Dall'età bizantina all'età ottoniana*).

⁷ Le corpus des 10 mss retenus couvre la période 504-619 (P. 29, a. 504 ; P. 30, a. 539 ; P. 31, a. 540 ; P. 32, a. 540 ; P. 33, a. 541 ; P. 34, a. 551 ; P. 35, a. 572 ; P. 36, aa. 575-591 ; P. 37, a. 591 ; P. 38-41, a. 619) : ce sont tous des actes de vente.

⁸ En faisant abstraction des souscripteurs des actes (non pertinents pour notre problématique), les scripteurs (*forenses*) se stratifient en deux catégories : l'une supérieure, d'une grande correction (de la graphie à la syntaxe), l'autre de niveau moyen, présentant des

de longues périodes complexes⁹, souvent puisées dans des formulaires des codes de Théodose ou de Justinien¹⁰ — particulièrement dans les parties de caractère judiciaire (*Minatio*), ou composées de formules figées (*Datatio*, *Completio* par exemple)¹¹ —, ce qui en conséquence réduit l'espace de liberté des scribeurs.

D'une analyse approfondie que nous avons menée (Lazard 1993 : 391-401), il ressort que le scribeur est bien conscient, du fait de son expérience de locuteur et en raison de l'enseignement qu'il a reçu au cours d'une formation soignée¹², de la divergence entre le latin qui est l'instrument de son écriture et le système qu'il pratique à l'oral (ces deux codes étant probablement perçus par lui comme deux modalités d'expression d'une même langue). Mais sur des points précis, touchant surtout le niveau phonétique, la discrimination de la forme normée devait manquer d'évidence ; et sous la pression du parler quotidien, il pouvait se produire des interférences, même chez les scribeurs du niveau supérieur¹³, pour des phénomènes plutôt récents ou encore fluctuants, comme par exemple

écarts en abondance dans un texte globalement fidèle à la norme (après 575, on note un accroissement sensible de la fréquence des écarts).

⁹ Voir, par exemple l'ampleur et la complexité d'une phrase extraite de la *Minatio* du P. 37 (qui se déploie sur 18 lignes du papyrus original : l. 49-67), où à la proposition hypothétique, exposant les actions que les vendeurs doivent s'abstenir de commettre (l. 49-52) : *Si quis autem sex s(upra)s(crip)tas uncias fundi supramemorati Geneciani [...] partemve earum [...] aut usumfructum quis aevicerit*, succède, après l'énumération des torts que supporterait l'acquéreur, la principale (l. 59-62), qui évalue la peine encourue : *dupplum numerum s(upra)s(crip)torum viginti quattuor auri solidorum [...] a s(upra)s(crip)tis venditoribus [...] secundum legum ordine, dari convenit* (complétée par un ensemble de relatives et circonstancielles), pour que le dommage soit réparé et que l'acte de vente puisse solennellement être mené à son terme (l. 65-67) : *quod denuo emptori pro sollemnem traditionem constavit, d(o)l(o), m(a)lo, vim, metum, et circumscriptione cessante*.

¹⁰ Sur les sources qui servent de modèle aux formulaires des actes de vente, cf. Tjäder 1982, *Einleitung*, 2-41, et particulièrement 3-5 : *Zu Aufbau und Ausformung der Urkunden*.

¹¹ Sur l'analyse des différents *Momente* des formulaires de vente, voir Tjäder 1982 : 6-38, et Buzzi 1915 : 100-143.

¹² Ravenne est alors l'un des grands centres de fabrication de livres, où la cour et l'évêché dynamisent l'activité des *scriptoria* (cf. Cavallo 1983 : 29-42 qui cite l'atelier du *bokareis* ostrogot Viliaric, d'où sont sortis de magnifiques exemplaires de livres sacrés comme le *Codex argenteus*, la *Bibbia purpurea*, 33). Ce même Viliaric est l'un des souscripteurs du P. 34 (vente des biens de l'Église des Gots de Ravenne) qui s'exprime en langue gotique et écriture runique, et signe *Wiljarik*.

¹³ Par exemple, chez *Deus dedit forensis civitatis Classis Rav(ennatis)*, P. 34, dont le niveau d'écriture est assez proche de la norme classique, on relève *unsura*, forme hypercorrecte pour *usura*, de même que *indempnitatem*, *diae* pour *die*, etc.

la restructuration du vocalisme¹⁴, ou d'autres points en évolution, sans doute peu clairement identifiés par le scripteur-locuteur¹⁵.

Au niveau de la morphologie par contre, le notaire, sans doute bien averti au cours de son apprentissage, doit avoir une vision nette de la divergence entre les deux types d'expression, car dans la quasi totalité des cas, les formes sont déclinées¹⁶ et conjuguées¹⁷ selon la norme. L'emploi de formes figées, qui représente l'irrégularité la plus notable, se concentre dans les éléments onomastiques (particulièrement dans les toponymes), et ces écarts s'expliquent aisément par la transposition dans la *scripta* d'unités consacrées par l'usage¹⁸ (les formes figées restent par

¹⁴ On relève quelques cas d'ouverture des toniques I et U (brefs) en en /e/ et /o/ : *pomèferis*, P. 30 ; *credèdimus*, P. 32 ; *tradèderun*, P. 37 ; *nòmero*, P. 30 ; *pòtei* (de PUTEUS), *fòndi*, P. 38-41, cf. Lazard 1993 : 396, notes 9-10 ; et à l'inverse, la fermeture de E et O (longs) en /i/ et /u/, vraisemblablement par une réaction d'hypercorrection (l'hypothèse d'une tendance locale à la fermeture des longues comme dans le Sud est peu probable) : *habire*, *ea ris*, P. 31 ; *aclisie*, P. 34 ; *monitam*, P. 35 ; *vindere*, P. 37, etc. ; *territario*, P. 32 ; *octùginta*, P. 34 ; *maiùris*, P. 38-41, etc. (Lazard, *ibid.*).

¹⁵ 15. Pour le consonantisme, deux points suscitent assez fréquemment le doute chez les scribes : 1- la transformation des phonèmes /w/ et /b/ du latin, qui se manifeste, au niveau de la graphie, par une fréquente inversion de v et b (attestée dans les deux sens) : *deviti*, *a novis*, *vervis*, P. 31, etc. ; *silbis*, *bigenti*, P. 30, *octabo*, P. 37, etc. ; elle résulte du rapprochement de l'occlusive /b/ et de la semi-consonne /w/, qui tendent, à l'époque tardive à se fondre en une fricative bilabiale /β/ (voir, in Keil 1878 : 167-198, le traité qui permettait de distinguer les mots comportant b ou v : *Adamantii siue Martyrii de B muta et V vocali* ; 2- l'assimilation de l'occlusive dans certains groupes de consonnes : PT (*emtoem*, P. 30), BS (*suscribsi*, récurrent) ; KT (*autore*, P. 37), KS (*sessaginta*, P. 34), etc., à laquelle répond le renforcement de MN en *mpn* (*idempnitatem*, P. 34).

¹⁶ Les erreurs de flexion sont très limitées, et touchent soit des mots mal intégrés (acc. *dylomum*, P. 30), soit des points du système morphologique depuis longtemps menacés (abl. *pro corporale traditione, tale [...] praetio*, P. 36 ; *cum ingresso et egresso*, P. 38-41). Un fait plus récurrent, mais impliquant aussi la valeur des cas, est l'emploi de la désinence -es pour le datif-ablatif pluriel, soit après préposition (*pro portiones, a suprascriptis vendetores*, P. 31), soit pour un complément du verbe (*heredes [...] liceat*, P. 31).

¹⁷ Les irrégularités des formes verbales, assez rares, se limitent à la chute de quelque finale (*tradederun*, P. 37), à un décalage du temps de l'auxiliaire dans les passifs analytiques, au subjonctif seulement (*traditae fuissent*, P. 29 ; *inquietata fuerunt*, P. 30, etc., où *fuissent*, *fuerint* remplaçant *essent*, *sint*), alors qu'à l'indicatif *possesse sunt* est un parfait qui s'oppose selon la norme au présent *possidentur* : *sicuti possesse sunt adque nunc usque in h(anc) d(iem) possidentur* (P. 37, etc.).

¹⁸ *Fundum Salecto* (acc.), *fundi Centum* (gén.), *fundum Kalegaricus*, *fundum Domicilius* (acc.), P. 30 (à noter les formes fixes en -us). Pour les anthroponymes : *emptorem Peregrino*, P. 30 ; *ad Domnico*, P. 31 ; *inter adfines [...] Hildigerno*, P. 37.

contre très minoritaires parmi les appellatifs)¹⁹. Divers points en cours d'évolution comme la formation des pluriels romans à finale vocalique²⁰, la déstabilisation du neutre²¹, la refonte du système des déterminants et des pronoms²², sont également source d'incertitude pour les scripteurs.

Mais si les notaires ont une connaissance presque sans défaillance des désinences, il semble que le maniement pertinent des cas commence, marginalement, à leur échapper : on relève de nombreuses erreurs dans l'accord entre termes dépendants, et aussi dans la rection des prépositions²³. Cette perte de valeur est confirmée par le passage, encore sporadique, à une construction analytique qui se substitue au génitif ou au datif²⁴. Ces innovations sont encore très minoritaires. Toutefois on sent que malgré une formation efficace, malgré une vision assez claire de la divergence entre les deux codes, les *forenses* sont gagnés par l'incertitude, même si la volonté de garder distinct chacun de ces systèmes n'est pas remise en question (les traits caractéristiques du code latin traditionnel : flexion,

¹⁹ *Distraximus uncia una ; usufructu retenuit*, P. 34 ; *et pretio [...] percepisse videmus*, P. 36, etc. (il s'agit toujours du -m de la désinence de l'accusatif). On voit ainsi comment un phénomène phonétique (chute de la finale -m) est indissociablement lié à la restructuration morphosyntaxique (la disparition de la marque du cas entraîne la perte progressive de la valeur de celui-ci). L'ensemble de ce type d'irrégularités frappant les appellatifs est toutefois très restreint dans notre échantillon (plus nombreuses en revanche, les formes figées parmi les déterminants ou épithètes, voir note 23).

²⁰ Ces attestations sont à la fois exceptionnelles et fragiles : il semble que les notaires aient été mis en garde contre le vulgarisme que représentent ces pluriels (pour la finale -e du féminin, voir les quelques indices : *eas habere commune*, P. 36 ; pour le -i du masculin : *testibus superscripturi*, P. 31).

²¹ Pour le changement de genre, voir *spatius*, attesté à plusieurs reprises (P. 30), de même que *textus* (P. 29) ; le déterminant ou l'adjectif se rapportant à un neutre est fréquemment au masculin (*omnem praetium*, P. 30 ; *documenta anteriores*, P. 35), etc.

²² Comme anaphorique *is*, encore vivant, surtout au génitif, cède la place comme sujet à *ipse* (*ipse [...] professus est*, P. 31, etc.), qui devient aussi le principal déterminant du nom (*ipsa instrumenta*, *ipsum venditorem*, P. 29), en alternance avec *iste*.

²³ *Se habiturus esse*, P. 31 ; *Demetri [...] germanum eius*, P. 29, etc. (il arrive que l'un des deux éléments d'un syntagme se présente sous la forme figée : *nomen meo*, P. 31). *Ab originem*, P. 30, *cum epistulam*, P. 31, etc. Ces rections irrégulières auxquelles s'ajoute une série de syntagmes où les prép. *pro*, *ab* (régissant l'ablatif) sont suivies d'un accusatif (*pro portiones*, P. 31, *a superscriptis venditores*, P. 37, etc.) peuvent représenter un premier degré de la perte de l'opposition accusatif / ablatif.

²⁴ *Armentarius de ipso locale*, P. 30 ; *portiones ex duobus fundis*, P. 31 ; *Leonti medici ab scola graeca*, P. 35, etc. ; *ei ad quem ea ris erit* (P. 37) est un syntagme récurrent dans la *Minatio* ; *data ad municipes*, P. 31, etc.

ordre des mots²⁵, hypotaxe, sont toujours de loin prédominants). Les notaires n'aspirent donc pas à l'élaboration d'une langue mixte, mais ils ne sont pas non plus fermés à toute innovation (introduction de quelques formes figées d'usage par exemple), tant qu'elle reste marginale.

2.

Outre ces chartes, témoignant de la vision qu'ont de la *scripta* les officiers publics de la ville de Ravenne, nous conservons une chronique, rédigée dans la même ville, au VI^e siècle également²⁶, la *Theodericiana*, relatant la prise de pouvoir, le règne et la mort de Théodoric, roi des Ostrogots, d'un auteur anonyme²⁷. Ici, autant qu'on puisse en juger²⁸, la morphologie du latin canonique est respectée, mais ce qui caractérise cette chronique est d'ordre syntaxique : c'est l'opposition entre des phrases relativement longues et articulées (*perhibent de eo quia patellas in genicula non habuissent, mobiles fuissent, ut etiam cursum velocissimum [...] haberet*, § 5), et d'autres, brèves et simples (*Occidit Orestem patricium in Placentia et fratrem eius ad Pinetam*, § 4). On remarque que dans les phrases complexes régies par l'hypotaxe, le texte présente

²⁵ L'ordre des mots est encore majoritairement conforme à la tradition : totalement dans les parties les plus juridiques (*Obligatio, Minatio*), privilégiant l'hypotaxe (en particulier dans les infinitives : *se nominatos accepisse dixerunt*, P. 30, etc., et dans les circonstancielles), alors que dans les parties où le scribe est moins contraint par un formulaire, comme dans la *Dispositio* ou la *Notitia testium*, on rencontre à la fois des syntagmes de type SVO (*Flavius Iohannis [...] habens stationem ad Monetam auri in porticum sacri Palatii*, etc), et des séquences innovantes : AUX + PP (*sunt relaxati, sint absoluti*, P. 34, etc.) ou V + CAg (*traditi sunt a [...] emptore*, P. 35, etc.).

²⁶ La *Theodericiana* représente la *Pars posterior* d'un ms composite du IX^e s. (*Berolinensis Philipps 1885*), publié pour la première fois par H. de Valois en 1636 (d'où son titre d'*Excerpta valesiana*), réédité au cours du XX^e s. par R. Cessi (1913), et par J. Moreau (1968). La langue de cette chronique est analysée dans l'importante étude de J.N. Adams : *The Text and Language of a Vulgar Latin Chronicle*.

²⁷ Appelé *Anonymus valesianus* ; sur les conjectures à propos de l'identité de l'auteur, cf. Lazard 1993b : 699 et 706, note 9. Moreau 1968 : VII affirme : *Auctor certe Ravennas*.

²⁸ En effet les 2 mss existants : B (*Berolinensis*) et P (*Palatinus Vaticanus* 927) sont des copies postérieures de plusieurs siècles (B, du IX^e, P, du XII^e s.). On ne peut donc affirmer que les formes correctes qu'on y relève soient celles qu'avait choisies l'*Anonymus* : comme on le verra au § 3, l'attitude des scribes s'était profondément modifiée à Ravenne dans les siècles ultérieurs, où les écarts morphologiques régressent nettement. Il est donc très intéressant de se reporter aux variantes, surtout celles du ms B sans doute plus proche de la rédaction originale, qui révèle quelques écarts, surtout de nature graphique ou phonétique (*Nepus* pour *Nepos*), mais parfois morphosyntaxique : *ad Pineta* (corrigé par Moreau) ; cf. Adams, 21-24). La numérotation des paragraphes renvoie à l'édition de Cessi.

l'ordre privilégié du latin (SOV ou OSV, qui va de pair avec la succession déterminant / déterminé)²⁹, alors que dans les phrases où domine la parataxe, l'ordre des mots est proche de celui du futur vulgaire italien (avec les structures prédominantes SVO ou OVS et la succession déterminé / déterminant), comme on l'a constaté dans les phrases ci-dessus³⁰. Il arrive même, dans un paragraphe qui rapporte une anecdote, peut-être recueillie par voie orale, que la *scripta* reproduise des dialogues dans leur structure spontanée (contrastant toutefois avec une morphologie des plus traditionnelles) : « *Mulier filius tuus adversus te rogat, quid dicis ? est filius tuus an non* » ; *quae dixit* : « *non est meus filius, sed peregrinum suscepi* », etc. (dialogue entre Théodoric et une habitante de Ravenne, § 16).

La conception de la *scripta*, dans la *Theodericiana*, se démarque nettement de celle des rédacteurs de chartes : l'auteur, tout à fait capable de s'exprimer dans la langue normée (comme il le montre dans un grand nombre de paragraphes), fait volontairement le choix (parce qu'il est conscient que la distance qui s'est établie entre la langue de l'écrit et le parler quotidien compromet la communication) de rapprocher les deux types de discours, afin d'être accessible à un public élargi, en adoptant, au moins partiellement³¹, l'organisation de la phrase déjà prédominante dans le discours oral : c'est-à-dire la parataxe (privilégiant la coordination)³² et la proposition de type SVO, où le verbe occupe la position centrale, l'information contenue dans le verbe étant complétée par les divers

²⁹ Pour ces sigles, cf. J. H. Greenberg, *Some Universals of Grammar with particular Reference in the Order of Meaningful Elements*, Cambridge, Massachussets, 1966 : 76-77.

³⁰ Ajoutons quelques autres exemples de ces structures : (du type 1) *cui Thedericus pactus est, ut, si victus fuisset Odoacar [...], dum adveniret, tantum praeregnaret*, § 11 ; *cogitans quem de ipsis faceret post se imperatorem, quodam die iussit eos secum prandere et [...] meridiari, et singula lecta eis sterni et in uno lecto iussit regnum poni, et quis de ipsis in eodem lecto elegisset dormire, in hoc se debere cognoscere, cui regnum traderet*, § 23 ; *qui mox iussit [...] ut omnis populus [...] sinagagas, quas incendia concremaverunt, data pecunia, restaurarent*, § 26, etc. ; (du type 2) *deposuit Augustulum de regno ; donavit ei [...] sex milia solidos*, § 4 ; *misit ad civitatem Novam, obsidens civitatem Constantino-polim*, § 6, etc.

³¹ Il existe toutefois des cellules conservatrices, même à l'intérieur des structures innovantes : par exemple la séquence AUX + V qui reste intacte (*factus est imperator*, § 3 ; *ille egressus est*, § 6 ; *Edico dictus est*, § 7), à une exception près (alors que la séquence V + INF est déjà prédominante : on en relève 40 cas dans le texte) ; ou ATTR + COP (*referendarius erat ; falsa est insinuatio*, § 28), etc.

³² Lorsqu'il est construit selon l'ordre innovant, le texte se compose de phrases brèves coordonnées, reliées par *et* : *cui occurrit venienti Odoacar [...], et ibi pugnans [...] victus fugit, et abiit in Veronam, et fixit fossatum...* (§ 11).

compléments en un second temps (donc située à sa droite)³³. Il n'est pas essentiel, dans la problématique qui nous intéresse ici de comprendre pourquoi cette structure moderne ne s'impose pas tout au long du texte³⁴. Ce qui importe, c'est que l'écriture adoptée par l'*Anonymus* démontre sa volonté de rapprocher les deux modalités d'expression, en modernisant le système qui représentait la norme de l'écrit³⁵. On voit ici apparaître une tradition de la *scripta* qui se prolonge jusqu'à la conversion au vulgaire des documents écrits : le respect des marques morphologiques du latin (en ce cas précis avec les réserves exprimées ci-dessus) dans un écrit dont le substrat syntaxique est roman³⁶.

3.

Au cours des siècles qui suivent, jusqu'au X^e et même au-delà, la *scripta* des notaires, à Ravenne, acquiert des caractéristiques assez stables³⁷. Si nous prenons comme échantillon deux chartes choisies au hasard dans

³³ Après le V est placé O (*occidit Orestem, deposuit Augutulum*, § 4 ; *arripuit imperium*, § 6) ; ou O2 (*favens genti suae*, § 5), ou toute catégorie de SP (*veniens Ravennam*, § 2 ; *deposuit de regno*, § 4 ; *regnat cum filio*, § 5).

³⁴ Diverses hypothèses sont envisageables : soit l'auteur n'a pas osé s'écarter radicalement de la tradition latine, de peur de se situer au-delà des limites du code ; soit il a jugé pragmatiquement que ce rapprochement partiel de la langue parlée suffisait à rendre accessible à son public le contenu du texte, transmis sans doute par voie orale (sur un autre cas de langue mixte transmise par voix orale, voir Lazard 1997 : 237 et note 137) ; soit l'auteur a été influencé, et c'est le plus probable, par ses sources (en effet son texte privilégie l'ordre traditionnel lorsque les faits relatés concernent la cour de Constantinople et la vie de saint Séverin), dont il n'a pas su ou pas voulu se démarquer : une vérification faite sur le texte de la vie de saint Séverin (*Acta Sanctorum*, t. I, VIII JANV, 488 et 494), rédigé par Eugippe au début du VI^e s., montre que notre auteur le recopie presque mot pour mot ; cette proximité a déjà été soulignée par Moreau 1968 : VII.

³⁵ D'autres points du système normé sont rénovés : l'usage des prépositions pour renforcer les cas (surtout pour la localisation : *de*, *ad*, *in*, *intra*, etc., sont dotées de nouvelles valeurs (voir Lazard 1998 : 171-172) : *fugiens ad ecclesiam*, *vade ad Italiam*, *misit eum intra Campaniam*, etc. ; cependant l'usage de l'ablatif seul est encore largement attesté (*ibidem frigore defecerunt*, § 6).

³⁶ Banniard 2003 constate la même alliance d'une morphologie latine respectée et d'un 'phrasé' roman in *Changements dans le degré de cohérence graphie / langage : De la notation du phrasé à la notation de la phonie*.

³⁷ 37. Dans les petites villes alentour, la situation est très différente (voir, dans les recueils de Curradi et Benericetti, les innombrables formes aberrantes attestées dans deux chartes, rédigées d'une part par le *tabellio Dominicus* de la ville de Rimini (CUR n° 8), et d'autre part le tabellion *Leo* de Forlimpopoli (BEN n° 58) : ce contraste entre la capitale et les centres urbains mineurs met en évidence le facteur primordial de la formation professionnelle du scribeur dans l'élaboration de sa *scripta*.

deux recueils publiés au cours des dernières décennies : 1- Curradi 1988, n° 8, a. 907 ; 2- Benericetti 1999, n° 43, a. 933³⁸, nous constatons que la morphologie est, de manière générale, restaurée, avec ses désinences régulières³⁹. La syntaxe est fidèle globalement au modèle des formulaires remontant à l'Empire, conservant l'ordre des mots traditionnel⁴⁰, l'usage pertinent des cas⁴¹, des temps et des modes, le système de subordination⁴², etc. ; elle admet toutefois quelques innovations limitées : l'introduction ponctuelle de prépositions (*de*, *ex*), comme substituts du génitif⁴³, le fige-

³⁸ Les documents de CUR concernent le territoire de Rimini, mais sont établis par des officiers publics de la ville de Ravenne (sauf exception).

³⁹ (CUR n° 8) *In terra fin(es) ab uno lat(ere) fundus qui vocatur Domiciano, ab alio latere massa que vocatur Cornelianiana, seu a tercio latere fundus qui vocatur fundus [Turriano], atque a quarto latere fundus qui vocatur Atiniano* : on remarque la correction des désinences et des accords, y compris des relatifs masc. et fém. ; de même in BEN n° 43 : *Uti nob(is) [...] libell(ar)io nomine concedistis nob(is) rem iuris s(an)c(t)ae v(est)rae Rav(ennatis) eccl(es)ie, idest omne(m) pertinencia(m) v(estr)am quas p(er) anteriore(m) libell(um) a manib(us) n(ost)ris tenere et laborare videm(ur)*, etc. (on note entre autres le passif synthétique *videm(ur)* ; le seul écart morphologique est le pl. *quas*, peut-être dû au fait que *omne(m) pertinencia(m) vestram*, est au sg, alors que ce syntagme est presque toujours exprimé au pluriel.

⁴⁰ Dans le latin impérial tardif (IV^e-V^e s.), l'ordre N + CN est devenu prédominant, ce qui justifie la séquence : *rem iuris s(an)c(t)ae v(est)rae Rav(ennatis) eccl(es)ie*, etc., qui ne peut être considérée comme un écart.

⁴¹ On remarque, dans ces deux chartes, l'usage généralisé de l'ablatif sans préposition (pour la localisation), conforme à l'usage du latin traditionnel (BEN n° 43) : *constit(uto) territ(orio) Ferrariense*.

⁴² L'ensemble du contrat *ad libellum* est construit sur un modèle hypotaxique. On peut en voir un bon exemple dans la *Minatio* : (BEN n° 43) *Si vero aliter fecerim(us) licentia sit actorib(us) sancte vestre Ravennatis ecclesie nos exinde expellere et qualiter providere ordinare* ; (CUR n° 8) *Si vero nos suprascriptis colonis contra hunc libellum hire presumpserimus [...] et omnia non observaverimus [...], persolvere debeamus [...] pene nomine auri uncias duas, et post pene solutionem maneat hic libell(us) in sua firmitate* (à noter l'emploi du parfait du subjonctif, l'ordre INF + V ; l'écart morphosyntaxique que représente : *nos suprascriptis colonis* manifeste toutefois une tout autre tendance, voir § 4 et note 63).

⁴³ In CUR n° 8, à côté d'un emploi généralisé du génitif, on relève : *omnem terraticum de labore et vino ; operas [...] dare debeamus duodecim, sex ex his cum bubus ; de apparait aussi en tant que complément de verbe : de vinea [...] reddere exinde debeamus anfora quarta*. In CUR n° 8 : *Erbaticu(m) de viginti porcos dare debeamus porcu(m) unu(m)* (les prép. *de*, *ex*, ont surtout une valeur partitive).

ment des noms de personne⁴⁴ ou de lieu⁴⁵, ou même de certains lexèmes pragmatiquement prégnants⁴⁶. On peut induire de ces recueils de chartes, que les notaires, à mesure que s'accroît la divergence entre la langue quotidienne et la langue servant à l'écriture des actes officiels, sont de plus en plus conscients de l'autonomie des deux codes ; et dans une ville où les institutions culturelles (centres de formation, *scriptoria*) sont tournées vers le souvenir d'un passé prestigieux, et confiées aux mains du très puissant archevêché⁴⁷, les notaires et tabellions optent pour une attitude de purisme, de fidélité à l'idéal de romanité : ils continuent à écrire le latin selon la norme ancienne, n'accordant quelques concessions à l'usage courant que lorsque cela est indispensable à la clarté du contrat (on remarque que les innovations s'appliquent aux unités du discours qui concernent de plus près les intervenants). Et c'est cette conscience nette de ce qui appartient à l'un et l'autre code qui explique la quasi disparition des interférences, si communes au VI^e siècle.

4.

Parmi les nombreux recueils de chartes de Ravenne, d'une écriture assez uniforme, quelques documents se distinguent nettement : il s'agit de pièces d'une autre nature, les *placita*, répondant à une situation de communication particulière. Le *placitum*, institution d'origine carolingienne, retrace le déroulement d'un procès public, tenu devant une assemblée de notables locaux⁴⁸, en présence du roi ou de son représentant, opposant

⁴⁴ BEN n° 43 : *Uti nobis Leo et Ianuaria iug(a)l(is) seu filiis [...], Andrea et Maria iug(a)l(is)*, etc. : toute la liste des 30 pétitionnaires est à la forme figée romane, qui souvent (toujours, au fém.) se confond avec le nominatif latin ; au contraire les pronoms (*nobis*) ou les appellatifs (*filiis*) sont fléchis.

⁴⁵ Voir ci-dessus in CUR n° 8, la récurrence des formes figées : *Domiciano, Atiniano*, etc., qui est un fait constant dans cette chartre.

⁴⁶ (*Inferamus*) *terraticum, triticum, ordeo, sicale, fava, farre, iunicula*□ *reddere exinde debeamus anfora quarta*, etc. (CUR n° 8). Ce sont toujours les mêmes syntagmes et les mêmes vocables qui ne reçoivent pas la désinence de l'accusatif (formes identiques in BEN n° 43, et plus généralement dans l'ensemble des contrats *ad libellum*).

⁴⁷ 47. Cf. Savigni 1991, « La signoria ecclesiastica ravennate nell'ambito del *Regnum Italiae* », 353-358. Buzzi 1915 décrit les rouages de la *Curia arcivescovile*, 9-33, qui forme les *notarii* (alors que les *tabelliones* sont formés par la *Curia cittadina*, *ibid.*, 52-60).

⁴⁸ 48. *Intra castro q(ui) v(ocatur) d(e) Lausiniano [...], ibique residentes Imma gl(orio)sa com(itissa) et cum ea Vitalis dativo immolensis, Martinus q(ui) v(ocatur) Pitulo, [...] et aliis ceteris [...] residentib(us) bone opinionis et laudabilis fama* (= « louables par leur renommée »). Nous reproduisons la transcription donnée par BEN, même si, pour la résolution des abréviations, elle s'avère souvent arbitraire.

deux parties à propos d'un bien foncier, dont l'une est le plus souvent laïque, aboutissant à une sentence, censée mettre fin au litige. La chartre 26 du recueil de Benericetti, *placitum* rédigé par le tabellion *Dominicus*⁴⁹ de la *Curia cittadina*, nous a semblé si singulière à une première lecture que nous lui avons consacré une analyse exhaustive (Lazard 2007a). La chartre 26, comme tous les *placita*, est donc un récit, comportant des dialogues, les interventions et la sentence des juges. L'écriture de ce *placitum* de 915 (et celle d'autres documents du même type)⁵⁰ obéit à des principes spécifiques : pour que la sentence ne puisse être contestée, il est nécessaire que le texte soit compris sans aucune ambiguïté par les parties en litige et par la prestigieuse assemblée. Le premier trait qui frappe est la structure des propositions : ses composants suivent l'ordre qui caractérise les langues romanes, et tout particulièrement le vulgaire italien, avec le verbe en position centrale (SVO ou OVS), parfois en tête (VSO). Ces propositions, qui constituent la quasi totalité du document⁵¹, reproduisent les phrases du dialogue échangé (caractérisé par de nombreuses assertions), ou décrivent le déroulement de l'action⁵². D'autres cellules innovantes sont attestées, proposant l'ordre INF + V, AUX + PP⁵³, mais ces dernières structures sont hésitantes. L'articulation des propositions en phrases est dominée par la parataxe, qui impose le schéma de l'énumération (les éléments étant reliés par *et* ou *sed*⁵⁴). La subordination est réduite à l'extrême, limitée à la sentence des juges et à une circonstancielle de temps. Les verbes déclaratifs, à l'exception du

⁴⁹ 49. *Dominicus tabellio* (*Dominicus* II) fut actif, comme membre de la *Curia cittadina* de Ravenne, entre 903 et 915 (les autres actes qu'il a rédigés rentrent dans la catégorie ordinaire (tendant au purisme) considérée au § 3). Voir in Buzzi 1915 : 61-99, la liste des tabellions de Ravenne entre 850 et 1118.

⁵⁰ 50. Sur les *placita*, cf. Petrucci 1992b : 202, et Lazard 2007a : 523. Les principaux recueils, pour l'Italie, sont ceux de Muratori (1739) et de Manaresi (1955-1957).

⁵¹ 51. On ne dénombre que 14 séquences qui font exception, conformes à l'ordre traditionnel : ce sont tous des éléments privés d'autonomie, soit la formule de la *Completio* reproduisant un modèle séculaire : *Vitalis consul et iudex in unc deiudicato m(anu)m(ea)s(u)s(cripsi)* ; soit des locutions figées (*hec audiens*, etc.), soit des éléments de nature juridique (*et publica(m) actione(m) facere, sacramentu(m) prebere*), etc.

⁵² 52. (Dialogues) *Detinet tres arimani ; debuerunt dare nobis suffragium ; quero ad istius abatem tres arimanni ; ia(m) dixit tibi et nunc redico hoc*, etc. (Récit) *Eleierunt utrasque partes executorem* (VSO) ; *Leo d(e) Melo dedit fideiussorem Ioh(ann)is d(e) Casale* (SVOO2), etc.

⁵³ 53. *Debuit [...] facere ; volebat iurare*, etc. ; *fuit lectem, sunt poss(ita)*, etc.

⁵⁴ 54. *Et ibi sunt poss(ita) s(an)cte D(e)i euvangelia, et acced(e)ns [...] avocator [...] et posuit manu(m) sua(m)...* ; *hoc verum non est quod [...], set scio quia servi mei sunt*, etc.

iudicamus de la sentence⁵⁵ sont tous construits à l'aide de conjonctions (*quod, quia, ut*), comme dans les langues romanes, et n'introduisent plus l'infinitive⁵⁶. Cette restructuration du texte selon un modèle syntaxique, qui devait être celui-là même des parties en litige, est un pas essentiel vers un changement de système.

D'autres innovations mineures confortent l'effet produit par cette romanisation radicale du texte écrit, qui se trouve ainsi en accord avec le discours oral effectivement proféré au cours de l'audience : les noms de personne sont de manière prédominante cités à la forme figée, reconnue par l'usage⁵⁷, ou au nominatif⁵⁸ ; certains appellatifs, de même, dont la fonction pragmatique est essentielle (noms de charge, de profession)⁵⁹, apparaissent aussi sous la forme d'usage. Les prépositions remplacent les cas obliques (génitif et datif) dans des contextes bien déterminés⁶⁰ ; mais comme par ailleurs la désinence du nominatif n'est plus le marqueur exclusif du cas sujet, et que la fonction de sujet n'est plus toujours marquée par une même désinence, le système des déclinaisons cède le pas au système roman (où la fonction est notée par la position).

Pour tempérer cette modernité, *Dominicus* joue habilement sur les alternances : *Dodo* (nominatif germanique) alterne avec *Dodus*, *Paulus* avec *Paulo*, l'ordre V + INF avec INF + V⁶¹. Le rédacteur du *placitum* de Lusignano, conformément à une attitude générale constatée dans les recueils de *placita* (Lazard 2007a : 524), poussé par la nécessité de

⁵⁵ *Iudicamus ita te p(er)d(e)re accion(em)*.

⁵⁶ *Hoc verum non est quod arimani fuisset ; scio quia servi mei sunt ; nolo ut iure*.

⁵⁷ La problématique du choix de la forme fléchie ou figée pour les anthroponymes est exposée in Lazard 2007b (page à préciser). Exemples de formes figées : *fil(io) Romualdo* (= gén.) ; *Paulo d(e) Berta d(e)dit*, etc.

⁵⁸ Sur la forme figée au nominatif, voir in Lazard 2007b (page à préciser). Dans ce *placitum* : *fuit lectem per s(uprascripto) Vitalis dat(ivo) ; dedit fideiussorem Ioh(ann)is d(e) Casale*, etc.

⁵⁹ *Et cum ea Vitalis dativo (nom.) ; access(it) Dodo castaldio ; dixerunt at ipse avvocatore*, etc. De même les déictiques *ipse* et *iste* sont figés au sg à la forme du nominatif, et le relatif sous la forme *quem*, quel qu'en soit le genre : *ipse promissionis, ipse cartul(e)* (nomin.) ; *quero at ipse [...] abb(as), etc. ; de istis hominib(us) quem tu dicis ; cartulem per quem...*

⁶⁰ *De* est employé de manière absolue pour introduire le second terme des anthroponymes (*q(ui) v(ocatur) d(e) Melo*, etc.), mais pour le reste (filiation, noms de lieu, énoncé des titres), le génitif alterne avec *de*. Pour le datif, *ad* est employé devant les noms (*quero ad iste [...] abb(as)*), alors que les pronoms maintiennent la flexion.

⁶¹ *Debuer(unt) dare* est en effet suivi, dans la même phrase, symétriquement, de *facere debuer(unt)*.

rendre compréhensible ce texte qui, par définition, doit être latin, tend vers le compromis : il lui faut moderniser le code tout en lui laissant ses caractéristiques propres (un certain quota de désinences, un système verbal régulier⁶², des pronoms, conjonctions, adverbes conformes à la tradition), d'où les fréquentes oscillations. Dans le but de contrebalancer les innovations structurelles, il introduit des formes qui, à première vue, sont aberrantes, mais ont pour fonction d'afficher la latinité : la marque la plus récurrente (qu'on retrouve dans la *scripta* de la chancellerie impériale) est la désinence *-ibus* dévolue au nominatif-accusatif pluriel des mots du deuxième groupe⁶³. Grâce à cette stratégie du compromis et à sa maîtrise du code séculaire (qui ne le met pas à l'abri des formes hypercorrectes)⁶⁴, *Dominicus* réussit à concilier les deux contraintes opposées, de lisibilité et de latinité.

On voit donc comment se perpétue à Ravenne d'un côté une tradition puriste : à mesure que s'affirme chez les scribes la conscience de deux réalités distinctes, ils optent pour la restauration de la morphologie (tout en admettant dans la *scripta* un nombre limité d'innovations morphosyntaxiques) ; et de l'autre, dans les cas où la lisibilité devient l'enjeu essentiel (dans la *Theodericiana*, dans le *placitum*), le scribe est amené à introduire les phénomènes majeurs dus à l'évolution (ordre des constituants, parataxe, expression analytique), qui transforment la nature même du système : celui-ci n'est plus latin qu'en apparence. Il tend vers une langue nouvelle. Cependant dans les deux cas examinés, ni l'*Anonymus* ni *Dominicus* ne franchit la frontière, et chacun recherche à sa façon, à quatre siècles de distance, un compromis qui masque la réalité langagière. A Ravenne, on reste fidèle à l'idée que la *scripta* ne peut être que latine, même si cette latinité est un leurre.

⁶² Dans le système verbal, presque intact, on remarque deux anomalies qui s'expliquent par une interférence avec la langue locale : d'une part la confusion entre la 3^e sg et la 3^e pl. : *ver(um) non est quod arimani fuisset*, etc. ; et d'autre part la confusion au parfait entre la 1^e et la 3^e du sg (*ia(m) dixit tibi et nunc redico hoc*) : ces deux phénomènes sont dus à une homonymie des formes en romagnol (tous ces syntagmes sont placés dans la bouche des intervenants).

⁶³ Voir Lazard 2007a : 519 : *Quod istis hominib(us) tuis arimani fuisset ; quia ipsis hominib(us) non fugier(unt)*, etc. ; les déterminants et pronoms ont tous également, au nominatif pl., la désinence en *-is* de l'ablatif (*istis, ipsis*).

⁶⁴ En effet, si l'emploi de la 3^e sg à la place de la 3^e pl. est un vulgarisme, caractéristique du discours des intervenants (voir note 62), on découvre que *Dominicus*, par une réaction d'hypercorrection, utilise dans le récit le pl. à la place du sg : *ipsu abate [...] dicebant*, etc.

5.

Dans une autre région, la Campanie, dont l'histoire a suivi un cours différent, l'attitude des scripteurs est orientée dans une direction presque opposée à la ligne puriste de Ravenne. Dans cette région, les documents originaux conservés ne remontent pas en-deça de la fin du VIII^e siècle⁶⁵. Dans les chartes du début du IX^e siècle que nous avons considérées⁶⁶ (chartulaire de la *Badia di santa Trinità* de Cava, située au sud de Naples, dans un territoire alors sous domination lombarde)⁶⁷, même si l'on retrouve les mêmes composantes qu'à Ravenne : pour une part des éléments conservés du latin normé⁶⁸, et pour l'autre des formes introduites sous la pression de la langue orale, c'est un principe différent qui préside

⁶⁵ Selon Petrucci 1992a : 145, le document original le plus ancien remonte à 792.

⁶⁶ Le corpus se compose de 4 chartes (actes de vente), s'échelonnant de 801 à 816, numérotées de 1 à 4, extraites du vol. L des *Chartae latinae antiquiores*. D'après notre inventaire, la classe supérieure et moyenne de la société lombarde présente des traits sociologiques spécifiques : les intervenants sont, d'après leur nom, d'ascendance lombarde (cf. Morlicchio 1985 ; même des anthroponymes en *-ulo*, tels que *Roppulo*, *Landulo* sont des hybrides construits sur des hypocoristiques germaniques, *Id.*, 92, 96). Ils sont tous de sexe masculin (comme l'impose l'exclusion de la femme de toute vie publique : *Id.*, 165). Le plus souvent, les noms ne sont suivis d'aucune *qualifica* socio-professionnelle, sauf exception (voir dans n° 1 : *Tsalluni sculd(ais)*, « juge-percepteur », Petrucci 1992a : 153). Les rédacteurs aussi sont en majorité lombards (*Laudepertus*, *Aldechis*), ce qui confirme la constitution d'une classe d'intellectuels issue de cette ethnie. La part du clergé parmi les intervenants est réduite (n° 1 : *ego Maurici p(res)b(ite)r*), la grande majorité des acquéreurs ou souscripteurs étant des laïcs. Une étude exhaustive et statistique menée sur la totalité des intervenants dans les chartes de Salerne du IX^e s. par Petrucci et Romeo (1992a), confirme ces données sociologiques (faible densité du clergé (seulement 60 / 448 individus), apparition tardive des titres et charges honorifiques, *Id.*, 148-149), et évoque l'expansion, aux côtés de l'aristocratie lombarde peu présente dans ces transactions, d'une classe moyenne de petits propriétaires.

⁶⁷ Sur la domination lombarde dans la région de Bénévent et de Salerne, voir Frankenhansen 1983 : ce territoire appelé *Longobardia minor*, après la disparition du royaume des Lombards d'Italie du Nord, vaincu par les Francs (774), a été transformé en principat par Arechi (qui se proclame *princeps gentis langobardorum*).

⁶⁸ Dans ces textes, les éléments les plus conservateurs sont les déterminants et pronoms (*ego, tu, tibi, vos, vobis, ejus, mea, vestris* ; *qui, quem*, etc., soumis à quelques variantes phonétiques (*bos, bovis*, etc.), dues aux traits du parler local ; les déictiques sont limités à *iste* et *ipse* (*de ista mea bindi(tjone)*, n° 2 ; et *ipse passu mensuratu*, n° 3) ; le système verbal est également fidèle à la tradition (à l'exception d'une confusion, au parfait entre la 1^e et la 3^e sg, due à la chute de *-t*, sous la pression de l'oral : *te [...] scribere rogabit*, n° 1, écart que l'on retrouve régulièrement dans chacune des *Completio*).

au choix des scripteurs, en liaison avec une situation sociologique et linguistique spécifique⁶⁹.

Ici, contrairement à Ravenne, le système nominal s'éloigne du modèle du latin normé : à l'accusatif, la *scripta* ne transcrit plus le *-m* distinctif⁷⁰ ; et le cas sujet est le plus souvent figé en *-o* ou *-u*⁷¹, finales qui sont conformes à celles du parler de cette époque⁷². Le seul cas grammatical qui étrangement résiste est le génitif, presque toujours respecté, pour indiquer soit la filiation, soit l'identité du témoin dans l'eschatocolle⁷³. Autre conséquence de cette ouverture aux formes de la langue orale, les désinences des verbes abandonnent parfois leur consonne *-s* ou *-t* finale, non articulée depuis des siècles⁷⁴. Cette circulation, de la langue orale vers la langue écrite, ouvre la voie à plusieurs traits phonétiques locaux, dont le plus évident est la confusion, dans la graphie, de *v* et *b*, issus de */w/* et */b/* du latin classique⁷⁵. D'autres traits du parler local qui affectent les voyelles ou les consonnes⁷⁶, indiquent clairement que

⁶⁹ Selon Albano Leoni 1983 (mais son interprétation a été controversée), depuis la moitié du VII^e s., la cour, composée de familles d'origine lombarde, s'est bien intégrée à la civilisation romaine, se convertissant au système linguistique issu du latin. Il ne serait donc pas illogique que la *scripta* élaborée au sein de cette société, présente des options originales.

⁷⁰ *Venundedi [...]* terra mea ; ad alio homine , n° 1 ; *accepi pretjo*, n° 2, etc.

⁷¹ *Ego Landulo, ego Rodep(er)to*, n° 1 ; *remelioratu fueri*, n° 3, etc. Au pl. les formes attestées sont en *-i / -e* (*duo tremissi* ; *s(uper)scripte fini* ; *Farecausi et Acerani germani*, n° 1 ; *pedi deci*, n° 3), conformément au système qui s'imposera en Italie.

⁷² Voir les finales dans des écrits anciens lucaniens (Braccino 1964) et campaniens (*De balneis puteolanis*, in Bruni 1984 : 365-369), antérieurs à la notation des voyelles indistinctes.

⁷³ *Filio q(uo)nd(a)m Ermenaldi*, n° 1 ; *filio Luperissi*, n° 4 (le génitif en *-i* est choisi dans 80% env. des cas) ; *sign(um) m(anus) Landuli*, n° 1 ; *sign(um) m(anus) s(uper)scripti Roppuli*, n° 4, etc. (Il est possible que *Luperissi* soit par ailleurs la forme d'usage des noms germaniques ayant comme second élément *-rissi*, = **rika*, « puissant » (Morlicchio 1985 : 92), qui coïnciderait ainsi avec le génitif).

⁷⁴ *Cartula firma remanea*, n° 1 ; *promictemu* ; *ud abea et possideas*, n° 2, etc.

⁷⁵ Voir les pronoms (*aput bos* ; *nos bobit restaurare*, n° 2 ; *promitemus nos bovi, tivi Iacob*, n° 3, etc.) ; la désinence *-bi* (*reserbabi, binundabi, rogabit*, etc., n° 1 et 4), et les nombreux lexèmes (*bia, boluerimus, bend(it)one*, etc.). Cette confusion, largement attestée dans les parlers campaniens (Bruni 1984 : 318), a été repérée sur le territoire de Ravenne également, quelques siècles auparavant (voir note 15).

⁷⁶ Citons l'affaiblissement des voyelles atones (de */i/* en */e/*) : *menime; promitemus, fenitum, soledos, rogabet*, etc. (qui peut être un indice de l'affaiblissement général des voyelles en */e/*, Bruni, *Id.*, 319). Quant à l'assourdissement de la sonore */d/* en */t/*, limité à quelques mots invariables tous latins (*set, aput, quit, at : at me reserbabi*, n° 4, etc.), on peut l'in-

la *scripta* puise ses formes dans la réalité parlée contemporaine, qui s'impose sans a priori.

La pression de la langue orale transforme également la syntaxe : la raréfaction des marques casuelles est compensée par un usage accru des prépositions⁷⁷ : l'introduction de *ad* comme substitut du datif est absolue, lorsque le complément O2 est un nom⁷⁸. Plusieurs prépositions précisent la localisation : *ad*, *de*, *in*⁷⁹. Le bouleversement le plus profond concerne l'ordre des mots qui, comme chez l'*Anonymus*, et chez *Dominicus*, tend à placer le verbe en position centrale, suivi de ses compléments (et selon un principe plus général, le déterminé avant le déterminant) : *ego Landulo vinum dedi bobis [...]* *terra mea [...]* *quem abeo...*, n° 1⁸⁰. Cette structure innovante prédomine dans la partie descriptive de l'acte (*Dispositio*), alors que dans les paragraphes au contenu juridique (*Minatio*) se maintient l'ordre du latin traditionnel. On voit donc comment une part essentielle du discours oral est autorisée à passer directement dans l'écrit, sans être restructurée selon le modèle prééminent du latin.

Comme dans le *placitum* de Lusignano, on relève un certain nombre d'anomalies, qui n'ont aucun caractère innovant : le trait le plus visible est l'extension de l'emploi du génitif en *-i* à des fonctions où ce cas n'est pas pertinent : au datif, mais aussi au nominatif⁸¹. Le même phénomène, mais plus marginal, affecte la désinence du nominatif : les mots *vir* et *eximius* au nominatif sont en apposition au génitif *Grimualdi* : *anno principatu domni nostri vir glorios(i) Grimualdi eximius et magno principe* (n° 2). Il semble, comme à Ravenne, que la marque du nominatif ait pour finalité

interpréter comme une réaction d'hypercorrection, confirmée par la sonorisation de *ut* (*ud a presentes dies*, n° 4).

⁷⁷ Toutefois comme le génitif reste actif, l'emploi de *de* avec valeur partitive ou de possession est peu attesté : *terra de sanctu Quiricu*, n° 1.

⁷⁸ *Ad alio homine reserbabi*, n° 1 ; *tivi Iacot aut a tui heredib(us)*, n° 3, etc. (le datif des pronoms, *tivi*, *bobis*, etc. est maintenu, comme il l'est dans le parler roman).

⁷⁹ *Locu qui bocatur at Pesclu* ; *de alio capite* ; *Bertari de Capezzana*, n° 1, etc. ; *in atrio s(an)c(e) Marie*, n° 2 ; à cet inventaire, il convient d'ajouter deux attestations de *da* (*da alio latere*, n° 1 (position) ; *da terra mea*, n° 3 (distance)).

⁸⁰ On remarque que ces syntagmes font toujours partie des déclarations d'un intervenant.

⁸¹ *Tibi Boni cle(rico) et fi(lio) Gaidelli*, n° 4, etc. ; *ego Aldemari teste sum*, n° 2, etc. L'emploi de cette désinence aberrante en *-i* pourrait s'expliquer parfois aussi, outre par sa fonction de marqueur de latinité, par la coïncidence avec la forme d'usage, qui, parmi les noms germaniques, est souvent en *-i* (voir ci-dessus *Luperissi*, note 73).

de contribuer au prestige de personnages illustres⁸². On relève ici comme dans le *placitum* et dans la *scripta* impériale (Lazard 2007a : 519, 524), la stabilité de la désinence *-ibus* au nominatif-accusatif pluriel⁸³ ; stabilité et extension du phénomène, qui laissent penser que cette anomalie faisait partie des usages admis par la chancellerie, et qu'elle était une réaction à l'abandon de cette désinence (peut-être la première en date) aux cas obliques dans la langue parlée⁸⁴.

Les notaires campaniens acceptent donc dans leur *scripta* nombre de traits de la langue locale (surtout phonologiques), qu'ils ne trouvent aucune raison d'expurger de leur pratique écrite, puisque ils rapprochent ainsi le code écrit de leur pratique orale. Il est vraisemblable qu'ils ne conçoivent pas leur expression écrite et orale comme deux systèmes distincts, mais comme deux modes d'expression d'une même langue. Toutefois aller jusqu'au bout de cette démarche aurait conduit à adopter le parler quotidien comme langue de la *scripta*, ce que les institutions n'autorisent pas, d'où le renforcement des signes extérieurs de la latinité (génitif, formes hypercorrectes). Il faut comprendre que les notaires campaniens ne considèrent plus le latin du passé comme l'unique modèle à reproduire : ils souhaitent, en combinant leur double compétence, actualiser le code de la *scripta* latine.

6.

Au cours de ces cinq siècles, deux types de situation sociolinguistique se succèdent : tout d'abord le scripteur est peu conscient d'un écart entre la langue orale et le système dans lequel il écrit (situation à Ravenne au VI^e siècle), et ce type de conscience linguistique engendre de nombreux écarts, dus à l'interférence avec la langue orale ; par la suite le scripteur acquiert une vision plus claire de la divergence (situation à Salerne au IX^e siècle, à Ravenne au X^e siècle), et dans ce cas, soit il opte (dans une société à dominante laïque et privée d'attache avec une tradition scripturale) pour un rapprochement avec la langue quotidienne, soit au contraire (dans une société à dominante cléricale et nostalgique d'un passé

⁸² Les autres éléments mis en évidence sont *princeps* (n° 3 et 4), et *Jacobus*, nom du notaire rédacteur de la charte n° 1.

⁸³ *Tam tu q(ui) s(upra) quam et tuis eredibus*, n° 2, etc. ; *hobligo me et meis heredibus*, n° 1, etc.

⁸⁴ Nous avons noté qu'à Ravenne au VI^e s. beaucoup de datifs-ablatifs pluriels de la 3^e déclinaison s'exprimaient par la finale *-es* : voir note 16.

prestigieux) pour une attitude puriste qui considère la langue antique comme l'unique modèle à reproduire, n'acceptant que les vulgarismes strictement nécessaires à l'efficacité du document. Une troisième orientation est possible : celle du compromis, fondée sur la conscience de la divergence entre les systèmes et sur la nécessité de concilier à la fois la lisibilité du texte et le respect du code traditionnel : c'est l'attitude de l'*Anonymus* et de *Dominicus*, qui à quatre siècles de distance, travaillent à l'introduction d'une syntaxe romane sous les dehors d'une morphologie latine respectée.

C'est dans le lieu où nous avons découvert une évidente ouverture à la réalité orale, et une cohérence amoindrie du fonctionnement du code latin, dans des conditions historiques tout à fait particulières (structuration spécifique de la société lombarde, à dominante nettement laïque)⁸⁵, que sera franchie, de manière semble-t-il transitoire⁸⁶, la barrière culturelle : les quelques phrases des témoins du célèbre *placitum* de Capoue⁸⁷, retranscrites en langue vulgaire, sont dans la droite ligne des chartes de Cava. La position puriste continuera à Ravenne et dans l'ensemble de l'Italie⁸⁸ à présider à l'enregistrement des actes marquants de la vie privée et publique. La chancellerie impériale perpétuera, dans les *placita*, sa tradition d'un latin remanié⁸⁹. Les tentatives ingénieuses de l'*Anonymus*

⁸⁵ D'après Petrucci 1992c : 52-56, qui décrit la genèse récente (vers 650) de la *scripta* dans le royaume lombard du Nord, il est clair que celle-ci est exercée par des notaires et scribes royaux, d'où le clergé est exclu. Par ailleurs la marginalisation du rôle du clergé dans la *scripta* s'accorde bien avec l'hostilité des princes de Bénévent envers l'Eglise romaine, alliée des Francs.

⁸⁶ Il est probable que la formule de témoignage ait été prononcée depuis longtemps en langue vulgaire, cf. Castellani 1976 : 64-65, mais seuls ces trois *placita* (de Capoue, Sessa et Teano, rédigés entre 960 et 963) retranscrivent exactement, sans les transposer dans le code latin, le serment des témoins ; la même déclaration, dans les chartes antérieures et postérieures (de 936, 954 et 976), est, si l'on se réfère au récit du *Chronicon vulturnense* (XIe s.), retranscrite en latin.

⁸⁷ Sur l'analyse et les circonstances des *placiti campani*, cf. Castellani 1976 : 59-76 ; De Blasi 1992 : 632.

⁸⁸ Le fait qu'on ne relève aucun autre exemple, en Campanie ni dans le reste de l'Italie, de transcription en langue vulgaire au Xe ou XIe siècle, prouve à quel point les circonstances qui ont déterminé cette transgression étaient exceptionnelles : l'exigence du juge Maraldo de retranscrire les termes exacts du serment était en effet justifiée par la disparition de tout titre de propriété (Castellani 1976 : 64). Ces conditions n'ont pu produire leur effet, selon nous, que grâce à la situation socio-culturelle spécifique développée dans le principat de Bénévent.

⁸⁹ Petrucci 1992b : 243 souligne bien l'opposition (à propos du choix d'un type d'écriture) entre le *Regnum* tourné vers l'innovation (adoptant la minuscule caroline) et les ancien-

et de *Dominicus* sont là pour témoigner du caractère insatisfaisant des solutions de compromis : il est contradictoire de privilégier la fonction de communication de la *scripta*, et de s'enfermer dans le carcan latin.

nes métropoles, Rome, Ravenne : « area rimasta sostanzialmente legata alle tradizioni antiche » ; Ravenne surtout, où l'on écrit encore « all'antica », sur papyrus.

Références bibliographiques

Sources

Benericetti 1999 : Benericetti, Ruggero, *Le carte del decimo secolo nell'archivio arcivescovile di Ravenna*, Ravenne, «Società di studi ravennati».

Cessi 1913 : Cessi, Roberto, *Fragmenta historica ab Henrico et Hadriano Valesio edita (Anonymus valesianus II)*, in RIS 2 (*Rerum italicarum Scriptores*), XXIV 4, Città di Castello, 13-21.

Curradi 1984 : Curradi, Currado, *Pievi del territorio riminese nei documenti fino al Mille*, Rimini, Luisè editore.

Manaresi 1955 : Manaresi, Cesare, *I placiti del'Regnum Italiae'*, I (776-945), Rome, Istituto storico italiano per il Medioevo, vol. 92 des «Fonti per la storia d'Italia».

Manaresi 1957 : Manaresi, Cesare, *I placiti del'Regnum Italiae'*, II 1 (962-1002), Rome, Istituto storico italiano per il Medioevo, vol. 96,1 des «Fonti per la storia d'Italia».

Marini 1805 : Marini, Gaetano, *Papiri diplomatici*, Rome, Imprimerie de la Propagande.

Moreau 1968 : Moreau, Jacques, *Excerpta valesiana*, Lipsiae, Teubner.

Muratori 1739 : Muratori, Lodovico Antonio, *Antiquitates Italicae Medii Aevi*, vol. II, col. 927-984, Mediolani, Typographia Societatis palatinae.

Nicolaj 1997 : Nicolaj, Giovanna-Cavallo, Guglielmo, *Carte della badia di Cava dei Tirreni*, vol. L des « Chartae latinae antiquiores », Zurich, Urs graf Verlag.

Tjäder 1955 : Tjäder, Jan Olof, *Die nichtliterarischen Papyri Italiens aus der Zeit 445-700*, vol. I (PP 1-28), Lund, C.W.K. Gleerup.

Tjäder 1982 : Tjäder, Jan Olof, *Die nichtliterarischen Papyri Italiens aus der Zeit 445-700*, vol. II (PP. 29-59), Stockholm, Paul Aströms Förlag.

Adams 1976 : Adams, James Noel, *The Text and Language of a Vulgar Latin Chronicle*, « Bulletin Supplement to Institute of Classical Studies », XXXVI.

Albano Leoni 1983 : Albano Leoni, Federico, « Bilinguismo e coscienza del bilinguismo nell'Italia longobarda », in *Italia linguistica, idee, storia, struttura*, Bologne, il Mulino, 133-148.

Banniard 2003 : Banniard, Michel, « Changement dans le degré de cohérence graphie / langage : De la notation du phrasé à la notation de la graphie (VIIe-XIe siècle) », in *Medioevo romanzo*, t. XXVII, 178-199.

Banniard 2006 : Banniard, Michel, « Langue des Vies, langue des chartes aux VIe-VIIIe siècles : Questions sur la réceptibilité de l'Écriture dans l'Occident latin », in *Language of Religion – Language of the People*, Munich, W. Fink Verlag, 191-204.

De Blasi, Nicola, « Campania », in *L'Italia nelle regioni* (dir. Bruni, Francesco), Turin, UTET, 629- 684.

Braccini 1964 : Braccini, Mauro, *Frammenti di antico lucano*, « Studi di filologia italiana », XXII, 205-362.

Bruni 1982 : Bruni, Francesco, *L'italiano – Elementi di storia della lingua e della cultura*, Turin, UTET.

Buzzi 1915 : Buzzi, Giulio, *La curia arcivescovile e la curia cittadina di Ravenna dal 850 al 1118*, « Bullettino dell'Istituto storico per il Medioevo », XXXV, 7-187.

Carile 1991 : Carile, Antonio (dir.), *Storia di Ravenna* ; vol. II 1 : *Dall'età bizantina all'età ottoniana*, Venise, Marsilio.

Castellani 1976 : Castellani, Arrigo, *I più antichi testi italiani*, Bologne, Pàtron.

Castellani 1982 : Castellani, Arrigo, *La prosa italiana delle origini*, I – *Testi toscani di carattere pratico*, Bologne, Pàtron.

Cavallo 1983 : Cavallo, Guglielmo, « La cultura a Ravenna fra Corte e Chiesa », in *Le sedi della cultura in Emilia Romagna-L'alto Medioevo*, Milan, Silvana, 29-51.

Falkenhausen 1983 : Falkenhausen, Vera von, « L'Italia meridionale longobarda dal VI all' XI secolo », in *Storia d'Italia*, vol. 3, Turin, UTET, 251-364.

Keil 1878 : Keil, Heinrich, *Grammatici latini*, vol. VII : *Scriptores de orthographia*, Leipzig, Teubner.

Lazard 1993a : Lazard, Sylviane, *La langue parlée à Ravenne au VI^e siècle, à travers le témoignage des chartes*, in *Actes du XX CILPR* (Zurich), Zurich, 391-402.

Lazard 1993b : Lazard, Sylviane, *Quel sens donner à la variation de l'ordre des mots dans la « Theodericiana » ?*, in *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxia Románicas* (Santiago de Compostela), A Coruña, 699-709.

Lazard 1997 : Lazard Sylviane, *Vulgarisations napolitaines en langue d'oïl*, in *Hommage à Jacqueline Brunet*, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, vol. 1, 223-240.

Lazard 1998 : Lazard, Sylviane, *Cas et prépositions dans les écrits documentaires d'Italie et de France entre le VI^e et le X^e siècle*, in *Sintassi storica – Atti del XXX Congresso de la SLI (Società linguistica italiana)*, Rome, Bulzoni, 167-182.

Lazard 2007a : Lazard, Sylviane, *La crise de la scripta au X^e siècle : Ce que nous apprend le plaid de Lusignano de 915*, in *Actes du XXIV CILPR (Aberystwyth)*, Max Niemeyer Verlag, Berlin/New York, vol. II, 511-526.

Lazard 2007b, Lazard, Sylviane, *Anthroponymes fléchis et figés dans la scripta du X^e siècle en Italie*, in *Atti dell'ICOS 22 (International Congress of Onomastic Sciences)*, Pise, ETS, 2007 (pages à préciser).

Morlicchio 1985 : Morlicchio, Elda, *Antroponimi longobardi a Salerno nel X secolo*, Naples, Liguori.

Petrucchi 1992a : Petrucci, Armando-Romeo, Carlo, « Scrittura e alfabetismo nella Salerno del IX secolo », in *Scriptores in urbibus*, Bologne, il Mulino, 51-112.

Petrucchi 1992b : Petrucci, Armando-Romeo, Carlo, « Scrivere in iudicium nel Regnum Italiae », in *Scriptores in urbibus*, Bologne, il Mulino, 195-236.

Petrucchi 1992c : Petrucci, Armando, Romeo, Carlo, « Il problema longobardo », in *Scriptores in urbibus*, Bologne, il Mulino, 35-56.

Savigni 1991 : Savigni, Raffaele, « La signoria ecclesiastica ravennate nell'ambito del «Regnum Italiae» (887-962) », in Carile, *Storia di Ravenna*, II 2, 353-358.

Väänänen 1981 : Väänänen, Veikko, *Introduction au latin vulgaire*, Paris, Klincksieck.

Wright 1989 : Wright, Roger, *Latin tardío y romance temprano, en España y la Francia carolingia* (trad. esp.), Madrid, Gredos.

Nel gran mare dell'ignoto. Considerazioni sull'ignoranza del diverso (1300-1600 ca.)¹

Francesco Furlan

[...] io vidi un [...] / rotto dal mento infin dove si trulla: / tra le gambe pendevan le minugia; / la corata pareva e 'l tristo sacco / che merda fa di quel che si trangugia. / Mentre che tutto in lui veder m'attacco, / guardommi, e con le man s'aperse il petto, / dicendo: «Or vedi com'io mi dilacco!»²

A parlare è il principe dei poeti italiani, «il più grande e possente ingegno creativo del Medioevo europeo» (Auerbach), quivi intento a ritrarre il curioso personaggio che per primo gli si para dinnanzi nella nona e penultima bolgia, dei «seminator di scandalo e di scisma»³, dell'ottavo cerchio dell'*Inferno*, ove son puniti i fraudolenti. E il personaggio stesso non è altri che Maometto. L'indescrivibile, orrendo spettacolo che questi dà di sé in gran parte si spiega con il plastico ma rigoroso contrappasso che determina, con la sua, la punizione che la giustizia divina commina ai peccatori ivi raccolti, tutti mostruosamente feriti e sanguinolenti: essi ruppero – ci si dice – l'unità e la concordia degli uomini e sono perciò a loro volta rotti, mutilati e in mille modi piagati nei loro corpi. In vita divisero, e son divisi da morti.

Benché spietata sino alla ferocia e alla volgarità, l'entrata in scena del profeta dell'Islàm sorprende il lettore di Dante meno per la violenza anche verbale di cui è intessuta, che per il luogo ch'è il suo nel lungo percorso oltremondano della *Commedia* – un luogo che chiaramente fa di Maometto una sorta di potenza demoniaca, di nefasto principe della discordia.

¹ Una versione preliminare del presente contributo è stata presentata e discussa il 10 ottobre 2004 nell'ambito del Convegno internazionale di studi su *Il diverso nell'Europa del Medioevo e del Rinascimento* tenutosi all'Università di Tokyo (Meguro-ku).

² 1. *Inf.*, XXVIII 23-27 (in Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966).

³ 2. *Inf.*, XXVIII 35 – ove, si badi, «scandalo» vale 'discordia' e «scisma» è termine usato nello specifico suo significato religioso.

Personaggio indicibilmente scostumato e triviale, ignobile e sommamente esecrato, a suo modo minaccioso eppure alquanto criptico, Maometto addita dinnanzi a sé, in evidente complementarità con la propria figura (e dunque presentandolo al v. 33 come «fesso nel volto dal mento al ciuffetto»), il genero Alì, cui in certo modo risale lo scisma sciitico, che non gli è però imputabile e di cui è assai dubbio che Dante, il quale dovette crederlo solo un continuatore della «scismatica» (nei confronti del cristianesimo) opera di islamizzazione iniziata da Maometto, fosse realmente a conoscenza. Anche nel suo caso, insomma, il ritratto lasciato dall'Alighieri rinvia non a un nemico storico della propria fede, non al fondatore di una religione altra e diversa, da conoscere e giudicare e magari anche combattere in quanto tale, ma alla figura, eticamente spregevole e politicamente non meno che culturalmente censurabile con forza, di un fraudolento manipolatore di masse che mistificando sublimi ideali persegue abietti interessi privati.

A spiegare quest'antistorica ed enigmatica presentazione, gli interpreti rievocano una sorta di credenza, o di leggenda, secondo cui Maometto sarebbe stato un cristiano traviato, forse persino un vescovo o un cardinale ribelle, perché deluso di non esser stato chiamato al soglio pontificio. Credenza o leggenda che non fa, in realtà, se non evidenziare il sostanziale disinteresse dantesco nei confronti di un mondo, quello islamico, col quale pure l'Europa cristiana medievale s'era da gran tempo incontrata e scontrata, restando peraltro in pressoché ininterrotto contatto, certo non soltanto militare né sempre del tutto sterile.

Tant'è che l'Alighieri stesso aveva annoverato nel quarto dell'*Inferno*, tra gli spiriti magni del Limbo che al pari di Omero e di Aristotele, di Cesare e dello stesso Virgilio «non ebber battesimo», ma «non peccaro» e lasciarono nel mondo l'«onrata nominanza / che [...] / grazia acquista nel ciel che sì li avanza», mussulmani celebri quali Avicenna e Averroè, oltre ad un solitario ed appartato Saladino, il sultano già ricordato in *Conv.* IV xi 14 per la proverbiale liberalità⁴. È ben vero che la citazione appare pressoché scontata e che la cosa non depone perciò in nessun modo in favore dell'assenza, in Dante, di una forte pregiudiziale sfavorevole al mondo islamico; del resto, sarà il suo stesso trisavolo Cacciaguida, insistendo sulla «nequizia» della legge coranica e rievocando il «martiro» da lui incontrato nel tentativo di sradicarla, a chiudere l'eccezionale e

⁴ Cfr. nell'ordine *Inf.*, IV 143-144 e 129. Le citazioni precedenti sono rispettivamente tratte dai vv. 35, 34 e 76-78.

spiegabilissima parentesi aperta da quelle inserzioni definendo i maomettani, con perentoria sintesi, «gente turpa»⁵.

Ma non può dirsi che la posizione di Dante fosse isolata o non largamente condivisa. Benché in totale indipendenza da lui, non è infatti difficile rinvenire fra i suoi stessi lettori eloquenti espressioni di un'identica *forma mentis*: in Cola di Rienzo, per esempio, che leggendo ed annotando qualche decennio più tardi la *Monarchia* vi dava esplicitamente voce laddove, traendo spunto dall'«orientale», leggendaria lussuria della regina Semiramide, condannava come oltremodo immorale e politicamente nefasta la legge coranica, la cui inaccettabile poligamia, resa ancor più ignobile da un'incestuosa pratica endogamica, gli pareva ulteriormente aggravata dalla sostanziale tolleranza islamica nei confronti dell'adulterio. L'esecrazione e fors'anche l'odio con cui un cristiano di Roma poteva allora guardare all'Islàm e al suo iniziatore fuorescono palesi dall'aggettivazione di cui Cola si serve per accompagnare il nome di Maometto, ch'egli sprezzantemente definisce come «iumentalis bestia» – nient'altro, cioè, che una 'bestia da soma'⁶.

Incidentalmente notiamo altresì come sia senz'altro curioso incontrare simili considerazioni proprio in un commento alla *Monarchia*, ad altro cioè e a sua volta imperituro *monumentum*, secondo forse solo alla *Commedia*, da Dante elevato al proprio 'universale' credo cristiano – un credo certo infarcito di memorie classiche, greche e soprattutto romane, ma non per questo meno integro ed esclusivo, meno chiuso in se stesso

⁵ In *Par.*, XV 142-148.

⁶ Cfr. Cola di Rienzo, *In Monarchiæ Dantis commentarium*, a II viii 3: *Semiramide*: «Semiramis regina, consors Nyni regis, [...] cum proprio filio pulcerrimo commisit incestum et, ut infamiam suam tegeret, [...] legem tulit ut omnia libidinis acta sint licita. Nota ergo quanta mala oriuntur in populo cum princeps regnaverit impudicus. Hanc vero consuetudinem per totum secuntur filii iumentalis bestie Machometi, qui, licet septem uxoribus et ultra, etiam consanguineis, commisceri pro lege describant, tamen et adulteria modica pena mulcantur» (tr. it. di P. d'Alessandro e F. Furlan: «La regina Semiramide, moglie del re Nino, [...] dopo la morte del marito, commise incesto con il suo bellissimo figlio e, per nascondere la sua infamia, [...] promulgò una legge perché fossero leciti tutti gli atti di libidine. Nota perciò quanti mali sorgano nel popolo quando regni un sovrano impudico. E invero seguono in tutto e per tutto questa norma i figli di quella bestia da soma di Maometto, che, pur ammettendo per legge di unirsi a sette mogli e più, anche consanguinee, ciononostante puniscono gli adulteri solo con una modica pena»). Le citazioni sono tratte da Dante Alighieri, *Monarchia*, con il *Commentario* di Cola di Rienzo e il *Volgarizzamento* di Marsilio Ficino, Introduzione, commento e cura generale di Francesco Furlan, Trad. dal latino di Nicoletta Marcelli, Mario Martelli, Paolo d'Alessandro e Francesco Furlan, Milano, Mondadori, 2004, pp. 347-348 e 296-297.

o meno refrattario ad ogni apertura così al nuovo come al diverso. Se v'è infatti un carattere della *Monarchia* che la rende significativa nella nostra prospettiva, questo è proprio il suo riportare ogni cosa all'alveo cristiano e alla tradizione della Chiesa di Roma, nonché la parallela sua recisa, deliberata ignoranza di ogni esperienza storica e di ogni realtà culturale, politica o religiosa altra e diversa. Sicché non soltanto l'Islàm, ma lo stesso impero greco-ortodosso, e non soltanto quest'ultimo, ma la stessa, storica avversione dei re di Francia e di Castiglia nei confronti dell'imperatore d'Occidente, o il loro ribadito rifiuto di riconoscerne la giurisdizione, sono al tutto ignorati e negati.

Per così dire sull'altro versante, e dunque su posizioni *a priori* assai lontane da quelle di Dante o di Cola e, senza dubbio alcuno, di gran parte del loro mondo e del loro tempo, è attestato, nel maturo sec. XIII, il più famoso e celebrato dei viaggiatori occidentali del Medioevo, il veneto Marco Polo, celebrato e famoso proprio per lo straordinario interesse antropologico e per la sempre viva attenzione che il suo *Libro* dimostra nei confronti di culture, popoli e lingue diversissimi tra loro e dal suo proprio⁷.

Dobbiamo a lui una curiosa e per più versi inquietante testimonianza che è nel contempo, almeno per noi, una palese riprova o conferma, sia pure *e converso*, della sostanziale inviolabilità delle frontiere culturali del tempo. Trascinato, come crediamo, da un'illimitata disponibilità nei confronti del nuovo e diverso, egli scivolava infatti in un sorprendente ma assai eloquente *qui pro quo* scambiando per un'inedita razza d'uomini gli orangutani ch'aveva avuto modo di vedere nel nord-ovest di Sumatra.

In questo reame sono uomini ch'hanno coda lunga più d'un palmo, e sono la maggior parte; e dimorano nelle montagne di lungi dalla città. Le code sono grosse come di cane

– egli afferma, tra l'altro, nel capitolo dedicato al «reame di Lambri»⁸. Smarrendo vistosamente ogni sentimento o nozione della frontiera che

⁷ A solo titolo di esempio, si veda Sergio Solmi, *Introduzione* all'ed. cit. *infra*, p. xi, secondo cui il Polo «non perde occasione di sfatare o di ridurre le illusioni e i pregiudizi dei contemporanei».

⁸ *Il libro di Marco Polo detto Milione*, Nella versione trecentesca dell'«ottimo», A cura di Daniele Ponchiroli, Introduzione di Sergio Solmi, Torino, Einaudi, 1974, cap. CXLVI: «DE' REAME DI LAMBRI», pp. 171-172. La trecentesca (ante 1309) versione toscana dell'Ottimo (secondo Apostolo Zeno e la Crusca) qui citata, è quella del cod. *Magl. II iv 88* della Biblioteca Nazionale Centrale fiorentina. Per un confronto con l'originale testo in antico francese, si veda Marco Polo, *Milione: Le divisament dou monde*, a cura di Gabriella

separa l'umano dal non umano e ferino, egli veniva *de facto*, con ciò, a negare (o quantomeno a svuotare di senso) ogni possibile riconoscimento del diverso, ogni possibile alterità. Giacché è solo nello spazio, pur sempre limitato o ristretto, compreso tra il completamente uguale e il del tutto diverso, o tra l'identico assoluto e il radicalmente differente, che il riconoscimento di un'alterità acquista per noi il suo vero significato⁹.

L'abbattimento repentino e senza preoccupazioni di sorta di ogni frontiera linguistica e culturale, congiunto magari all'illimitata disponibilità nei confronti dell'«altro» di cui il Polo dà prova, rischia pertanto, senza sorprese di sorta, di risolversi in una vera e propria esperienza di straniamento che annichila o azzera la possibilità stessa di un contatto con l'altro da sé. E, ciò, tanto più in una società chiusa, non preparata o non 'addestrata' ad un confronto dialetticamente vivo col diverso. Da questo punto di vista, la distanza intercorrente tra il combattivo atteggiamento dantesco, così fiero di sé da voler riassumere nella propria ogni possibile esperienza umana, e quello del Polo, attratto invece dall'inedito e nuovo sino a stemperarlo di proposito nel fantastico e sin quasi a smarrire il senso della propria identità; da questo punto di vista, dicevamo, quella distanza può facilmente ridursi a minima e pressoché trascurabile misura.

Ronchi, Introduzione di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1982 (il testo critico ivi riprodotto è, con minimi ritocchi, quello fissato da Luigi Foscolo Benedetto nel 1932), cap. CLXIX: «CI DEVISE DOU ROIAUME DE LANBRI», p. 547: «voç conteron une cose que bien fait a mervoiler: car je voç di tout vo[i]remant que en ceste roiaume a homes que ont coe grant plus de un paum et ne sunt pi[l]eus[e], et cesti sunt tuit le plos<or>. E celz tiel homes demorent dehors as montaignes e ne pas en cité. Le coe sunt grose come de un chien».

⁹ Questo, l'implicito senso di un celebre passo agostiniano, ripreso poi dal Montaigne. Cfr. *Sancti Aurelii Augustini De civitate Dei libri I-X*, Ad fidem quartæ editionis teubnerianæ quam a. MCMXXVIII-MCMXXIX curaverunt Bernardus Dombart et Alphonsus Kalb *paucis emendatis mutatis additis*, Turnholt, Brepols, MCMLV, XXI viii 71 ss., p. 772: «Quis [...] non videat in hominum innumerabili numerositate et tanta naturæ similitudine valde mirabiliter sic habere singulos singulas facies, ut nisi inter se similes essent, non discerneretur species eorum ab animalibus ceteris; et rursum nisi inter se dissimiles essent, non discernerentur singuli ab hominibus ceteris? Quos ergo similes confitemur, eosdem dissimiles invenimus»; Montaigne, *Essais*, III 13 (in Id., *Œuvres complètes*, Textes établis par Albert Thibaudet et Maurice Rat, Paris, Gallimard, 1962, p. 1047): «Ingenieux meslange de nature: Si nos faces n'estoient semblables, on ne sçauroit discerner l'homme de la beste; si elles n'estoient dissemblables, on ne sçauroit discerner l'homme de l'homme». Al riguardo si vedano altresì Jean Céard, *La nature et les prodiges*, Genève, Droz, 1977, p. 406 e Jean-Claude Margolin, *La dialectique du même et de l'autre à la Renaissance: identification, exclusion, différenciation*, in *L'étranger: Identité et altérité au temps de la Renaissance*, Directeur de la publication: M.T. Jones-Davies, Paris, Université de Paris-Sorbonne / S.I.R.I.R., 1996, pp. 57-78: 74.

Rileggendo allora i versi succitati della *Commedia* si potrebbe forse ipotizzare che la pronunciata alterità rappresentata dall'Islàm non meno in termini religiosi che di costume e, genericamente, di civiltà risulti propriamente inespugnabile (o non conoscibile) nell'Europa medievale per l'ovvia ragione, storicamente fondata, ch'essa è percepita anzitutto come recisamente antagonista e nemica. E forse, *mutatis mutandis*, non troppo dissimili argomentazioni potrebbero farsi valere a proposito del *lapsus lecturæ* palesemente infelice consegnato dal Polo al suo *Libro*.

Ma ciò che nella nostra prospettiva soprattutto interessa è che la circolazione e l'accoglimento di notizie leggendarie, inesatte e arbitrarie o persino palesemente false, e dunque la sostanziale ignoranza in cui allora versava l'alta cultura europea relativamente a popoli e a civiltà altri e diversi, pur se talvolta spazialmente vicini o addirittura confinanti, chiaramente ci parlano della plastica forza delle frontiere culturali del tempo, invero pressoché impermeabili. E andrà sottolineato come quell'ignoranza medesima altro non sia e non possa essere se non il necessario corollario di un profondo e radicato disinteresse nei confronti dell'immanentemente diverso che solo una cultura fortemente religiosa, integralmente volta alla trascendenza divina e perciò intesa alla svalutazione dell'umano nelle sue più varie manifestazioni, può sottendere e giustificare.

D'altra parte, la nascita stessa di quelle false leggende e di interpretazioni così grossolanamente errate dimostra come, allora non meno di oggi, l'alterità si riveli sovente pensabile o ammissibile, e soprattutto nelle sue più radicali espressioni, solo previa la sua riduzione a manifestazione superficiale episodica, ad epifenomeno insomma di realtà familiari o di eventi e cose note – in definitiva, soltanto previa la sua riduzione ad una identità che in massima parte la nega.

È tuttavia indubbio che Dante segni di già il confine tra due età e due mondi. L'incipiente o quasi rivoluzione umanistica determina rapidamente un mutamento radicale dei presupposti filosofici e uno sconvolgimento delle coordinate tecnico-artistiche e scientifiche della cultura del tempo: è e sarà sempre più una rivoluzione del concetto stesso di tempo, di spazio, e di uomo. Dal nostro punto di vista, ma non soltanto da esso, quella rivoluzione significa anzitutto la scoperta e poi l'appropriazione filosofica e culturale non soltanto del diverso e lontano, ma altresì dell'ignoto e del nuovo. E significa quindi l'instaurazione, con la filologia, di una prospettiva storica che rende infine ragione dell'unicità irriducibile del

passato nei confronti del presente, e viceversa; significa la conquista, con la prospettiva lineare, delle leggi di posizionamento nello spazio degli oggetti fra loro e rispetto all'osservatore, sicché degli oggetti stessi, visti finalmente nella loro individualità, vengono colte quelle caratteristiche e specificità che differenziano ciascuno di essi da tutti gli altri; significa, infine, l'acquisizione o il raggiungimento della capacità di assumere il punto di vista dell'altro, di sentirne e dipingerne le ragioni senza per questo dimenticare o rinnegare le proprie. L'esperienza del diverso e la sua accettazione o legittimazione almeno in via di principio inducono l'integrazione nella cultura del tempo di fondamentali dimensioni dello spirito quali la tolleranza e la ricerca di dialogo, e comportano l'introduzione di una non trascurabile dose di relatività persino in materia religiosa: la quasi identificazione tra filosofia e religione implicita nella ficiniana concezione del platonismo come *pia philosophia* ovvero, e del tutto indifferentemente, come *docta religio*, l'affermazione pichiana dell'unità delle religioni nella diversità dei riti o ancora la *pax philosophica* auspicata da Leone Ebreo, la convocazione stessa sin dal 1438-39 di un Concilio per l'Unione delle Chiese a Ferrara e Firenze e, poco più tardi, la lettera al sultano di papa Pio II, l'umanista Enea Silvio Piccolomini, ne rendono esplicita e tangibile testimonianza.

Nell'incontro con altri e diversi tempi e soprattutto, a partire dal proto-Umanesimo 'veneto', col passato greco-romano, come anche nell'incontro con spazi nuovi e sin lì insospettati, dalla scoperta quasi fortuita delle Canarie (1342) alle grandi scoperte geografiche e poi cosmiche che si susseguono dalla fine del Quattrocento per oltre un secolo, il Rinascimento rinviene insomma l'alterità ad un tempo fisica ed umana più radicale, e il rinvenimento induce un inusitato allargamento degli orizzonti culturali e delle problematiche filosofiche e scientifiche, determinando non solo l'insorgere di quello che è stato definito uno «sguardo antropologico»¹⁰, ma altresì l'affiorare e il progressivo imporsi di preoccupazioni squisitamente metodologiche in ogni ambito d'indagine o di ricerca.

A mutare radicalmente sono innanzitutto la percezione e poi la rappresentazione dello spazio e del tempo. Ad esemplificare le conquiste realizzate sull'un fronte e sull'altro basterà, confidiamo, ricordare da un lato la celeberrima ma pur sempre brillante dimostrazione della falsità del cosiddetto *Constitutum Constantini* fatta dal Valla in chiave

¹⁰ Cfr. Sergio Zatti, *Premessa*, in *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, a cura di S.Z., Lucca, Pacini Fazzi, 1998, pp. 7-10: 9.

soprattutto storico-linguistica e filologica e, d'altra parte, la sorprendente precisione con cui la cartografia rinascimentale fotografa – nei suoi stessi ‘saggi’ topografici (le *Venetie* di Jacopo de' Barbari dell'anno 1500, ad esempio) – una realtà spaziale ormai posseduta e interiorizzata financo nei minimi suoi particolari. A misurare la rivoluzione dello spirito nei due casi operatasi basta del resto rifarsi, una volta ancora, all'opera dantesca: in particolare, alla concezione del mondo fisico ch'era stata dell'Alighieri e che sulla scorta della *Commedia* la *Questio de aqua et terra* fedelmente traduce; ovvero ai molti argomenti da Dante strenuamente raccolti nel terzo della *Monarchia* a sostenere l'illegittimità di una (pseudo-)donazione, quella per l'appunto di Costantino il Grande, da lui creduta veritiera e su cui il partito ierocratico intendeva fondare l'ordine politico dell'Occidente cristiano¹¹.

Ma è la realtà tutta, umana non meno che fisica, ad essere investita da questo vasto moto di rinnovamento della cultura, ad essere vista o letta secondo categorie nuove, ad un tempo più ricche e più complesse. Basti, fra i mille possibili esempi, pensare all'apparire e al rapido affermarsi – nella pittura e nella scultura – del ritratto, di un genere cioè che celebra nella singolarità dell'individuo la sua irriducibile alterità nei confronti di ogni altro uomo; basti pensare allo spazio che conquista in letteratura l'espressione del diverso e persino dell'ostile, dal pianto per la pudicizia e l'onore perduti della giovane protagonista della *Vidua* albertiana, o dalla struggente malinconia con cui la «vetula» della medesima intercenale vi riconsidera la propria vita passata e la stessa condizione di donna¹², alle celebri ottave 9-17 del quarto della *Gerusalemme liberata* e alla

¹¹ Il discorso di Dante al riguardo non è forse lineare o piano quanto si vorrebbe – e la ragione prima di ciò risiede nella sua probabile, come ben vide il Nardi, ignoranza del dettato testuale del *Constitutum*. È tuttavia indubbio che la tesi da lui sostenuta predichi innanzitutto l'illegittimità, se non della donazione in sé, almeno della corrente interpretazione di essa come di un legato «per modum alienationis», dalla Chiesa corrispettivamente ricevuto «per modum possessionis», che scindendo l'imprescindibile unità dell'Impero ne avrebbe per ciò stesso impedita la missione assegnatagli dalla Provvidenza (*Monarchia*, III x 15). Cfr. Bruno Nardi, *La «Donatio Constantini» e Dante*, in «Studi danteschi», XXVI, 1942, pp. 47-95: 90 ss.; Id., *Dal «Convivio» alla «Commedia» (Sei saggi danteschi)*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1960, in particolare pp. 240-257; e Francesco Furlan, *Introduzione*, in D. Alighieri, *Monarchia*, con il *Commentario* di Cola di Rienzo e il *Volgarizzamento* di M. Ficino, ed. cit., pp. XXI-LXII: XLVIII-LIII in particolare.

¹² Cfr. Leon Battista Alberti, *Vidua*, in Id., *Intercenales*, a cura di Franco Bacchelli e Luca D'Ascia, premessa di Alberto Tenenti, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 700-723.

requisitoria anticristiana pronunciavi dal principe delle Tenebre¹³; basti, infine, pensare alla rinascita e alla prepotente diffusione nel Quattro e Cinquecento del dialogo, prima latino e poi volgare, e dello stesso genere epistolare: evidenti espressioni, l'una e l'altra, di una palese, strutturale ricerca – elevata dall'Umanesimo a metodo d'indagine filosofica e culturale – di confronto e di scambio con, e fra, esperienze diverse e magari lontane.

E se pur è vero che l'alterità sessuale sia, in un senso almeno, la più radicale delle forme della diversità umana, non può tacersi il fatto che, voltando le spalle alla tradizione medievale e dopo averne celebrato col *Decameron* il superamento nella potenza d'amore¹⁴, il Rinascimento perviene alla più alta risoluzione della tensione fra rifiuto e fascinazione, fra misoginia e filoginismo, in un trattamento ludico della diversità che trova nelle sapide pagine degli *Uxoria* albertiani, della stessa *Satira V* dell'Ariosto forse, e della *Favola* belfagoriana del Machiavelli, un'applicazione riuscita e felice, spoglia d'ogni implicazione moralistica e integralmente purgata da considerazioni religiose.

Né è da credersi che l'alterità al cui conoscimento l'Umanesimo si apre sia definibile soltanto nella differenza; ché invero, sin dalla metà del Trecento, il *Secretum* petrarchesco ritrae nell'intimore dissidio di un'anima, e nella lucida autoanalisi condottavi dall'autore senza compiacimento alcuno, l'esperienza di una vera e propria 'alterità nell'identità' di cui non troviamo esempi o 'modelli' se non riandando a sant'Agostino, e dunque ad un tempo e ad un mondo che se pure non è più quello della romanità classica, certo ancora non è la *media aetas* destinata di lì a poco a seppellirlo.

Di per sé incerto e variabile forse di continuo, il confine tra alterità e identità corre nell'Umanesimo, e forse soprattutto ai suoi primordi, anche tra un presente ch'è fonte di *fastidium*, ingrato, da rigettare o ignorare; un presente rappresentato dai *calculatores* oxoniensi o dalle controversie teologiche della Scolastica parigina come dalle 'mostruose' cattedrali gotiche, e ch'è desertato dall'arte non meno che dalla poesia; e un pas-

¹³ Cfr. Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Mondadori, 1979, IV 9-17, pp. 73-75.

¹⁴ Eloquente fra tutte la cosiddetta, celebre «Novella delle papere», centunesima della raccolta, integralmente compresa nell'introduzione alla IV giornata (in Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1976, §§. 12-29, pp. 346-349).

sato invece amato, e da far rivivere, nostalgicamente contemplato alla stregua di paradigma dell'umana grandezza: quello naturalmente della Roma classica e, in subordine, della Grecia antica. Non v'è infatti alcun dubbio che l'Umanesimo, com'è noto inizialmente fiorito in Italia e in gran parte interpretabile anche come un tentativo (non certo di ritorno all'antico, ma) di recupero e di riappropriazione della letteratura, dei saperi e dell'arte della civiltà classica, una civiltà sentita come di ogni altra più consona e familiare perché espressione del comune passato; non v'è dubbio, dicevamo, che l'Umanesimo traducesse altresì una ricerca o un'affermazione di identità per forza di cose volta contro la contemporanea, e dominante, nordica 'barbarie' rappresentata dalla cultura e dal gusto gotici.

[...] desinant isti præclari philosophi hanc suam sapientiam profiteri. Neque enim tantum ingenio valent, [...] neque si maxime ingenio valerent, facultatem ullam addiscendi hoc tempore video. Sed [...] / Quid [...] de dialectica, quæ una ars ad disputandum pernecessaria est? An ea florens regnum obtinet, neque hoc ignorantia bello calamitatem ullam perpessa est? Minime vero; nam etiam illa barbaria, quæ trans oceanum habitat, in illam impetum fecit. At quæ gentes, dii boni! Quorum etiam nomina perhorresco: Farabrich, Buser, Occam, alique eiusmodi, qui omnes mihi videntur a Rhadamantis cohorte traxisse cognomina. Et quid est [...] in dialectica quod non britannicis sophismatibus conturbatum sit? Quid quod non ab illa vetere et vera disputandi via separatum et ad ineptias levitateque traductum? / Possum hæc eadem de grammatica arte, hæc eadem de rhetorica, hæc eadem de reliquis fere omnibus dicere [...].¹⁵

¹⁵ Leonardo Bruni, *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum*, a cura di Stefano Ugo Baldassarri, Firenze, Olschki, MCMXCIV, I 25, p. 247. Cfr. Id., *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum*, dans *Opere letterarie e politiche* di Leonardo Bruni, A cura di Paolo Viti, Torino, U.T.E.T., 1996, pp. 73-143: 98 (e p. 99 per la trad. it.: «[...] codesti illustrissimi filosofi smettano di proclamare questa loro sapienza: una sapienza che né essi valgono tanto d'ingegno da poterla conseguire [...] né, se davvero valessero d'ingegno, vedo in questo tempo la possibilità di apprenderla. Ma [...] / Che dire [...] della dialettica, che è l'arte assolutamente necessaria per le dispute? Forse essa detiene un florido regno, e in questa guerra dell'ignoranza non ha subito nessun danno? Anzi: quella barbarie, che abita al di là dell'Oceano, si è scagliata contro di lei. E che genti, o buoni Dei! Tremo anche di fronte ai loro nomi: Farabrich, Buser, Occam e altri simili, che mi sembrano aver preso tutti il nome dalle schiere di Radamante. E che c'è [...] nella dialettica che non sia stato sconvolto dai sofismi britannici? Che cosa che non sia stato separato da quella antica e vera arte del disputare, e trasferito in inezie e leggerezze? Lo stesso potrei dire della grammatica, lo stesso della retorica, lo stesso di quasi tutte le altre arti [...].»). Il testo fissato da S.U. Baldassarri (il cui studio introduttivo è stato completato dalle *Aggiunte allo stemma codicum dei Dialogi ad Petrum Paulum Histrum di Leonardo Bruni* pubblicate in «Rinascimento», s. II, XXXIX, 1999, pp. 571-585) poggia sulla collazione di 38 codici (su un totale di 54-55 testimoni noti), ma si distingue soltanto per una decina di lezioni scarsamente significative, oltretutto per qualche particolarità grafica

A denunciare in tal modo l'intera cultura della Scolastica è Niccolò Niccoli nel primo di quei *Dialogi* bruniani che un'unanime tradizione considera, e non soltanto per la data della loro composizione (1401-1408), come un testo fondatore per il dialogo umanista, se non anche per l'*Umanesimo tout court* della Firenze quattrocentesca¹⁶. Ma non è certo un mistero che simili se non equivalenti espressioni, sfocianti spesso nella rivendicazione della rinascita di arti e saperi splendidi e nuovi nel loro stesso esplicito ricollegarsi all'antico, sono facilmente rinvenibili in gran parte degli scritti umanistici o tecnico-artistici tre e quattrocenteschi, dal Petrarca all'Alberti e dal Cennini o dal Ghiberti al Valla.

Di questo ricercato ritorno alla grandezza e fors'anche alla 'purezza' originaria delle arti e delle scienze fa dunque senz'altro parte anche quel dichiarato rifiuto del presente e dell'alterità da esso incarnata che, secondo un atteggiamento tipicamente umanistico, inaugurato dal Petrarca e ripetuto almeno sino alla celebre lettera del Machiavelli a Lorenzo Vettori del dicembre 1513, induce un'ostentata intimità con uomini e autori sepolti da secoli – quegli stessi uomini e autori, insomma: Cesare, Cicerone, Orazio... cui, senza celia alcuna, il Petrarca si rivolgeva per lettera a chieder ragione dell'una o dell'altra iniziativa e di questa o di quell'affermazione ad essi attribuita.

Poiché tuttavia, in materia di identità come di alterità, ogni punto di vista è sempre ribaltabile o reversibile, all'immagine – non priva di sali paradossali – di un presente ostile e da combattere, perché concepito alla stregua di un corpo estraneo, innestatosi sul tronco del genuino sapere italico e della naturale grandezza romana per corromperli e sviarli; a questa ch'è l'immagine prediletta dagli umanisti, potrà pur sempre opporsi quella, rovesciata ma equivalente, di un passato che si viene scoprendo diverso e migliore, e su cui ci si fonda per rifare il presente e familiare e noto correggendo, ed arricchendo, un'identità di cui si avvertono forse limiti e impacci.

(i dittonghi), l'interpunzione e la numerazione dei paragrafi, dal testo dell'ed. U.T.E.T., che P. Viti ha fondato sul cod. *Laur. Plut. LII 3*.

¹⁶ In realtà, di contro a quanto ritenne Hans Baron e si è a lungo ritenuto sulla scorta della sua opinione, non è da credersi che il secondo libro sia stato composto anni dopo il primo. Stefano Ugo Baldassarri, secondo cui la redazione dei *Dialogi* bruniani risale probabilmente al 1406-1407 (cfr. l'«Introduzione» alla sua ed. cit., pp. 1-232: 61-64), tende ad escluderlo sulla base di molteplici e convergenti indizi, mentre l'evidente influsso esercitato dallo schema della *questio* sulla 'struttura' dell'opera spiega bastantemente l'opposizione delle tesi successivamente presentate dal Niccoli nei due libri e rende perlomeno molto improbabile una concezione non unitaria dei *Dialogi*.

Accanto alla perdurante ricerca dell'analogia, ma altresì in opposizione al pensiero dell'identità prevalente nell'età precedente, e in contrasto col formalismo logico della Scolastica, così lontano dalla storia e dalla serie di specificità che la compongono e strutturano, si afferma prepotente nel Rinascimento un pensiero della differenza che fa del particolare anche minimo la chiave della comprensione dell'ineludibile singolarità di ciascun fatto o fenomeno. Come avverte il Guicciardini nella definitiva redazione (1530 *ca.*) del sesto dei suoi *Ricordi*, è infatti

grande errore parlare delle cose del mondo indistintamente e assolutamente e, per dire così, per regola; perché quasi tutte hanno distinzione e eccezione per la varietà delle circostanze, le quali non si possono fermare con una medesima misura: e queste distinzione e eccezione [...] bisogna le insegni la discrezione¹⁷.

L'importanza della «distinzione» e la conseguente necessità di ricercare nelle cose del mondo soprattutto ciò che è singolare e specifico, ciò che non potendo ridursi ad alcuna misura comune permane inequivocabilmente altro e diverso, sono qui energicamente affermate come indispensabile fonte di comprensione. L'attenzione deve allora vertere in primo luogo su quanto appare inizialmente meno vistoso ed appariscente, o più quotidiano e normale, e deve vertere poi su quei particolari in apparenza insignificanti o banali che nel loro insieme definiscono una congiuntura o una circostanza, e che contengono sovente, per il Guicciardini, la chiave dell'intelligenza di un fatto, di un'azione o di un comportamento.

Ma sono una preoccupazione ed uno scrupolo sotto ogni riguardo identici ch'a ben vedere esprimeva, quasi cent'anni prima, la teoria degli «indizii e segni» atti a svelare l'indole individuale dei più giovani tra i figli enunciata dal «ragionare domestico e familiare» di Adovardo e Lionardo nel primo dei libri *de Familia* dell'Alberti¹⁸. Non serve però attardarsi qui sui non pochi altri esempi che a tal proposito si potrebbero fare; basti invece l'indicare come, saldamente avviato nel Rinascimento, tale 'pensiero della differenza' si ritrovi poi in quasi ogni forma di sapere moderno, nell'analisi politica cui penetrando la volontà dei principi per il

¹⁷ Francesco Guicciardini, *Ricordi*, in Id. *Opere*, a cura di Vittorio de Caprariis, Milano-Napoli, Ricciardi, MCMLXI, pp. 93-152: 98. Il testo stampato dal de Caprariis è quello fissato da Raffaele Spongano nell'edizione critica da lui approntata per la Sansoni (Firenze, 1951).

¹⁸ Cfr. Leon Battista Alberti, *Libri della famiglia*, A cura di Ruggiero Romano e Alberto Tenenti, Nuova edizione a cura di Francesco Furlan, Torino, Einaudi, 1994, I 1117 ss. in particolare.

tramite di «congetture e indizi» diedero progressivamente forma gli ambasciatori d'*Ancien régime*¹⁹, come nella critica del testo e, in particolare, nella metodologia editoriale lachmanniana – la quale identifica nell'errore, concretamente inteso come manifestazione di un'alterità rispetto all'originale, l'esclusivo fondamento dell'ecdotica scientifica²⁰.

Registrare l'esistenza o l'operosità di questo 'pensiero della differenza' non equivale però a spiegarne l'avvento, per comprendere il quale è d'uopo rifarsi all'ultima, grande scoperta umanistico-rinascimentale cui dobbiamo brevemente accennare: quella del metodo. Giacché prima della 'rivoluzione scientifica', ben prima del cartesiano *Discours de la méthode*, preoccupazioni ed esigenze schiettamente metodologiche si ritrovano in tutte o quasi le opere dei principali esponenti della civiltà rinascimentale – a cominciare, forse, proprio dall'Alberti²¹.

Per saper leggere e trattare gli indizi e i segni che la natura dissemina nelle cose create onde consentirci di afferrarne il valore e il senso, per far propri quei suggerimenti e progredire sulla via di una soddisfacente risposta ai bisogni e alle esigenze dell'uomo, è infatti necessaria un'adeguata riflessione sui fini e sui mezzi, sui modi anche e sui percorsi, sui risultati e sulle ricadute, infine, della nostra azione nel mondo – è necessario e vitale, insomma, il possesso di un metodo. Ed è certo per questo che a partire dalla metà del sec. XV il discorso sul metodo si fa sempre più insistente e concreto, e che prende forma teorica ad un tempo come tecnica intellettuale e come una sorta di indispensabile guida verso il diverso ed il nuovo²². Poiché non v'è dubbio che proprio il metodo sia stato quello speciale 'strumento' grazie al quale soltanto la civiltà rinascimentale poté

¹⁹ Cfr. Alessandro Fontana, *Introduction a Venise et la Révolution française: Les 470 dépêches des ambassadeurs de Venise au doge, 1786-1795*, Édition établie par A.F., Francesco Furlan et Georges Saro, Paris, Laffont, 1997, in particolare pp. xxxiv-xl.

²⁰ Potrebbero dunque, nella logica stessa del saggio, aggiungersi almeno i «classici» casi dell'Alberti e del Guicciardini, oltreché l'ecdotica lachmanniana, ai tre «autori» studiati in questa prospettiva da Carlo Ginzburg, *Spie: Radici di un paradigma indiziario* (1979), in Id., *Miti, emblemi, spie*, Torino, Einaudi, 1986 e 1992², pp. 158-209 (Engl. tr.: Morelli, *Freud, and Sherlock Holmes: Clues and scientific method*, in «History workshop», IX, 1980, pp. 5-36).

²¹ Si veda al riguardo il nostro *De l'alchimie ou des sciences inutiles: Méthode et valeur de la recherche chez L.B. Alberti*, in «Chrysopœia», II, 1988, pp. 221-248 – poi aggiornato in Francesco Furlan, *Studia albertiana: Lectures et lecteurs de L.B. Alberti*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin & Torino, Nino Aragno Editore, 2003, pp. 17-38.

²² Cfr. Paula Findlen, *Il nuovo Colombo: conoscenza e ignoto nell'Europa del Rinascimento*, in *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, cit., pp. 219-244: 236 ss.

Arianna dall'«alto monte»: per un sonetto di Isabella di Morra

Gilberto Lonardi

1.

Il Coppola è un'altura presso Favale, ora Valsinni, borgo della Basilicata. Siamo all'incirca a 100 km. a sud di Matera e a più di 80 a est di Lagonegro. Dalla sua cima si vede lo Ionio. E' da questa cima che Isabella – che vive la sua condizione di *se-clusa*, di quasi-prigioniera, in un ambiente, in quasi pieno '500, semi-feudale, di cui sarà la giovane vittima, e nel «carcer duro» di luoghi dirupati, selvosi e selvaggi – fa cominciare il son. III del suo manipoletto di *Rime*, non più di tredici (dieci sonetti, tre canzoni). Prima edizione di queste *Rime*, Venezia, Giolito, 1552: appena, si noti, pochi anni dopo la sua morte violenta, di cui si dirà presto, per mano dei fratelli, forse neanche trentenne, nel 1546¹. Da lì, «dal monte» promosso con qualche iperbole ad «alto monte», Isabella *mira sovente* il mare. Spera che le porti notizie del padre. Attende il Padre:

D'un alto monte onde si scorge il mare
miro sovente io, tua figlia Isabella,
s'alcun legno spalmato in quello appare
che di te, padre, a me doni novella.

Così la prima quartina del nostro sonetto. Che ci offre subito la possibilità di, almeno, avviare un'esplorazione approssimativamente a tre livelli (solo col terzo andrò oltre l'assaggio minimo).

Primo livello: sono davvero scritte in «rozo inchiostro», come afferma del suo stile Isabella, VI, 12, le *Rime*? Molto più no che sì. Sì, a consi-

¹ Vedi, anche per le prime edizioni dei versi della poetessa, Isabella Morra, *Rime* [per lunga affezione non rinuncio all'alternativa Isabella di Morra], a cura di M. A. Grignani, Roma 2000. Grignani – al suo ottimo lavoro queste pagine devono molto – legge bene l'appena citato «carcer duro», in *Rime* XI, 30, come 'realistica' traduzione al fisico del più spesso metaforico-metafisico *carcere* petrarchesco e di tradizione petrarchesca.

Isabella è nata circa tra 1515 e 1518. E' morta nel tardo 1545 o nel primo 1546.

derare per esempio quel secondo verso, poco pensabile per costruzione non dico in Petrarca, ma in un Britonio o in altro poeta del sud come il Tansillo; o in Vittoria Colonna. (Scelgo tutti meridionali: la critica recente ha il merito di accostare con solidi raffronti Isabella al giro popoloso dei, diciamo, napoletani, tra classicismo di fine '400, per esempio Sannazaro, e intenso petrarchismo del sud nel '500). Difficilmente rintracciabile, in quelli, lo sforzo – in particolare per fare posto al nome proprio in cima all'endecasillabo – di due sinalefi ravvicinate come queste (la prima riguarda «sovente io», la seconda è a carico di «figlia Isabella»):

miro sovente io, tua figlia Isabella...

2.

D'altra parte, – secondo livello –, notevole è invece quanto accade sulla linea dei parallelismi in *-ella*, *-ela*, dettati da quello stesso ben esposto nome d'autrice, *Isabella*. Leggiamo l'intero sonetto.

D'un alto monte onde si scorge il mare
miro sovente io, tua figlia Isabella,
s'alcun legno spalmato in quello appare,
che di te, padre, a me doni novella.

Ma la mia avversa e dispietata stella
non vuol ch'alcun conforto possa entrare
nel tristo cor, ma, di pietà rubella,
la salda speme in pianto fa mutare:

ch'io non veggo nel mar remo né vela
(così deserto è l'infelice lito)
che l'onde fenda o che le gonfi il vento.

Contra fortuna allor spargo querela,
ed ho in odio il denigrato sito,
come sola ragion del mio tormento.

Il nome-firma, *Isabella*, rima, vedi la quartina iniziale, con *novella*. Poi, seconda quartina, attiva *stella*: *rubella*. Nelle terzine, poi, suggerisce, ma già, ora, per attenuazione, e cioè rinunciando alla geminata, *vela*, nella prima terzina, e, nella seconda, *querela*; parola-chiave, quest'ultima, della lirica femminile cinquecentesca, e di lunga storia classicistica. Infine, da *-ella*, *-ela* discendono, ma ormai molto timidamente, due echi ormai estremi, affidati in realtà solo alla tonica, *-é-*: in *vénto*, al v. 11, in chiusa di prima terzina; e poi analogamente, in seconda terzina, anche

qui ormai solo per via di tonica comune con *Isabélla*, appunto in -é-: vedi *tórménto*. Che, si noti, è la voce con cui si sigilla il sonetto.

Deduzione: siamo a una specie di onda plurima di rimbalzi fonici, lungo l'intera forma-sonetto, del nome-firma. Ma per cerchi sempre meno decisi, sempre più attenuati, fino all'ultimo dei quattordici versi. Quasi un doppio, un correlato metrico, questo attenuarsi a onde dell'eco del nome *Isabella*, del progressivo frustrarsi e spegnersi dell'attesa di lei, che invano scruta dall'alto il mare. Un mare vuoto, deserto, come il già catulliano «deserto [...] lito» del verso 10 (cfr. Catullo, *Carmina*, 64, 136: «Deserto liquisti in litore»).

3.

Anche questi pochi rilievi ci confermano quanto sappiamo per altra via. Isabella vive sì costretta fra le rupi, le caverne e le selve (un «inferno solitario e strano»), ma è pur stata a scuola: da qui la prima disillusione per chi si aspettava, da questa poetessa – la cui esistenza scorre tutta sotto implacabile vigilanza familiare, ma assente il padre – la garanzia romantica dell'equivalenza tra *manca* e *effusione autobiografica dell'autentico*. Col rinforzo maschilista di chi si aspetta e l'una e l'altro, cioè l'incultura e perciò l'autentico, *tout court* e solo dal Femminile. Nel nostro caso, anzi, da un suo concentrato allo stato puro, trovandosi il Femminile ben vigilato e insomma carcerato anzitutto dai, vedremo, fratelli di Isabella: cioè dal Maschile familiare.

Inoltre, si può dire con sicurezza che la medesima Isabella sapeva, fra l'altro, oltre che, certo, di Dante e di Petrarca, e di 'moderno' petrarchismo specie meridionale, di lettere latine: lo si deduce dai testi poetici, e poi di sbieco, cioè apprendendo che, terzogenita, fu educata col fratello secondogenito Scipione, più o meno suo coetaneo; e che questi, Scipione, si era distinto nello studio delle lettere classiche, finché anzi fu mandato dal padre a Roma, a perfezionarsi (molto classico-latini anche i nomi dei tre fratelli uccisori: Cesare, Fabio, Decio). E già il padre, Giovan Michele, ci risulta uomo di educazione e amicizie umanistiche in Napoli.

4.

Proprio partendo da qui, posso almeno avviare l'esplorazione di un terzo e ultimo livello. Si tratta ora del livello iconico: insomma dello strato

che ospita alcune figure-referenti dell'Isabella poetessa delle *Rime*. La prima quartina del nostro sonetto contiene due figure. C'è un *io*, c'è un *tu*. Con un paio di sorprese, per chi si attendesse una tranquilla pratica petrarchistica.

A) Vediamo, per ora, quel *tu*. Non rinvia alla figura d'amore, all'amato, come ci si aspetterebbe avendo presenti in genere i canzonieri femminili cinquecenteschi, e, s'intende, avendo in mente il fantasma o l'idea pura di canzoniere, quello petrarchesco. Non si tratta della figura d'amore. Il rinvio è, invece, al Padre. Che non si presenta solo qui.

Tutto allora si sposta. C'è, dicevamo, una casella vuota, quella del *tu* maschile abitato o investito da Eros. Dalle parole dell'eros. Quella casella *resta vuota*; ma, accanto, ecco la casella *piena*. Al maschile anch'essa: riempita però dalla figura paterna, più di una volta invocata o allusa. Si noti: Maria Antonietta Grignani, nella sua recente edizione delle *Rime* di Isabella di Morra, già ha osservato che c'è un contesto favorevole, proprio in geografia lirica meridionale, a un riempimento che si dia, diciamo, deviando la corrente dell'affetto verso la famiglia, invece che verso l'innamorato: vedi per esempio Tansillo e i suoi accenti elegiaci sulla tomba del padre che non ha mai conosciuto, o il di Costanzo in morte del figlio, e altri casi ancora.

E, intanto, B) quell'*io* di Isabella? Dietro o dentro l'*io* di Isabella non c'è solo la solitudine di lei. Intorno al suo *io* non c'è solo la prigionia che si disegna per magre cifre paesistiche, vedi le «vili e orride contrate» del sonetto I, la dantesca «valle inferna» del sonetto VII; o le *ulule*, le civette del medesimo sonetto, voci di un silenzio selvaggio, perpetuo e malaugurante, ecc.

Su scia anzitutto petrarchesca, anche questo soggetto al femminile cerca la promozione e direi sanzione del referente mitico. Petrarca al mito consegna esemplarmente Laura, il Femminile: Laura-lauro-Dafne. Riservando a se stesso, di sponda, senza eccessiva sottolineatura, la funzione, anzitutto, di Apollo-Sole (poi così importante nel lavoro di riconversione-spostamento di una Vittoria Colonna, di una Chiara Matraini). Qui, invece, siamo a un più diretto affidarsi dell'*io* alla figura mitica.

Guardiamo, per un raffronto rapido, al son. VII, nominato poco sopra. Direi che l'*io* è in cerca di una figura-referente come quella della ninfa Eco, che vive tutta nelle iterazioni in natura della sua voce *rupta*,

interrotta: voce interrotta lei stessa, che ‘taglia’ il discorso, la verbalità altrui, ripetendone il finale: puro rimbalzo – senza corpo (e senza senso) – della sezione estrema di una frase, di un lamento, di un’invocazione. Leggo, nelle terzine, l’invito finale alle *ulule* (un lemma che a sua volta è una sorta di concentrato di echi, specie se come qui lo segue *e* – con la consistenza di un *etiam* – : *u-lu-le, e*):

Deh, mentre ch’io mi lagno e giorno e notte,
o fere, o sassi, o orride ruine,
o selve incolte, o solitarie grotte,

ulule, e voi del mal nostro indovine,
piangete meco a voci alte interrotte
il mio più d’altro miserando fine.

Con quel «piangete meco» Isabella mostra forse di ricordarsi, complice la poesia elegiaco-pastorale, di un epitaffio caro a certo ‘500, quello dello pseudo-Mosco per Bione. Certo è che, molto noto in quegli anni, almeno nel nostro meridione, il Girolamo Britonio della *Gelosia del sole* (Napoli, 1519) poteva, per esempio, riproporle, in chiave di moderna ripresa del tema mitico, in un contesto di natura evocato secondo l’enumerazione petrarchesca, l’inscenamento di Eco («O fastiditi già del pianger mio, / arbori, acque, animali, aure, erbe e fronde, / boschi, ombre, antri, onde spesso a me risponde / quella al cui stato simil son fatt’io...»). Più direttamente, nell’Ovidio dei *Metamorfoseon libri*, III, già compaiono Eco e canonicamente gli *antra* e le *silvae* che riaffiorano (aiutando anche qui la tradizione pastorale) nel Britonio e al v. 11 del sonetto di Isabella. Fatto sta che la pratica iterativa, ‘in eco’, è discretamente ma con ostinazione cercata fin dall’inizio, da lei, per via ritmico-sintattica: «o valle [...], / o fiume [...], o sassi, / o spirti...». E più: «Ogni monte udirammi, ogni caverna, / ovunque io arresti, ovunque io mova i passi». O anche: «Fortuna [...] / cresce ognora il mio male, ognor l’eterna». *Ovunque...* che ribalza in *ovunque, ogni...* in *ogni, ognora...* in *ognor*. E ancora e inoltre: è l’udito a essere privilegiato e due volte espressamente chiamato in causa nella prospettiva di un futuro iterato, ripetitivo, a echi infiniti: «udrete il pianto e la mia doglia eterna». // «Ogni monte udirammi, ogni caverna», vv. 4 e 5.

Letta in una simile sincronia, anche una consecuzione tonica in ripresa della ‘nota tenuta’ in -é- come quella che offre, tra rime esterne e assonanze interne, il sonetto – sto solo alle quartine: inférna: alpéstre: etérna: cavérna: arrésti: crésce: etérna – sembra intenzionato a pur non

esibiti effetti d'eco. E forse per questo, allora, il sonetto VII incomincia singolarmente – ma non certo petrarchescamente – con *Ecco*:

Ecco ch'un'altra volta, o valle inferna,
o fiume alpestre, o ruinati sassi,
o ignudi spirti di virtute e cassi,
udrete il pianto e la mia doglia eterna.

Mi chiedo, anzi, se Isabella sia così brava costruttrice di pur cauti effetti d'eco da nascondere non per caso Eco, poi, in *meco* – «piangete *meco* a voci alte, interrotte» – ormai quasi al chiudersi, v. 13, del medesimo sonetto. E' un'ipotesi (e sarebbe un modo accorto di fare il cerchio, tra capo e quasi-coda dei quattordici versi).

Avrà comunque la sua bella importanza che Eco, la senza-corpo, la ninfa che, come la poesia, è *solo voce*, sia la figura allusa, pur non nominata direttamente, di uno dei sonetti di Isabella². Per lei il sognarsi e trasferirsi in quella divina creatura senza corpo è una risorsa, forse l'unica, di libertà dalla sua condizione di *se-clusa*, e insieme l'unico modo disponibile per riconoscere – in una tale condizione di uscita dal corpo affidata alla sola voce – la libertà-liberazione stessa del *poetico*, della voce lirica: la quale, a sua volta, non occorre ricordare quanto legislativamente, costitutivamente si dia e si canti, in poesia, per parallelismi, iterazioni, riprese, fino all'eco.

5.

Detto questo, torniamo però al sonetto di partenza. Non lasciando il livello iconico che dicevo. Come stanno, qui, le cose, quanto al possibile referente mitico? Quando Isabella scruta il mare e cerca una nave, un «legno spalmato», e non vede nel mare né *remo* che *fenda* (bel segno di Dante, a competere con Petrarca e petrarchismo), né *vela* «che la gonfi il vento», e l'«infelice lito» resta deserto, è Arianna che si profila dietro o piuttosto si disegna davanti all'io poetico. E anche la *querela*, allora, sul finire del sonetto, in eco ormai imperfetta del *nomen Isabella*, ci ricorda Arianna; cioè ci sintonizza su una lunga, lunghissima traccia di canto, di poesia e insieme di melos, sulla scia più che millenaria, voglio dire, del *lamento*, della *querela*, appunto: non, ora, nel terzo sonetto,

² Sull'importanza della «pulsione vocale» (fino a un'ipotesi di sua «egemonia» rispetto alla «scopica», p. 138) nella lirica femminile del '500, M. Farnetti, *Sguardo o voce? In margine alla lirica femminile cinquecentesca*, in AA.VV., *L'occhio, il volto. Per un'antropologia dello sguardo*, a cura di F. Zambon e F. Rosa, Trento 1999.

della ninfa Eco, ma di *Arianna abbandonata*. Lamento-querela che si diffonde lungo i secoli, prima che spazzi via (anche) questo *topos* la modernità. Si pensi all'arco esteso che va da Catullo, dove già Arianna sta su un alto e anzi scosceso monte e scruta il mare – e ricordiamoci di come e quanto è amato Catullo proprio in area meridionale già di secondo Quattrocento –, va, dicevo, da Catullo alle fortunatissime (anche presso certe poetesse cinquecentesche) *Heroides* di Ovidio, dove pure ha il suo bel posto Arianna abbandonata.

Dai quali luoghi classico-latini si giunge fino, poi, da un lato al *Furioso* ariostesco per Olimpia e alla *Gerusalemme* del Tasso, e fino a Monteverdi. E poi all'ultima vera ripresa in aura antica, dovuta alla musica di altro grande meridionale, il Bellini ultimo dell'Elvira nella sublime 'scena di follia' dei *Puritani*, 1835. (Infine, lo dico tanto più di passaggio, arriva, siamo ormai nel primo Novecento, arriva lo Strauss di *Arianna a Nasso*, ed è un'altra Arianna e soprattutto è un'altra musica).

6.

Ma dicevo, più sopra, delle eventuali delusioni per chi si ripromettesse una pacifica degustazione della rimeria di Isabella in dimensione romantica. E, magari, un poco o parecchio maschilista. Intanto, Isabella, si diceva, non è affatto un'illettrata. *Ergo*: nessuna epifania di una comunque improbabile spontaneità assoluta; magari a conferma supposta di un compito assegnato di forza al femminile: quello appunto di garantire, dicevo, per via di effusione biografica, una tale assoluta spontaneità. (Qui Grignani ha buon gioco a cogliere con le mani nel sacco un po' tutti i lettori maschi delle poetesse cinquecentesche e anche di Isabella: anzitutto quel magno Croce cui dobbiamo moltissimo del rilancio della sua storia, prima che della sua poesia).

Poi, altra delusione per le nostre attese romantiche. Vediamo. Si sa, e vi accennavo all'inizio: Isabella è morta giovane. Non aveva, forse, trent'anni. L'hanno barbaramente uccisa tre dei suoi fratelli (viene in mente un suo archetipo, la boccacciana Lisabetta da Messina...). E perché l'hanno uccisa? Per una corrispondenza, si apprende – uno scambio di lettere, uno scambio di prove poetiche – con uno spagnolo abitante con la moglie, la nobildonna Antonia Caracciolo, in altro luogo lucano, a Bollita, non distante da Favale. La corrispondenza era con Diego Sandoval de Castro, ex-castellano di Cosenza: bell'uomo e rimatore.

Ma a quale appuntamento ci attende la delusione di cui sopra? La morte cruenta, e in quell'*orrido* (aggettivo molto di Isabella e niente affatto di Petrarca) ambiente familiare. La possibile storia d'amore col suddetto Sandoval. Mescolati questi ingredienti, ci si aspetta, pagina dopo pagina – tornando, da siffatte note da cronaca nera, nerissima, alle *Rime* – il sonetto rivelatore di Isabella, la rima amorosa, almeno la confidenza magari solo criptata... Niente di tutto questo. Oppure: si indaghi fra le rime – ora è possibile, da poco ne esiste un'edizione raggiungibile – del sunnominato Diego Sandoval de Castro: ebbene, neanche qui un'allusione, neanche un indiretto cenno a Isabella!

Ma allora: come trovare esca non dico per il nostro più nascosto romanticismo, ma per lo stesso nostrale femminismo? Difficile, al riguardo, la strada, o perfino il sentiero.

7.

La storia, in realtà, conduce brutalmente altrove. Suggerisce che, forse, l'*imperdonabile* commesso da Isabella agli occhi dei suoi tremendi fratelli non stava affatto, o non stava anzitutto, in una vicenda d'amore col Diego Sandoval (come mai, altrimenti, la consorte di questo, Antonia, era a parte della corrispondenza tra i due? O si vorrà supporre, iper-romanizzando, di lei donna Antonia, la complicità masochistica e libertina in una tresca Diego-Isabella?). L'imperdonabile, per i feroci fratelli di Isabella che la uccisero – e che poi, si noti, completarono l'impresa, con l'aiuto degli zii, uccidendo anche Diego Sandoval in un'imboscata – stava parecchio, o forse *solamente*, in altro. L'altro in questione era anzitutto una ragione di sapore *politico*. Riguardava un'opposizione di schieramento³. Quelli della famiglia di Isabella erano filo-francesi. Il padre, che sappiamo tanto presente alla figlia, stava in Francia, dove era fuggito – prima riparando, estate '28, a Roma –, presso Francesco I (altra figura di *Pater* chiamato in causa nelle *Rime* di Isabella: che dunque si conferma come poetessa in cerca di Giove; Arianna che ignora Teseo, ma cerca comunque l'Eroe Salvatore: e cercandolo confonde Teseo con la figura paterna). Filofrancesi, dunque, i Morra. Ma il Diego Sandoval di cui sopra era invece – e direi naturalmente, vista anche la nascita – filo-spagnolo.

³ Cfr. Grignani, *Introduzione* all'edizione cit., pp.18-19.

8. Sono approdato, intanto, dalla poesia alla ragion politica. E alla ragion di famiglia e alla biografia. Né vedo come si possa lasciarla da parte, quest'ultima, parlando delle *Rime* di Isabella. Si può tentare di cacciarla dalla finestra, ma questa rientra dalla porta. Che ne è, però, del nostro sotterraneo lettore romantico? Non c'è soddisfazione né consolazione per lui. Che neanche può approdare a quella sorta di sollievo storico, *post-factum* o *post-facta*, che sta nella condanna dei colpevoli. Qui, dei ferini fratelli carcerieri e infine responsabili di sororicidio. Macché. Continua la disattesa delle nostre speranze di compenso: di una – nostra – vendetta postuma e consolazione storica. La ragion di famiglia, infatti, prevalse: i fratelli criminali trovarono buona fortuna economica e, pare, anche politica, in Francia, dove a loro volta approdarono. E chi fu, dell'una e dell'altra fortuna, il solerte fautore? Fu il loro padre. Il padre di Isabella.

9.

Così il cerchio si chiude. Il dato più imprigionante – senza via d'uscita – per Isabella di Morra sembra essere allora proprio questo: che il Padre comunque, in nessun modo, *non ritorni* alla figlia. Non ritorni, facendo giustizia, alla figlia-Arianna neanche, in lesa romanticismo, dopo la morte di lei; che, anzi, le sue amate, campeggianti figure paterne, suo padre come il potentissimo Re di Francia, la allontanino, o, direbbe il nostro resistente suddetto romanticismo, la uccidano una seconda volta. Che insomma la sostanziale prigionia in cui è Isabella da viva si ripeta e si assolutizzi in un *per sempre* nel suo totale esilio dal Padre, dalla giustizia e pietà del Padre o dei Padri, anche dopo che è morta. E', dunque, la poesia *non scritta* di Isabella – poetessa tutt'altro che irrealizzata o secondaria nel nostro '500 –, è quella che riguarda, postuma, il destino di lei, infinitamente fuori dello sguardo del Padre, la sua poesia più grande e più terribile.

La voix d'autrui

Écriture et parole dans *Il Gattopardo*. Notes sur quelques affinités entre G. Tomasi di Lampedusa et C.E. Gadda¹

Marina Fratnik

Maggio 1860

“Nunc et in hora mortis nostrae. Amen”

La recita quotidiana del Rosario era finita. Durante mezz’ora la voce pacata del Principe aveva ricordato i Misteri Dolorosi; durante mezz’ora altre voci, frammiste avevano tessuto un brusio ondeggiante sul quale si erano distaccati i fiori d’oro di parole inconsuete: amore, verginità, morte; e mentre durava quel brusio il salone rococò sembrava aver mutato aspetto [...] (G, 31)².

Que de fois n’a-t-on pas, à juste titre, lié les mots latins de la récitation du rosaire qui inaugurent le *Gattopardo* à ses thèmes majeurs, qu’ils annoncent à la manière d’une épigraphe. Ce qui se donne à lire pourtant aussi bien dans cet incipit, à un autre niveau, est une rupture – qui préside à un autre type d’articulation. Le discours romanesque débute en effet au moment où un énoncé oral s’achève – comme il est dit encore, au second paragraphe de cette page liminaire : « Adesso, taciutasi la voce, tutto rientrava nell’ordine, o nel disordine consueto [...] » (31). Il s’ouvre sur l’évocation d’une voix, à laquelle viennent bientôt s’en adjoindre d’autres, et sur leur attentive et métaphorique description analeptique (« la voce pacata del Principe aveva ricordato i Misteri Dolorosi; [...] altre voci, frammiste avevano tessuto un brusio ondeggiante [...] ») ; et s’amorce par l’évocation d’un discours dont ne sont métonymiquement rapportés que les mots conclusifs, discours pareillement décrit, essentiellement dans sa sonorité, en

¹ Précisons d’emblée que le terme parole n’est pas pris ici dans son acception saussurienne mais au sens plus large de langage parlé (et écrit).

² Nous citons de G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, nuova edizione riveduta a cura di G. Lanza Tomasi, Milano, Feltrinelli, 2002, « Le Comete ».

tant que production sonore, voire en tant que bruit, par l'effet conjugué des métaphores qui mettent en relief sa matérialité³, mais aussi dans la connotation commune de trois de ses termes (« *un brusio ondeggiante sul quale si erano distaccati i fiori d'oro di parole inconsuete: amore, verginità, morte* »), termes isolés, traduits, décontextualisés, et prêts à entrer en résonance avec des motifs développés tout au long du roman, qui vont bientôt en infléchir la signification, voire l'inverser, et les réinvestir de sens⁴.

C'est dire la place qu'occupe la voix chez un auteur dont on a tant exploré, avec raison, la sensibilité visuelle dominante ; et comment il a misé sur ce fond sonore rituel d'une prière, ou sur cet autre discours – discours oral, discours d'autrui – qui, sans doute mieux que son propre énoncé narratif, était à même de restituer d'emblée un large pan de cet univers disparu, constitutif de sa mémoire et de son identité même, qu'il a visé à recréer par l'écriture, dont celle du roman qui s'inaugure. C'est dire enfin – et c'est ce qui nous intéressera surtout ici – l'attention que Lampedusa prête à la parole dans la diversité de ses aspects, à celle des énoncés fictifs qu'il met en scène, comme à celle de son texte romanesque qui les intègre et en joue.

En témoignent encore, par exemple, pour citer un lieu représentatif parmi bien d'autres, les discours fort différents, et à bien des égards diamétralement opposés, qui concluent le plébiscite du 21 octobre 1860, moment central du roman, décidant de l'annexion au Piémont du Royaume des Deux-Siciles :

a notte fatta venne spalancato il balcone centrale del Municipio e don Calogero si rese visibile con panciera tricolore e tutto, fiancheggiato da due ragazzini con candelabri accesi che peraltro il vento spense senza indugio. Alla folla invisibile nelle tenebre annunziò che a Donnafugata il Plebiscito aveva dato questi risultati:

³ Le « bruissement ondoyant » « tissé » par les voix entremêlées auquel va faire écho l'oscillation et, dans la conclusion symétrique de ce premier chapitre, le bruissement de la soie des jupes (« l'oscillante regredire delle loro sottane », 31 ; « la seta delle gonne frusciava [...] *Salve, Regina, Mater misericordiae...* », 65), fait évidemment penser aussi à une métaphore textuelle. Pour la métaphore plus complexe des « fleurs d'or des mots », nous nous permettons de renvoyer à notre étude, *Images et objets-images dans les textes de Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Saint-Denis, Université Paris 8, 2008, « Travaux et documents ».

⁴ On pense ici à l'amour et à la mort profanes, bientôt connotés par le cadre rococo où se déroule la récitation de la prière, et longuement évoqués dans la suite du texte, pour lesquels nous renvoyons à notre essai, *Images et objets-images* cit.

Iscritti 515; votanti 512; “sì” 512; “no” zero

Dal fondo oscuro della piazza salirono applausi ed evviva; dal balconcino di casa sua Angelica [...] batteva le belle mani rapaci; vennero pronunziati discorsi: aggettivi carichi di superlativi e di consonanti doppie rimbalzarono e si urtavano nel buio da una parete all'altra delle case; nel tuonare dei mortaretti si spedirono messaggi al Re (a quello nuovo) ed al Generale; qualche razzo tricolore si inerpicò dal paese al buio verso il cielo senza stelle; alle otto tutto era finito, e non rimase che l'oscurità come ogni altra sera, da sempre (G, 121).

Discours antithétiques, certes, à celui qui ouvrait le texte, ne fût-ce que parce que celui-là était voué à suggérer une continuité, voire la pérennité de l'ordre ancien – pour formelle et illusoire qu'elle fût, et qu'elle se révélerait au fil du roman, ou comme peut le connoter déjà la récitation machinale de la prière⁵ –, tandis que ces discours-ci se veulent la marque d'un changement historique et social décisif – quelque fragile et illusoire qu'il soit à son tour, comme l'évoque d'emblée leur prompte disparition dans les ténèbres et le silence habituels qu'amène invariablement la tombée du jour. Indépendamment de ses visées différentes, cependant, Lampedusa en fait une relation foncièrement semblable. La teneur des énoncés – inconnue, cette fois, mais qui ne se laisse pas moins aisément deviner – est encore plus radicalement passée sous silence ; exception faite pour les résultats (truqués) du scrutin, que le texte rapporte parce qu'ils suffisent à eux seuls, dans leur concision, à dire implicitement tous les mensonges dont est empreint ce tournant historique⁶ ; et pour

⁵ Le roman évoquera entre autres amplement la désagrégation du sentiment religieux, composante essentielle de l'ordre ancien. De ce point de vue, la récitation machinale du rosaire, qui se trouve mise en évidence dans la page liminaire, peut prendre d'emblée valeur emblématique, ou connotative, quelque 'naturelle' ou proprement in-signifiante qu'elle puisse être hors texte. C'est avec cette nuance que nous adhérons à l'interprétation de F. Musarra qui voit dans la métaphore du bruissement, ou du bruit, « una marca ironica discorsiva connotando : I) la scarsa familiarità con il latino di alcuni tra i presenti, II) una certa meccanicità nella preghiera » (*Su alcune marche ironiche nel « Gattopardo »*, in *Il Gattopardo, Atti del Convegno internazionale dell'Università di Lovanio*, 13 mai 1990 [de fait 1989], textes rassemblés par F. Musarra et S. Vanvolsem, Leuven-Roma, University Press-Bulzoni Editore, 1991, pp. 41-75 : p. 56).

⁶ Cf. entre autres : « il Principe aveva calcolato che la compattezza affermativa di Donnafugata sarebbe stata variegata da una trentina di voti negativi » (118) ; « egli sentiva che durante quella troppo asciutta enunciazione di cifre come durante quei troppo enfatici discorsi, qualche cosa, qualcheduno era morto. Dio solo sapeva [...] in quale piega della coscienza popolare » (122) ; « adesso sapeva chi era stato strangolato a Donnafugata, in cento altri luoghi [...] : una neonata, la buonafede » (123) ; « Don Fabrizio non poteva

la brève narrativisation « *si spedirono messaggi al Re (a quello nuovo) ed al Generale* », assortie d'un ironique commentaire métalinguistique. D'autres aspects du discours retenus. La situation énonciative, définie par la position particulière de ses acteurs : l'orateur qui, s'apprêtant à prendre la parole du haut de son balcon, « se rend visible », et que le vent replonge aussitôt dans l'obscurité, tout comme il emportera, nous suggère-t-on, ses propos creux, et son public symétriquement « invisible » dans le fond obscur d'une place qui connote l'obscurcissement de la faculté de compréhension des auditeurs ; la forme rhétorique élémentaire des discours tenus et la prononciation sicilienne marquée de la 'nouvelle' langue fédérative (« *vennero pronunziati discorsi: aggettivi carichi di superlativi e di consonanti doppie* ») ; le brouillage des discours, enfin, au milieu des applaudissements, des détonations des pétards et des sifflements des fusées, bruits auxquels ils finissent par s'assimiler, « rebondissant et se heurtant dans le noir d'un mur à l'autre des maisons », incompréhensibles, confus et vains, comme le signifiait, dès le départ, l'image de la foule perdue dans les ténèbres, indistincte et abrutie.

Abrutie, comme il est dit explicitement, deux pages plus haut, « par un usage immodéré de la houe » comme « par de nombreux jours d'oisiveté forcée et affamée » :

Il giorno del Plebiscito era stato ventoso e coperto, e per le strade del paese si erano visti aggirarsi stanchi gruppetti di giovanotti con un cartellino recante tanto di “sì” infilato nel nastro del cappello. Fra le cartacce e i rifiuti sollevati dai turbini di vento, cantavano alcune strofe della “Bella Gigougina” trasformate in nenie arabe, sorte cui deve soggiacere qualsiasi melodietta vivace che sia cantata in Sicilia. Si erano anche viste due o tre “facce forestiere” (cioè di Girgenti) insediate nella taverna di zzu Menico dove decantavano le “magnifiche sorti e progressive” di una rinnovata Sicilia unita alla risorta Italia; alcuni contadini stavano muti ad ascoltarli, abbruttiti com'erano, in parti eguali, da un immoderato impiego dello “zappone” e dai molti giorni di ozio coatto ed affamato. Scaracchiavano e sputavano spesso ma tacevano; tanto tacevano che dovette essere allora (come disse poi Don Fabrizio) che le “facce forestiere” decisero di anteporre fra le arti del Quadrivio, la Matematica alla Rettorica (118-119).

saperlo allora, ma una parte della neghittosità, dell'acquiescenza per la quale durante i decenni seguenti si doveva vituperare la gente del Mezzogiorno, ebbe la propria origine nello stupido annullamento della prima espressione di libertà che a questo popolo si era mai presentata. » (125).

Dans ces succinctes évocations de discours – déclamés ou chantés –, déclarativement liées au point de vue et au récit rétrospectif du héros⁷, et à l'évidence marquées d'un même scepticisme sur les modalités et le sort de l'intégration de la Sicile au Royaume d'Italie, une même attention est prêtée au contexte énonciatif, qui indique encore plus clairement (à travers le mutisme persistant, les gaillonnements, les crachats et la surdité verbale des paysans) l'échec de la communication ; ainsi qu'à l'altération que l'inflexion sicilienne fait subir à la cadence de l'italien septentrional et de ses alertes chants patriotiques, altération porteuse d'une signification semblable, d'autant qu'elle va nécessairement de pair avec une assimilation relative du sens (en l'occurrence connotatif plus que dénotatif) de ce langage, qui demeure emprunté, et que toute tentative, voire volonté d'appropriation ne peut que déformer.

Fonctionnellement analogues, mais débordant plus manifestement le contexte polémique où ils s'inscrivent, d'autres traits caractéristiques de l'appréhension et du traitement du langage émergent au fil des expressions rapportées qui se pressent dans ce passage : le titre de la chanson lombarde « transformée en cantilène arabe » dont le nom est francisé par une graphie, « *Bella Gigougine* », qui rappelle son étymologie française⁸ ; la formule « idiomatique » « *“face forestiere”* », glosée « (*cioè di Girgenti*) », puis coulée dans la narration qui est supposée reprendre le récit intermédiaire du héros (« *che dovette essere allora (come disse poi Don Fabrizio) che le “face forestiere” [...]* ») ; la forme dialectale *zzu Menico*⁹ ; le célèbre vers de *la Ginestra* de G. Leopardi, le *“magnifiche sorti e progressive”*, cité dans la suite immédiate, vers forgé sur une

⁷ Rappelons que toute l'évocation du plébiscite, qui s'insère dans l'épisode de la chasse, raconté au début de la quatrième partie du roman, est analeptique et qu'elle passe idéalement par les souvenirs de Don Fabrizio. Cf. *G*, 116-131.

⁸ Nous ferons souvent référence ici à la riche étude de Salvatore Claudio Sgroi, *Variabilità testuale e plurilinguismo del « Gattopardo »*, in *Tomasi e la cultura europea*, II, *Atti del Convegno Internazionale (Palermo, Real Albergo dei Poveri, 25-26 maggio 1996)*, a cura di G. Giarrizzo, Catania, Università degli Studi, 1996, pp. 7-141. *Gigougine* que Sgroi cite (sans le commenter) dans son répertoire de « Francesismi e citazioni in francese » (p. 187), francise le nom *Gigugin*, ou *Gigogin*, visant sans doute à rappeler (le procédé est fréquent chez Lampedusa) l'origine française du terme *gigolette* auquel il est lié et dont il est selon toute vraisemblance issu.

⁹ *Zzu* pour *zio*, oncle, formule de respect qui précède un nom propre, par laquelle on s'adresse à des gens qui n'appartiennent pas nécessairement à la famille ; *Menico*, diminutif régional de *Domenico*. Voir aussi *G*, 170, cit. plus loin.

expression qui est elle-même ironiquement citée dans le poème¹⁰, et qui trouve d'autre part des échos dans des formules semblables mises dans la bouche des personnages du *Gattopardo* (« nuovi tempi gloriosi verranno per la nostra Sicilia », *G*, 53), amèrement commentées par le Prince (« “[don Ciccio Ferrara] Crede invece ai ‘tempi gloriosi per la nostra Sicilia’ [...] il che ci è stato promesso in occasione di ognuno dei cento sbarchi, da Nicia in poi, e che non è mai successo” », 53-54); le terme “*zappone*”, enfin, dont les guillemets visent sans doute à souligner le caractère régional¹¹.

Ces quelques lignes offrent une illustration significative de l'usage massif et complexe que Lampedusa fait de la citation, intégrant par bribes à son récit les discours, voire l'enchevêtrement discursif qui émanent de ses personnages et de toute la société qu'il met en scène ; si bien que l'énoncé romanesque se construit souvent, comme ici, en empruntant le langage d'autrui, et signifie pour une large part indirectement, par le biais des connotations dont celui-ci est porteur.

Ce qui se donne à lire aussi bien est un échantillonnage représentatif de la diversité des registres, des codes et des sous-codes linguistiques dans lesquels Lampedusa aime puiser, et qu'il se plaît à associer en un assemblage d'expressions et de modes d'expression hétéroclites – vers d'un poème et titre d'une chansonnette patriotique et grivoise, locution sicilienne jointe aux noms propres et à leurs diminutifs (« *zzu Menico* »), diminutif lombardo-piémontais qui rappelle le français (« *Gigoguin* »)¹²,

¹⁰ Cf. G. Leopardi, *Canti, La ginestra o il fiore del deserto*, v. 50 : *le magnifiche sorti e progressive*, expression empruntée à Terenzio Mamiani, patriote et philosophe qui croyait aux « sorti magnifiche e progressive dell'umanità ».

¹¹ Voir aussi, en contiguïté avec « *trazzera* » (variante sicilienne de l'italien pour « chemin de campagne », par ailleurs issue du français) : « le madri [...] erano quasi tutte in lutto e parecchie erano state le mogli di quei fantocci sui quali s'incespica agli svolti delle “trazzere”. Gli uomini, abbrancato lo “zappone” uscivano per cercare chi, Dio piacendo, desse loro lavoro » (*G*, 185). Nous formulons ici une hypothèse en nous fondant sur les procédés habituellement utilisés par Lampedusa et analysés par Sgroi (*op. cit.*), qui répertorie de nombreux exemples analogues de termes que l'auteur place entre guillemets pour souligner leur caractère régional, notamment dans les cas où il n'est plus signalé par les dictionnaires italiens, tel, pour n'en citer qu'un, qu'on retrouvera, « *salma* », que Sgroi classe parmi les « régionalismes sémantiques » : « *Salma* [...] registrata in Zing. e Batt. (vol. XVII, *salma* n. 8) senza alcuna marca di diatopicità (almeno merid.), sic., *sarma* (VS), virgolettato » (p. 212).

¹² Selon ce que signalent de concours les textes relatifs à la chanson patriotique, *Gogogin*, lié à *gigolette*, est aussi un diminutif piémontais de Teresina. Voir par ailleurs aussi, sur ce chant, les remarques de G. Lanza Tomasi dans sa préface à la dernière édition du

inflexions dialectales qui rappellent l'arabe, tour provincial (« *facce forestiere* ») et terme d'usage régional (« *zappone* »). C'est là une tendance dominante de son écriture dont les manifestations multiples ne se limitent pas à la citation d'énoncés oraux, ni à la seule pratique de la citation, comme l'illustre par exemple ici le jeu de mots conclusif sur « les arts du Quadrivium » qui convoque une phraséologie archaïque pour désigner le pouvoir du langage, mis en échec, et le pouvoir des nombres sur lequel les orateurs décident de miser.

Un dernier passage de ces mêmes pages, éloquent à plus d'un égard, mérite d'être relevé :

Prima del tramonto le tre o quattro bagascette di Donnafugata (ve ne erano anche lì non raggruppate ma operose nelle loro aziende private) comparvero in piazza col crine adorno di nastri tricolori per protestare contro l'esclusione delle donne dal voto; le poverine vennero beffeggiate via anche dai più accesi liberali e furono costrette a rintanarsi. Questo non impedì che il "Giornale di Trinacria" quattro giorni dopo facesse sapere ai Palermitani che a Donnafugata "alcune gentili rappresentanti del bel sesso hanno voluto manifestare la propria fede inconcussa nei nuovi fulgidi destini della Patria amatissima, ed hanno sfilato nella piazza fra il generale consenso di quella patriottica popolazione" (121).

L'ample citation d'un énoncé écrit, cette fois (autre champ largement exploré et minutieusement décrit dans le roman dans tous ses aspects, et dont relève aussi, à bien voir, la mention des petits « cartons portant un grand « oui » glissés dans le ruban du chapeau », 118¹³), témoigne encore de l'intérêt constant que Lampedusa porte aux divers registres de la langue – tout comme l'association, à l'intérieur du seul discours

Gattopardo, qui relève « les intégrations dérivant de la connaissance exhaustive que Lampedusa avait des chroniques contemporaines », et en particulier de *Tre Mesi Nella Vicaria di Palermo*, 1860, de Francesco Brancaccio (1900), *op. cit.*, pp. 25-27.

¹³ Voir aussi *G*, 119 (« è superfluo dire che il nastro della sua tuba [le haut-de-forme de Don Fabrizio] era vergine di qualsiasi cartello ma agli occhi di chi lo conoscesse un "sì" e un "no" alternati s'inseguivano sulla lucentezza del feltro ») et 120 (« Don 'Nofrio [...] manifestò la propria monosillabica opinione sulla complicata quistione italiana, capolavoro di concisione »). On ne saurait évoquer ici le vaste champ de l'écrit auquel le roman accorde une attention tout aussi minutieuse. On se bornera à rappeler, en renvoyant à la lettre où Tancredi annonce à Don Fabrizio son intention d'épouser Angelica (*G*, 109-111), une de ses manifestations les plus significatives, qu'il est analysé dans toutes ses composantes et, le cas échéant, dans les connotations dont elles sont porteuses : support de l'écriture (nature, dimensions, aspect), calligraphie, forme de l'énoncé (formules employées, syntaxe, *dispositio*, style), lectures, interprétations et commentaires qu'ils suscitent. Voir entre autres *G*, 32, 40, 41, 48, 64-65, 78, 98, 150-151, 158, 163, 171, 212, 255, 259, 260.

narratif premier, d'une expression vulgaire telle que *bagascette* et du terme poétique *crine*¹⁴ –, mais aussi à la pluralité des pratiques, des usages et des fonctions du langage. Intérêt inséparable, on le voit mieux ici, de son goût prononcé pour le pastiche, tel que le manifestait déjà, notamment, au premier chapitre du roman¹⁵, la citation du communiqué de presse lu par Don Farizio, dont le point de vue et les termes étaient au reste diamétralement opposés (« Aprì il giornale. “Un atto di pirateria flagrante veniva consumato l'11 Maggio mercé lo sbarco di gente armata alla marina di Marsala. [...] Appena quei filibustieri ebbero preso terra evitarono con ogni cura lo scontro delle truppe reali [...] minacciando i pacifici cittadini e non risparmiando rapine e devastazioni...etc. etc...” », 64-65)¹⁶ ; tel que le confirme enfin, pour retenir un tout autre exemple, le *Canzoniere di casa Salina* que l'auteur aurait voulu intégrer au roman, dont le centre était un recueil de sonnets qui devait révéler la passion de Don Fabrizio pour Angelica, « un exercice conduit sur quelques passages poétiques très aimés, en particulier les sonnets de Shakespeare, en se référant pour la versification italienne aux sonnets de Michel-Ange » qu'il jugeait formellement médiocres¹⁷.

Quant à l'usage de la citation, il donne lieu ici à deux récits différents des mêmes événements, une double version narrative destinée non seulement à dénoncer la rhétorique mensongère du Risorgimento mais aussi, plus généralement, à souligner le pouvoir du langage, la transformation que tout discours fait fatalement subir aux faits, à divers degrés : des modifications mineures qui découlent du choix des mots (« *comparvero in piazza* » – « *hanno sfilato nella piazza* » ; « *le tre o quattro bagascette* » – « *alcune*

¹⁴ Voir par opposition les termes *squaldrina* (G, 112) et *squaldrinella* (47). Cf. également Sgroi, *op. cit.*, p. 239.

¹⁵ Par commodité, nous appelons ici chapitres les « parties » du roman.

¹⁶ Sur ce bulletin, qui est authentique, et que Lampedusa a fort bien pu intégrer à son texte avec quelques modifications, voir F. Orlando, *L'intimità e la storia. Lettura del « Gattopardo »*, Torino, Einaudi, 1998, p. 148n : « Era riportato in un classico della storiografia come R. De Cesare, *La fine di un regno*, Milano, 1869, 1909³ : dal quale Lampedusa, con modifiche di grafia e abbreviazione finale, potrebbe averlo ripreso. »

¹⁷ Deux sonnets seulement ont été retrouvés, publiés en appendice à *Il Gattopardo*, 2002 cit. Nous citons de la Préface de G. Lanza Tomasi, *ibid.*, p. 277, dans la traduction de Jean-Paul Mangano, Paris, Seuil, 2007, p. 342. On rappellera au passage que le *Canzoniere* allie le pastiche à la parodie : l'ode de Padre Pirrone qui précède les sonnets du Prince étant « une parodie savante qui tourne en dérision la culture jésuite en province à propos de l'« affaire » de Port-Royal et du légitimisme dogmatique de la lecture catholique correcte de l'histoire, dont le Père Pirrone fait étalage en exposant sa version réactionnaire des événements de l'Antiquité classique et des temps présents » (*ibid.*).

gentili rappresentanti del bel sesso »), au retournement complet dicté par la volonté d'occulter la réalité (« *vennero beffeggiate via anche dai più accesi liberali* » – « *fra il generale consenso di quella patriottica popolazione* »), en passant par ce qui peut n'être qu'une interprétation faussée par l'aveuglement qu'entraînent les croyances et les aspirations d'une époque, qui s'expriment ici par des formules caractéristiques déjà rencontrées (« *comparvero in piazza col crine adorno di nastrini tricolori per protestare contro l'esclusione delle donne dal voto* » – « *hanno voluto manifestare la propria fede inconcussa nei nuovi fulgidi destini della Patria amatissima* »)¹⁸.

C'est ce qu'évoquent, à la conclusion du roman – où elles acquièrent aussi valeur métanarrative –, les pages consacrées à la vérité des faits, dont « le noyau originaire », pris dans un tourbillon de discours, commence à disparaître « au bout de cinq minutes » (G, 264) dans une île « qui devrait avoir comme symbole l'Oreille syracusaine de Denys » (258) et où « malgré le luxe affiché de mystère, la réserve est un mythe » (54)¹⁹ : où tout est divulgué, répété et, sciemment ou non, irrémédiablement altéré²⁰. On se souvient de l'épisode où Concetta, devenue vieille, est prise d'un doute sur le sens du « récit brutal » fait par Tancredi à Angelica en sa présence et qui, cinquante ans auparavant, a marqué

¹⁸ Sur le motif du pouvoir du langage voir aussi par exemple les explications techniques données par Don Fabrizio, pour rassurer sa fille, quant à la faible efficacité des armes des troupes royales : « *spiegazioni tecniche in mala fede per giunta, che pochi capirono e delle quali nessuno fu convinto ma che consolarono tutti perché erano riuscite a trasformare la guerra in un pulito diagramma di forze da quel caos estremamente concreto e sudicio che essa in realtà è* » (G, 61).

¹⁹ Pour la traduction française du texte, nous nous fondons ici largement sur celle de J.-P. Manganaro in *op. cit.*

²⁰ Voir aussi sur ce thème G, 189 (« Il padre del nostro Gesuita era stato "sopraposte" di due feudi [...] Mestiere questo [...] assai pericoloso [...] perché costringeva [...] alla cognizione di vari aneddoti il cui accumularsi cagionava una infermità che "di botto" (è la parola esatta) faceva cadere l'infermo stecchito [...] con tutte le sue storielle sigillate nella pancia, irrecuperabili ormai alla curiosità degli sfaccendati ») et, surtout, G, 129 : « Il segreto sulle intenzioni matrimoniali di Tancredi, benché ancora embrionali sino a poche ore prima, sarebbe stato certamente divulgato se, per caso, non avesse avuto la fortuna di mimetizzarsi. Senza dubbio erano state notate le frequenti visite [...] ; le mille piccole premure [...]. Lo scandalo maggiore era stato il primo : i vecchietti [...] i ragazzini [...] avevano visto tutto, compreso tutto e ripetuto tutto ; sui significati ruffianeschi e afrodisiaci di quella dozzina di pesche erano state consultate megere espertissime e libri disvelatori di arcani [...]. Per fortuna si era prodotto un fenomeno relativamente frequente da noi : il desiderio di malignare aveva mascherato la verità ; tutti si erano costruiti il pupazzo di un Tancredi libertino che aveva fissato la propria lascivia su Angelica e che armeggiasse a sedurla, e basta [etc.] ».

« le tournant de sa vie » (260) ; doute insinué par le sénateur Tassoni qui lui fait part des propos que Tancredi lui aurait autrefois tenus sur la tendresse qu'il éprouvait pour elle et, beaucoup plus tard, sur ce même récit, une pure invention, à l'en croire, une simple blague dont celui-ci se serait repenti :

“[...] parlava di lei quasi quanto parlasse di donna Angelica; questa era per lui l'amore, Lei invece era l'immagine dell'adolescenza soave, di quell'adolescenza che per noi soldati passa tanto in fretta.”

Il gelo strinse di nuovo il vecchio cuore; e già Tassoni aveva alzato la voce, si rivolgeva ad Angelica : “Si ricorda, principessa, quanto egli ci disse a Vienna dieci anni fa?” Si rivolse di nuovo a Concetta per spiegare. “[...] In un retropalco dell'Opera [...] ci confessò [...] con la sua ironia impareggiabile, un peccato, un suo imperdonabile peccato, come diceva lui, commesso contro di lei [...]” S'interruppe un attimo per dare agio di prepararsi alla sorpresa. “Si figuri che ci raccontò come una sera [...] si fosse permesso d'inventare una frottola e di raccontarla a Lei [...] e come Lei lo avesse creduto e si fosse offesa perché il fatterello narrato era un po' audace, secondo l'opinione di cinquant'anni fa [...] ‘Era tanto cara’ diceva ‘mentre mi fissava con i suoi occhi incolleriti [...] che se non mi fossi trattenuto la avrei abbracciata lì davanti a venti persone ed al mio terribile zione’. [...] Tancredi se ne ricordava bene [...] anche perché il misfatto lo aveva commesso proprio il giorno nel quale aveva incontrato donna Angelica per la prima volta” (262).

De ces propos, qui finissent par bouleverser l'interprétation que Concetta avait donnée de ce moment crucial et par défaire tous les « sentiments qui en avaient découlé et avaient formé le squelette de sa façon de penser » (263), rien n'indique s'ils sont véridiques ou inexacts : faussés par l'imprécision des souvenirs, ou amplifiés, enjolivés, voire inventés par Tancredi, ou par Tassoni lui-même. Seuls sont soulignés, à plusieurs reprises, de manière à faire naître un doute dans l'esprit du lecteur, la courtoisie notoire et le talent d'orateur de ce dernier, qui excelle dans l'art de magnifier et métamorphoser les faits :

“signorina, si realizza adesso un sogno della mia gioventù lontanissima. Quante volte nelle gelide notti di bivacco sul Volturno o attorno agli spalti di Gaeta assediata, quante volte il nostro indimenticabile Tancredi mi ha parlato di Lei [...] sono felice di potere, benché con tanto ritardo, deporre il mio omaggio ai piedi di chi fu la consolatrice di uno dei più puri eroi del nostro Riscatto !” (261)

Tassoni atteint en l'occurrence d'autant plus facilement sa cible que Concetta « n'avait pas eu la possibilité de s'immuniser contre la rhétorique » et « en subissait même le charme jusqu'à se retrouver sous son emprise » (261). Si bien que la vérité s'indique hors d'atteinte, à jamais enfouie sous la masse des discours collectifs des Siciliens comme de ceux (prononcés ou intérieurs) des personnages de la fiction et des passions qui les animent :

Dal fondo atemporale dell'essere un dolore nero salì a macchiarla tutta dinanzi a quella rivelazione della verità.

Ma era poi la verità questa ? In nessun luogo quanto in Sicilia la verità ha vita breve: il fatto è avvenuto da cinque minuti e di già il suo nocciolo genuino è scomparso, camuffato, abbellito, sfigurato, oppresso, annientato dalla fantasia e dagli interessi; il pudore, la paura, la generosità, il malanimo, l'opportunismo, la carità, tutte le passioni le buone quanto le cattive si precipitano sul fatto e lo fanno a brani; in breve è scomparso. E l'infelice Concetta voleva trovare la verità di sentimenti non espressi ma soltanto intravisti mezzo secolo fa ! La verità non c'era più (264).

La vérité n'est pas plus livrée par le texte romanesque qui ne se pose pas comme un énoncé objectif qui en serait le détenteur, et qui – ce cas n'en est à bien voir que la manifestation la plus flagrante – évite généralement les désignations simples, directes, univoques et définitives des faits ; s'attachant plus volontiers à décrire les discours qui les modifient sans cesse et rendent souvent leur réalité indécidable. La réplique conclusive d'Angelica qui, après les propos de Tassoni, son ancien amant, est en proie à « une double, bien que fantomatique jalousie », en confirme et parfait la démonstration :

Tassoni era preoccupato: “Angelica” disse [...] “temo di aver in qualche modo urtato vostra cugina [...] mi dispiacerebbe [...]” “Credo bene che la avete urtata, Vittorio” disse Angelica esasperata da una duplice benché fantomatica gelosia “essa era pazzamente innamorata di Tancredi; ma lui non aveva mai badato a lei.” E così una nuova palata di terra venne a cadere sul tumulto della verità (264)²¹.

²¹ On remarquera que le doute quant aux sentiments de Tancredi à l'égard de Concetta est, au moins dans une certaine mesure, précédemment ménagé dans le texte ; le narrateur ne livre aucune certitude, notamment, quant à ce qui motive, au lendemain de son fameux récit sur la manière dont il a forcé la porte du Monastère de l'Origlione et effrayé ses religieuses cloîtrées, l'insistance avec laquelle, en présence de Concetta, Tancredi cherche à convaincre le Prince de le faire entrer dans le couvent, tout aussi inviolable, de Santo Spirito : « “Scusa, zione; ho riletto stamane l'atto di fondazione in biblioteca: 'potrà entrare il Principe di Salina e insieme a lui due gentiluomini del suo seguito [...]' Farò

La citation du « Giornale di Trinacria » (121), qui ménage une double version du déroulement de la journée du plébiscite à Donnafugata, tout comme celle du bulletin qui relate le débarquement de Garibaldi (65-66) appellent une dernière remarque. Elles illustrent en effet aussi bien une des manifestations les plus significatives de la perspective métalinguistique qui traverse tout le roman : une réflexion récurrente, plus ou moins explicite, sur le glissement des significations et des mots ; qui est aussi – parmi d’autres notations sur le langage – un instrument privilégié de la représentation de l’histoire et, parfois, de l’histoire de la langue. Ainsi les « flibustiers » débarqués à Marsala qui « menaçaient les citoyens pacifiques » en se livrant « au pillage et à la dévastation » (65-66), prêts à s’allier, selon les dires des confrères de Padre Pirrone, avec « la racaille de la ville » (47)²², deviennent bientôt – ou simultanément, selon les points de vue – les artisans de la « libération » de la Sicile (77, 118), de sa « prospérité future » (116)²³, soit des « brillants nouveaux destins de la Patrie » (121)²⁴ ; « les Garibaldiens », « les Garibalduques » ou « les Piémontais », « selon qu’on veut les exalter, les injurier, ou se rassurer », comme le fait le Prince qui appelle « Piémontais » le général toscan et l’officier d’ordonnance milanais qui accompagnent Tancredi à son retour de Palerme (73) et qu’il accepte de recevoir chez lui (« tre giorni dopo i due “Piemontesi” erano stati invitati a cena », 74)²⁵. Quitte à être de nouveau ravalés, dès qu’ils perdent le soutien du Piémont, au rang

il gentiluomo al tuo seguito, farò il tuo scudiere, farò quel che vorrai [...]” Parlava con inconsueto calore; voleva forse far dimenticare a qualcuno gl’inconsiderati discorsi della sera prima. Don Fabrizio era lusingato: “Se ci tieni tanto, caro, vedrò...” Ma Concetta [...] si rivolse al cugino: “[...] abbiamo visto una trave per terra [...]. Vai a prenderla, farai più presto a entrare.” [etc.] » (G, 99).

²² « Si temeva uno sbarco dei Piemontesi nel sud dell’isola [...]: la teppa cittadina aspettava il primo segno di affievolimento del potere, voleva buttarsi al saccheggio e allo stupro » (47). Parmi bien d’autres, voir aussi les propos de Paolo, le fils aîné « niais » et « bigot » de Don Fabrizio : « [Tancredi] è andato a unirsi a quei farabutti che tengono la Sicilia in subbuglio » (63).

²³ Nous citons une expression de la métaphore filée appliquée à la fourmilière contemplée par Don Fabrizio : « Si facevano avanti colme di baldanza, in disordine ma risolute: gruppetti [...] sostavano un po’a parlottare e, certo, esaltavano la gloria secolare e la prosperità futura del formicaio n. 2 [etc.] » (116).

²⁴ Outre les propos tenus, avant le plébiscite, par le comptable du Prince, don Ciccio Ferrara (G, 53, cit. ci-dessus), voir aussi par exemple ceux de son intendant, Russo : « avremo la libertà, la sicurezza, tasse più leggere, la facilità, il commercio. » (55).

²⁵ « I Piemontesi (così continuava a chiamarli il Principe per rassicurarsi, allo stesso modo che altri li chiamavano Garibaldini per esaltarli o Garibalducheschi per vituperarli) i Piemontesi si erano presentati a lui [...]. / Il generale era uno sveltissimo toscano [...], si era comportato con il dovuto ossequio dando financo dell’ “Eccellenza” a Don Fabrizio, in

de « racaille », d'« hommes de main » et de « voleurs de poules », pour reprendre les expressions qu'emploient Tancredi et Cavriaghi après avoir rejoint l'armée régulière de « Sa Majesté le roi de Sardaigne » (155)²⁶; à n'être plus qu'une bande « de débraillés, d'incurables fanatiques et de révoltés de métier », voire d'individus malintentionnés, ou manipulés, nuisant à Garibaldi lui-même, selon les termes utilisés deux ans plus tard par Pallavicino, acteur d'un nouveau tournant historique et porte-parole de l'interprétation officielle de l'histoire récente (229-230)²⁷.

Un meilleur sort échoit à Tancredi qui, qualifié au départ, à travers les propos de Ferdinand II, repris par Don Fabrizio, de jeune homme désinvolte « aux mauvaises fréquentations » (43), entretenant des relations compromettantes avec « les « escouades » rebelles » (44) (« Perché Re Ferdinando, quando aveva parlato delle cattive frequentazioni del giovanotto [...] aveva avuto, nei fatti, ragione. Preso in una rete di amici giocatori, di amiche, come si diceva, “scondottate” [...] Tancredi era giunto al punto di aver simpatie per le “sette” [...] », 43), se mue très vite, aux yeux mêmes des habitants de Donnafugata, en un « aristocrate libéral » et en « blessé glorieux des combats de Palerme » (« non si vedeva più in lui il giovanotto spregiudicato ma l'aristocratico liberale [...] il glorioso ferito dei combattimenti di Palermo », 77) ; et finalement, dans les propos tenus par le sénateur Tassoni un demi-siècle plus tard, comme on l'a vu, au moment où l'on célèbre le cinquantenaire des *Mille* – bien qu'il ait très tôt quitté la troupe de Garibaldi, ou peut-être pour cette raison même –, en « un des plus purs héros du Rachat » de la Sicile ; trouvaille ironique pour les deux ou trois mensonges qu'elle comporte – s'appliquant à un opportuniste « aux ambitions peu limpides » (222) et au demeurant épargné, à une égratignure près, par les combats²⁸ –, que Lampedusa se plaît à reprendre dans le *Canzoniere di casa Salina* (« Le

netta contradizione con uno dei primi decreti del Dittatore; l'ufficiale di ordinanza [...] era un conte milanese [...] » (73-74).

²⁶ « “[...] Con quelli lì non si poteva restare [...]” “Mamma mia che gentaglia ! uomini da colpi di mano, buoni a sparacchiare, e basta ! [...]” “la gente non ha più paura che rubiamo le galline, ora” » (155).

²⁷ « “[...] mi son visto dinanzi quelle centinaia di scamicciati, con faccie di fanatici incurabili alcuni, altri con la grinta di rivoltosi di mestiere [...], la mia brevissima sparatoria ha giovato soprattutto a Garibaldi, lo ha liberato da quella congrega che gli si era attaccata addosso, da tutti quegli individui tipo Zambianchi che si servivano di lui per chissà quali fini, forse generosi benché inetti, forse però voluti dalle Tuileries e da palazzo Farnese [...]” » (229).

²⁸ La blessure de Tancredi et les risques qu'il aurait encourus donnent d'ailleurs lieu à plusieurs commentaires ironiques du narrateur et du héros.

poesie di Tancredi [...] sono [...] di più leggero contenuto e illuminano bene l'aspetto esteriormente affascinante di questo "eroe del nostro riscatto" », *G*, 291).

L'intègre et courageux don Ciccio Tumeo, tout au contraire, passe du rang de « sujet fidèle », « dévoué » ou « attaché », et de celui de « gentilhomme austère » à celui de « bourbonien répugnant », mais aussi, en vertu d'un procédé proleptique fréquent du narrateur, à celui de « snob », ou de « snob passif » – tandis que « la générosité des vrais Rois » est taxée d'« aumône », et que, par un ludique glissement de sens inverse, les « Savoyards », que don Ciccio méprise, se voient métamorphosés en biscuits :

“[...] Elemosine le chiamano ora, queste generosità di veri Re; lo dicono per non dover darle loro, ma erano giuste ricompense alla devozione. [...] Ero un 'fedele suddito', sono diventato un 'borbonico schifoso'. Ora tutti Savoiaardi sono! ma io i Savoiaardi me li mangio col caffè, io!” [...]

Don Ciccio si era sfogato; ora alla sua autentica ma rara personificazione del “galantuomo austero” subentrava l'altra, assai più frequente e non meno genuina dello “snob”. Perché Tumeo apparteneva alla specie zoologica degli “snob passivi”, specie adesso ingiustamente vilipesa. Beninteso la parola “snob” era ignota nel 1860 in Sicilia, ma [...] esisteva la gente per la quale ubbidire, imitare e soprattutto non far della pena a chi si stima di levatura sociale superiore alla propria, è legge [...]: lo “snob” essendo infatti il contrario dell'invidioso. Allora egli si presentava sotto nomi differenti: era chiamato “devoto”, “affezionato”, “fedele” [...] (124-125).

Une même perspective métalinguistique ressurgit dans divers lieux du texte. Notamment – pour n'en citer que quelques-uns, assez différents –, à travers cette notation sur l'emploi qu'Angelica fait du mot « *Principie* », attribuant à Tancredi le titre de Don Fabrizio (dont elle finira d'ailleurs par s'emparer) : « “E sono arrivate notizie del Principe?” “Il Principe” nella bella bocca di Angelica non era ahimè! il vocabolo per designare lui, Don Fabrizio, ma quello usato per evocare il capitano garibaldino” » (108) ; dans les idées vagues du Prince sur la nature du sénat, qui l'amènent à questionner Chevalley, et dans les réponses que celui-ci lui donne:

Le sue idee in fatto di Senato erano del resto vaghissime [...] esse lo riconducevano sempre al Senato Romano [...]. Adesso vi era anche il Senato dell'Impero di Parigi, ma non era che una assemblea di profittatori muniti di larghe prebende. Vi era o vi era stato un Senato anche a Palermo ma si era trattato soltanto di un comitato di amministratori civici, e di quali

amministratori! [...] “Ma insomma, cavaliere, mi spieghi un po’ che cosa è veramente essere senatori [...]”

Il Piemontese, il rappresentante del solo stato liberale italiano s’inalberò: “Ma, Principe, il Senato è la Camera Alta del Regno! In essa il fiore degli uomini politici del nostro paese, prescelti dalla saggezza del Sovrano, esaminano, discutono, approvano o respingono quelle leggi che il Governo o essi stessi propongono per il progresso del paese [...]”

Chevalley avrebbe forse continuato a lungo su questo tono, se Bendicò non avesse da dietro la porta chiesto alla “saggezza del Sovrano” di essere ammesso (176-177) ;

les considérations que Padre Pirrone développe librement face à son interlocuteur, l’herboriste don Pietrino, depuis longtemps endormi : « “Avete mai pensato, don Pietrino, a quanti nomi di mestiere sono diventati delle ingiurie? da quelli di facchino, ciabattino e pasticciere a quelli di *reitre* e di *pompier*²⁹ in francese? » (197) ; les réflexions de Don Fabrizio sur le nom de certains gâteaux :

“trionfi della Gola” col verde opaco dei loro pistacchi macinati, impudiche “paste delle Vergini”. Di queste Don Fabrizio si fece dare due [...] “Come mai il Santo Uffizio, quando lo poteva, non pensò a proibire questi dolci? I ‘trionfi della Gola’ (la gola, peccato mortale!) le mammelle di S. Agata vendute dai monasteri, divorate dai festaioli! Mah!” (228) ;

ou la notation proleptique du narrateur sur le qualificatif que celui-ci attribue à Balzac :

Un paio di volumi di Balzac [...] era giunto [...] alle mani di Don Fabrizio [...] li aveva letti e prestati via, disgustato, [...] dicendo che essi erano il frutto di un ingegno senza dubbio vigoroso ma stravagante e “fissato” (oggi avrebbe detto monomaniaco) (151)³⁰.

²⁹ En italiques dans le texte.

³⁰ La substitution des mots et des significations ne s’opère pas seulement, comme dans les exemples cités, sur l’axe diachronique, mais aussi dans la dimension synchrone ; Lampedusa se plaît notamment à multiplier et diversifier les désignations et les descriptions concomitantes d’un même personnage, en variant les points de vue et les registres linguistiques : « era lui [Tancredi], per Don Fabrizio che lo abbracciava, il ragazzo più amato che non i propri figli; per Maria Stella il caro nipote perfidamente calunniato; per Padre Pirrone la pecorella sempre smarrita e sempre ritrovata, per Concetta un caro fantasma rassomigliante al suo amore perduto; anche mademoiselle Dombreuil lo baciò [...] e gridava, la poveretta: “*Tancredi, Tancredi, pensons à la joie d’Angelica*” [...] Bendicò pure ritrovava il caro compagno di giochi [...] ma, caninamente, dimostrava la propria estasi galoppando frenetico attorno alla sala e non curandosi dell’amato » (152-153). Voir par exemple aussi G, 147, où un procédé tout à fait analogue est appliqué à Angelica.

Les traits qu'on a tenté de dégager sont récurrents dans l'univers romanesque de Lampedusa et caractéristiques de son écriture. Ainsi par exemple – pour n'en rappeler que quelques-uns et dans quelques-unes de leurs manifestations seulement –, l'attention prêtée à la voix qu'on a relevée au départ dans l'évocation de la récitation du rosaire réapparaît notamment dans la mention répétée de la voix de Tancredi ; voix par ailleurs décrite dans une perspective différente puisque, loin d'être mise en évidence aux dépens du contenu de l'énoncé, elle est porteuse de sens, d'un sens connoté apte à renforcer la signification dénotative (et connotative) des propos qu'il tient, ou, le plus souvent, à l'atténuer, et même à la démentir, par un phénomène apparemment involontaire – voire imaginaire, issu des projections de son interlocuteur privilégié :

quei rustici ammiratori erano davvero uno spasso; parlava loro in dialetto, scherzava [...] Ma quando diceva “il generale Garibaldi” calava la voce di un tono e prendeva l'aria assorta di un chierichetto davanti all'ostensorio; e a don Calogero Sedàra, del quale aveva vagamente inteso che si era dato molto da fare nei giorni della liberazione, disse con voce sonora: “Di voi, don Calogero, Crispi mi ha detto gran bene” (77) ;

“ [...] Cosa ho combinato? Niente di niente [...] Non come certe conoscenze mie che sono state a divertirsi a Palermo” [...] La voce leggermente nasale del ragazzo portava una tale carica di brio giovanile che era impossibile arrabbiarsi (49) ;

“Arrivederci, a presto. Ritorno col tricolore.” La retorica degli amici aveva stinto un po' anche su suo nipote; eppure no. Nella voce nasale vi era un accento che smentiva l'enfasi. Che ragazzo! Le sciocchezze e nello stesso tempo il diniego delle sciocchezze (50) ;

se ne stava lì, rosso-vestito ed irresistibile a mostrare la propria intimità coi vincitori; intimità a base di “tu” e di “mio prode amico” reciproci che i “continentali” prodigavano con fanciullesco fervore e che erano ricambiati da Tancredi, nasalizzati però e resi, per Don Fabrizio, pieni di sottaciuta ironia (73)³¹ ;

“Zione [...] lascia stare queste indecenze che non sono fatte per uomini della tua età.”

³¹ La voix nasillarde de Tancredi est fonctionnellement analogue en cela, pour Don Fabrizio, à son style épistolaire : « lo stile, riboccante di sottintesa ironia, gli evocava magicamente la figura del nipote, la nasalità beffarda della voce, gli occhi sprizzanti malizia » (110) ; style qui reproduit par ailleurs en abyme celui du narrateur.

L'affettuosa malizia della voce di Tancredi lo distolse dall'intorpidimento voluttuoso. (88)³².

Sauf lors de l'agonie du Prince, où la voix de Tancredi n'est plus porteuse de sens qu'en soi, indépendamment des énoncés qu'elle véhicule, énoncés opacifiés, réduits à une pure manifestation sonore (ponctuée de tournures spirituelles) et, par le jeu d'une métaphore, à un objet matériel, comme l'était (pour d'autres raisons) celui de la prière qui inaugure le livre:

Tancredi [...] parlava, parlava molto, parlava allegro [...]. La voce nasale, il vocabolario arguto delineavano un futile fregio sul sempre più fragoroso erompere delle acque della vita. Il Principe era grato delle chiacchiere [...] ma non lo stava a sentire (243).

De même, le relevé des accents régionaux se retrouve par exemple dans les notations sur le « dialecte très stylisé du Prince » (62), les « termes quasiment vernaculaires » (90), la « très mauvaise langue » (94) ou « l'accent plébéen » de Sedàra (143), l'« incorrigible r à la française de Cavriaghi » qui séduit les jeunes filles Salina, au même titre que sa petite moustache blonde (73, 153), ou sur les métamorphoses que subit le parler d'Angelica, grâce à son éducation dans un pensionnat florentin et, plus tard, ses quarante années de vie commune avec Tancredi, qui achèvent sa transformation en la faisant passer du stade de petite provinciale à celui de femme cosmopolite: « La voce era bella, bassa di tono, un po' troppo sorvegliata forse; il collegio fiorentino aveva cancellato lo strascichio dell'accento girgentano; di siciliano, nelle parole, rimaneva soltanto l'asprezza delle consonanti che del resto si armonizzava benissimo con la sua venustà chiara ma greve » (92); « Parlava molto e parlava bene; quaranta anni di vita in comune con Tancredi [...] avevano cancellato da tempo fin le ultime tracce dell'accento [...] di Donnafugata [...]. Leggeva molto e sul tavolo del suo salotto i più recenti libri di France e di Bourget si alternavano con quelli di D'Annunzio e della Serao » (259-260).

L'assemblage de diverses inflexions régionales et de langues étrangères, motivé par le contexte historique et social du roman – dont il est aussi bien un mode de représentation –, s'inscrit quant à lui dans la plus générale tendance d'une écriture qui, comme on l'a vu, se plaît à convoquer, associer et mêler une pluralité de codes et de sous-codes disparates, tirant parfois parti des circonstances de l'histoire narrée, mais

³² Plus que porteuse d'un effet de sens, la voix de Tancredi agit par ailleurs aussi sur les sens d'Angelica: « l'affettuosità scherzosa, certi toni improvvisamente gravi della sua voce le causavano, anche nel ricordo, un turbamento preciso » (149).

se passant aussi, le plus souvent, de tout support référentiel. On pense d'une part, au français de mademoiselle Dombreuil (« andava gemendo: “*Mon Dieu, mon Dieu, c'est pire qu'en Afrique!*” », 70), un personnage presque essentiellement défini par son comportement verbal, à celui des soliloques ou des lectures du Prince (« “*Ce sont leurs affaires, après tout*” pensò in francese », 87 ; « si tuffò nella lettura del più recente numero del *Journal des savants*. “*Les dernières observations de l'Observatoire de Greenwich présentent un intérêt tout particulier...*” », 53), au latin de Padre Pirrone (« lo infastidiva anche il riaffacciarsi insistente di una frase detta talvolta da Padre Pirrone : “*Senatores boni viri, senatus autem mala bestia*” », 176), au sicilien tout naturellement appelé par le cadre de l'action (« Si udivano le parole “russella”, “primintio”, “marzolino”: paragonavano i pregi dei grani da semina », 225) ; mais aussi au napolitain du roi Ferdinand (« “Ne”, Salina, beate quest'uocchie che te vedono”. L'accento napoletano sorpassava di gran lunga in sapore quello del ciambellano [...] », 38-39), à l'anglais d'une conversation avec des officiers de la marine britannique (182) ou à l'allemand d'une des revues d'astronomie de Don Fabrizio (131)³³. On pense d'autre part, à l'emploi massif que le discours narratif fait de termes étrangers, français et anglais, en particulier, passés ou non dans la langue (*calèche*, *demi-glace* ; *chic*, *jais*, *cocktail*, *gag*) et, dans ce dernier cas, presque toujours écrits selon leur graphie d'origine (*cacatoés*, *gilet*, *ouistiti*³⁴), mais encore, de mots d'étymologie étrangère (*calligrafato*, *canaglieria*, *frivolità*) ou forgés à

³³ Pour une liste complète des citations en langue étrangère et en latin voir Sgroi, *op. cit.*, pp. 190-195. Et pour d'autres modes de représentation de l'histoire, ou de réflexion sur l'histoire, à travers des faits de langage : « andava chiedendosi chi era destinato a succedere a questa monarchia che aveva i segni della morte sul volto. Il Piemontese, il cosiddetto Galantuomo che faceva tanto chiasso nella sua piccola capitale fuor di mano ? Non sarebbe stato lo stesso ? *Dialecto torinese invece che napoletano*; e basta » (G, 39 ; nous soulignons, comme dans les citations suivantes) ; « noi Siciliani siamo stati avvezzi da una lunghissima egemonia di governanti che non erano della nostra religione, *che non parlavano la nostra lingua*, a spaccare i capelli in quattro » (177) ; « [Cavriaghi] si fece serio: “Ma insomma, Falconeri, dov'è la signorina Angelica? [...]”. Si rivolse a Don Fabrizio: “Sa, principe, a sentire lui è la regina di Saba! Andiamo subito a riverire la *formosissima et nigerrima* [en italiques dans le texte]. Muoviti, testone!” / Parlava così e trasportava il linguaggio delle mense ufficiali nell'arcigno salone con la sua doppia fila di antenati corazzati e infiocchettati » (153) ; « [Angelica] parlava molto e parlava bene [...] *. Leggeva molto* e sul tavolo del suo salotto i più recenti libri di France e di Bourget si alternavano con quelli di D'Annunzio e della Serao. / [...] Concetta era poco avvezza alla conversazione con persone che non conoscesse fin dall'infanzia; era anche poco amante di letture; quindi non aveva avuto modo d'immunizzarsi contro la retorica ed anzi ne subiva il fascino sino a diventarne succube » (259-261) .

³⁴ *ouistiti* dans la première édition du *Gattopardo*, ainsi que dans les *Ricordi d'infanzia* (Opere, introduzione e premesse di G. Lanza Tomasi, Milano, Mondadori, 1995, p. 362).

partir d'une langue étrangère (*sornioneria*)³⁵ ; à l'emploi (plus restreint) de locutions latines et d'expressions siciliennes, généralement italianisées, ainsi que d'expressions d'origine ou d'usage siciliens ("*insòlia*", *erbuario*, "*carnaggi*", *malo passo*, « erano stati fatti partire per Napoli, col "*pacchetto*" del pomeriggio »)³⁶ ; à ne pas dire de quelques autres termes de provenance étrangère (*mazurka*, *mops*), de quelques rares variantes toscanes ou septentrionales (*berciare*, *diaccio* ; *tosa*)³⁷, et d'un bon nombre de néologismes (termes dérivés, composés ou onomatopéiques : *donnafugasco*, *sedaresco*, *ore-carretto*, *rosso-garibaldino*, « "*bau-bau*" in camicia rossa »)³⁸, auxquels font parfois pendant, dans la fiction, les formations inédites qui découlent des altérations linguistiques des personnages. On pense enfin aux modes divers selon lesquels le texte joue de la juxtaposition et de la fusion de ce large éventail de registres linguistiques hétérogènes :

Concetta non era la maggiore; ma la lotta egemonica [...] essendosi chiusa da tempo con la debellatio delle avversarie, nessuno avrebbe mai pensato a

³⁵ Dans l'inventaire dressé par Sgroi, « Esotismi, francesismi, anglicismi et alia » (*op. cit.* pp. 184-192), figurent des mots étrangers (*calèche*, *table à thé*, *squires*), des emprunts qui ne sont répertoriés que dans quelques dictionnaires (*chic*, *jais*, *moire*, *cocktail*, *gag*, *rubber*), et ceux dont la graphie d'origine, généralement maintenue par Lampedusa (*cacatoés*, *gilet*, *ouistiti/ouisiti*), est dans tous les cas, ou selon les dictionnaires, italianisée (*cacatoa -tua*, *gilè*, *uistiti*). À cela s'ajoutent, dans le vaste champ lexical littéraire de Lampedusa (pp. 155-179), des mots dont l'étymologie diachronique est étrangère, qui ne figurent pas nécessairement comme tels dans les dictionnaires italiens, et qui ne figurent eux-mêmes que dans quelques dictionnaires (*calligrafato*, emprunt au français *calligraphie* ; *grigliato*, du français *grillé* ; *frivolità*, pour 'frivolezza', du français *frivolité* ; de même que *canaglieria*) ; à ne pas dire de termes carrément forgés à partir d'un équivalent étranger, tel *sornioneria*, calqué sur *sournoiserie*.

³⁶ Pour le traitement du sicilien (« dialetto siciliano, trasfigurato per lo più nella lingua, in forma quindi di italiano regionale [...] termini spesso tecnici che Tomasi non di rado virgoletta per esplicitarne il particolare carattere diatopico »), nous renvoyons à l'étude de Sgroi, *op. cit.*, pp. 206-235, qui distingue : des « régionalismes sémantiques », tels *fuoco grande* (en sicilien *focu (g)ranni*) pour « fatto spaventoso », *malo passo* (*malupassu*), enregistré dans le Battaglia sans indication quant à son caractère régional, ou *pacchetto* (*pacchettu*) pour « battello per trasporto passeggeri », lui-même dérivé de l'anglais *packet* (-boat) ; des « régionalismes lexicaux », tels *erbuario* (*erbuariu*) dont le Battaglia ne signale pas l'étymologie et le caractère régionaux, ou "*carnaggio*" (*carnaggiu*), placé entre guillemets et glosé par Lampedusa (*G*, 215), alors que ni Battaglia ni Zingarelli, qui indique par ailleurs son étymologie française, ne mentionnent son usage régional ; mais encore des « régionalismes phraséologiques » (*Gesummaria!*), « phonologiques » (*onza*, *furmento*, *tapezzeria*, de *tapizzaria*) et « morpho-syntaxiques » (*a secondo di*, de *a secunni di*).

³⁷ *Ibid.*, p. 195-198.

³⁸ *Ibid.*, « Strato letterario e idioletale », pp. 155 suiv.

contestarle il rango di padrona di casa. [...] imponente nei suoi rigidi abiti di moire nera, essa portava i capelli bianchissimi rialzati sulla testa [...]; questo, insieme agli occhi sdegnosi [...] le conferiva un aspetto [...] quasi imperiale; a tal punto che un suo nipote, avendo intravisto il ritratto di una zarina illustre [...] la chiamava in privato La Grande Catherine (251) ;

Don Fabrizio aveva ricevuto una lettera del prefetto di Girgenti, redatta in stile di estrema cortesia, che gli *annunziava* l'arrivo a Donnafugata del cavaliere Aimone *Chevalley di Monterzuolo* [...] che avrebbe dovuto intrattenerlo di un argomento che stava molto a cuore al Governo. Don Fabrizio [...] spedì [...] Francesco Paolo alla stazione di posta per ricevere il *missus dominicus* e invitarlo a venire ad alloggiare a palazzo, atto di vera misericordia [...] consistente nel non abbandonare il corpo del nobiluomo piemontese alle mille belvette che lo avrebbero straziato nella *locanda-spelonca* di *Zzu Menico* (170)³⁹ ;

“li accompagnai lassù in cima; erano dei giovanottoni ingenui malgrado i loro *scopettoni* rossastri [...]. Uno di loro, poi, mi chiese che cosa veramente venissero a fare, qui in Sicilia, questi volontari italiani. ‘*They are coming to teach us good manners*’, risposi ‘*but won’t succeed, because we are gods.*’ [...] Così rispondo anche a Lei; caro Chevalley [...] Crede davvero [...] di essere il primo a sperare di incanalare la Sicilia nel flusso della storia universale? Chissà quanti *imani* mussulmani, quanti cavalieri di re Ruggero, quanti scribi degli Svevi [...] hanno concepito la stessa bella follia; e quanti viceré spagnoli, quanti funzionari riformatori di Carlo III [...]”

“Adesso anche da noi si va dicendo in ossequio a quanto hanno scritto Proudhon e un ebreuccio tedesco del quale non ricordo il nome, che la colpa del cattivo stato delle cose [...] è del feudalismo [...]. Ma il feudalismo c’è stato dappertutto [...]. Non credo che i suoi antenati [...], o gli *squires* inglesi o i signori francesi governassero meglio dei Salina. I risultati intanto sono diversi” (183-184)⁴⁰ ;

³⁹ Nous soulignons *annunziava*, variante toscane littéraire, le nom à demi français du secrétaire piémontais, *Chevalley di Monterzuolo*, le mot composé *locanda-spelonca* et la locution, déjà rencontrée avec une autre graphie, *Zzu Menico* ; on remarquera aussi l’association, vraisemblablement délibérée, de *dominicus* et *Menico*, diminutif de *Domenico*. Sur ce même passage, voir également l’analyse très minutieuse de F. Musarra, *op. cit.*, pp. 73-74.

⁴⁰ Nous soulignons *imani*, mot d’origine arabe ou « arabismo adattato » (cf. Sgroi, *op. cit.*, p. 193, qui cite aussi *urì* – G, 45 –) ; et *scopettoni*, terme populaire romain (cf. Sgroi, *op. cit.*, p. 214) pour « basette lunghe e folte » ou « fedine » ; voir aussi le synonyme *cacciolani*, tiré du sicilien *caccialani*, glossé par le narrateur – tout comme la locution caractéristique *uomo di onore* : « Infatti, con la sua fronte bassa, con i suoi “cacciolani”, le ciocche di capelli lasciate crescere sulle tempie [...] si capiva subito che Vincenzino era “uomo d’onore” ; uno di quegli imbecilli violenti capaci di ogni strage » (200). On aura remarqué enfin, que le passage cité (183-184) fait en même temps allusion à plusieurs

“Durante il periodo della mia tutela sono riuscito a salvare la sola villa [...]. È una bella villa: la scala è disegnata da Marvuglia, i salotti erano stati decorati dal Serenario; ma, per ora, l’ambiente in miglior stato può appena servire da stalla per le capre.” [...]

“Principe, queste cose le sapevo [...] nel contratto matrimoniale assegnerò a mia figlia il feudo di Settesoli, di *salme* 644, cioè ettari 1680, come vogliono chiamarli oggi [...]; e il giorno del matrimonio consegnerò allo sposo venti sacchetti di tela con mille ‘*onze*’ ognuno. “Io resto *con una canna* nelle mani” aggiunse [...] “ma una figlia è una figlia. E con questo si possono rifare tutte le scale di *Marruggia* e tutti i soffitti di *Sorcionero* che esistono al mondo. Angelica dev’essere alloggiata bene” (137-138)⁴¹ ;

Si unse i capelli con il *lemo-liscio*, il *Lime-Juice* di Atkinson, densa lozione biancastra [...] *che subiva, nel nome, la medesima deformazione etnica delle canzoni*; rifiutò la *redingote* nera [...]; prima di uscire prese sul tavolo un estratto delle *Blätter der Himmelsforschung* (131)⁴² ;

Strano a dirsi fu una sensazione religiosa ad estraniarlo da quella visione zoologica: infatti dal gruppo di bertucce *crinoline* si alzava una monotona continua invocazione sacra: [...] “Maria! mi fanno male i piedi!” “Maria! che fame che ho! quando si apre il ‘*bouffet*’?” Il nome della Vergine [...] di nuovo cambiava le scimmiette in donne, poiché non risultava ancora che i *ouisiti* delle foreste brasiliane si fossero convertiti al Cattolicesimo (219)⁴³ ;

autres langues étrangères en évoquant les écrits de Proudhon et de Marx ainsi que les multiples langues parlées (et écrites) par les conquérants successifs de la Sicile (« noi Siciliani siamo stati avvezzi da una lunghissima egemonia di governanti [...] che non parlavano la nostra lingua », 177).

⁴¹ En plus des altérations grossières de Sedàra (*Marruggia*, *Sorcionero*), nous soulignons *onze*, variante phonologique du sicilien *unza* ; *salme*, que Lampedusa, dans le discours du narrateur ou du héros, met entre guillemets pour marquer son usage méridional (*sarma* en sicilien) : « in Aprile aveva potuto acquistare due “salme” di terreno per un pezzo di pane » (81) ; « “Chissà a quante ‘salme’ di terra equivarranno” avrebbe detto l’infelice Sedàra. » (227) ; et enfin l’expression *canna* (identique en sicilien) que Sgroi qualifie de régionalisme sémantique, « registrato in Batt. (vol. II) e Zing., ma senza alcuna marca di diatopicità » (*op. cit.*, rispettivamente, pp. 224, 212 et 207).

⁴² Nous soulignons *Atkinson*, de même que la proposition relative qui suit.

⁴³ Nous soulignons. L’adjectif *crinolino* ne figure que dans le Battaglia sous la forme *crinolato*, qu’on trouve dans la première édition du *Gattopardo* (établie par Giorgio Bassani en 1958). On remarquera au passage que l’altération du mot *buffet* que Lampedusa écrit toujours dans sa graphie d’origine, non italianisée, et qui devient *bouffet* dans la bouche des jeunes filles (illustration de « la diffusa misconoscenza di qualsiasi lingua » qui caractérise la Sicile, *G*, 151), fait irrésistiblement penser au sort des roses françaises plantées en terre sicilienne : « Le rose *Paul Neyron* le cui piantine aveva egli stesso acquistato a Parigi erano degenerare: [...] si erano mutate in una sorta di cavoli color carne, osceni, ma che distillavano un denso aroma quasi turpe che nessun allevatore francese avrebbe

il *frack* di don Calogero era una catastrofe. Il panno era finissimo [...] ma il taglio era semplicemente mostruoso. *Il Verbo londinese si era assai malamente incarnato in un artigiano girgentano [...]*.

Don Calogero si avanzava con la mano tesa e inguantata [...] “Mia figlia chiede scusa; non era ancora pronta. Vostra Eccellenza sa come sono le *femmine* in queste occasioni” aggiunse *esprimendo in termini quasi vernacoli un pensiero di levità parigina*. (90)⁴⁴ ;

In sacrestia [Padre Pirrone] si fece una *rimpatriata* col parroco e, ascoltata la Messa si recò sulla lapide sepolcrale [...] pregò ad alta voce *nel suo arcano latino*; e quando si ritornò a casa gli “*anelletti*” erano pronti (191)⁴⁵.

On se bornera à une dernière remarque pour signaler la résurgence, dans le roman, de la description de la situation énonciative, souvent alliée à la mise en scène modulée d’un échec de la communication. À bien voir, les échanges verbaux de la fiction ne sont en effet souvent que des dialogues de sourds, fourmillant de mensonges, malentendus, sous-entendus non perçus, mots qui manquent leur effet, trésors de rhétorique déployés en pure perte face à l’incapacité, ou au refus de comprendre des interlocuteurs, interprétations et surinterprétations erronées, tentatives d’élucidation qui échouent.

Ce sont par exemple les discours tenus par le roi Ferdinand, dont la familiarité et la sévérité alternées, respectivement interprétées, par la majorité des aristocrates, comme des marques d’« amitié » et de « puissance », s’avèrent être des masques utilisés par un régime monarchique policier qui travaille à réprimer la moindre infraction à l’ordre établi et qui incite à la délation :

Dalla famiglia si passò alla scienza. “Tu, Salina, fai onore [...] a tutto il Regno! Gran bella cosa la scienza quando non le passa p’a capa di attaccare la religione!” Dopo, però la maschera dell’amico veniva posta da parte e

osato sperare » (35). Les relations qui s’esquissent entre le jardin de villa Salina et celui de la *Faute de l’abbé Mouret* de Zola donnent d’ailleurs à penser que ces propos sur les roses sont bel et bien liés à une réflexion sur la langue (cf. notre étude, *op. cit.*, pp. 63-67 et en particulier n. 102).

⁴⁴ Nous soulignons la métaphore qui précède et la dernière phrase, ainsi que *femmine* (en sicilien *finmine*), pour *donne*.

⁴⁵ Nous soulignons. Ce n’est sans doute pas un hasard si Lampedusa associe cette notation sur le latin au terme *anelletti*, issu du sicilien *anilletti*, *anidduzzi*. Sgroi signale également l’origine sicilienne de *rimpatriata* (« ritrovo tra amici », en sicilien *ri(m)patriata*), que Zingarelli et Battaglia rattachent simplement au verbe *rimpatriare*, sans tenir compte de son étymologie diachronique (211).

si assumeva quella del Sovrano Severo. “E dimmi, Salina, che si dice in Sicilia di Castelcicala ?” Don Fabrizio si schermiva [...] non voleva tradire l’amico [...]. Il Re si rabbuiava: Salina non voleva far la spia, Salina quindi non valeva niente per lui. [...] si preparava a dar congedo [...] la maschera amichevole rispuntò fuori dal cassetto ;

« La cordialità plebea lo aveva depresso quanto il ghigno poliziesco. Beati quei suoi amici che volevano interpretare la familiarità come amicizia, la minaccia come possanza regale » (38-39). Ce sont les conseils sincères prodigués par le Prince qui, à l’inverse, ne sont pas pris à la lettre par ses sujets qui, estimant « impossible qu’un Prince de Salina pût voter en faveur de la Révolution (c’est ainsi que l’on désignait encore dans cet endroit reculé les changements récents) », échafaudent des interprétations complexes et erronées de ses propos (117-118) :

molte persone erano venute da lui a chiedere consiglio. [...] Si era accorto però che molti non erano stati in quei tempi [...] ad erigere impalcature complesse fondate su fragilissime basi. [...]. Alcuni fra questi che avevano compiuto il viaggio *ad limina Gattopardorum* [...] interpretavano i ragionamenti di lui come uscite ironiche volte a ottenere un risultato pratico opposto a quello suggerito a parole; questi pellegrini [...] erano usciti dal suo studio ammiccando [...] orgogliosi di aver penetrato il senso delle parole principesche e fregandosi le mani per congratularsi della propria perspicacia proprio nell’istante in cui questa si era eclissata. Altri invece [...] si allontanavano contristati, convinti che lui fosse un transfuga o un mentecatto e più che mai decisi a non dargli retta⁴⁶.

C’est encore le long discours de Padre Pirrone (194-198) « qui ne trouve pas la manière de traduire de façon compréhensible pour don Pietrino » ce que pensent les nobles, qui « ne sont pas faciles à comprendre » ; une question qu’il s’était lui-même posée et à laquelle « il n’avait pas été facile de répondre parce qu’il avait » lui-même mal compris les propos, pourtant clairs, de Don Fabrizio, « négligeant ou interprétant comme des exagérations » ce qu’il « lui avait dit un matin [...] un an plus tôt » : « Don Pietrino non capiva più niente: le stramberie si moltiplicavano [...] / [...] si era arreso e dormiva. Padre Pirrone lo notò e ne fu contento perché adesso avrebbe potuto parlare libero senza timore di essere frainteso » (195-196).

Il est question ailleurs d’une phrase de Tancredi qui « glisse inaperçue sur l’optimisme ambrosien de Cavriaghi » (169) ; des habiles flatteries avec lesquelles Chevalley, habitué à la « sournoiserie des loquaces

⁴⁶ Sur le système interprétatif retors des Siciliens voir aussi G, 129, cit. ci-dessus n. 20.

siciliens quand on leur propose quelque chose », entame son « petit discours », en s'adressant à Don Fabrizio, et qui « glissent loin de la personnalité du Prince comme l'eau sur des feuilles de nymphéas » (175-176) ; ou d'une « insinuation perfide » de celui-ci qui glisse inaperçue (« del tutto sprecata ») sur l'ignorance de don Calogero (135).

C'est d'ailleurs en pure perte, dirait-on, à en lire la conclusion, que tout au long de l'entretien où il lui demande la main d'Angelica pour Tancredi, Don Fabrizio mobilise son savoir-faire rhétorique destiné à vanter les mérites de son neveu, le lignage illustre des Salina et, surtout, à rabaisser son interlocuteur :

essa [la conversazione] all'ingrosso non fece che confermarlo [don Calogero] nella propria sommaria convinzione [...] dell'opportunismo di Tancredi, e di un uomo [...] tempista egli aveva bisogno a casa [...]. Si sentiva, si credeva uguale a chiunque; gli rincresceva financo di notare nella figlia un certo sentimento amoroso per il giovanotto (138).

Pareillement vains sont les éloges que les membres de la maisonnée Salina font de Tancredi (148-150), vantant à sa fiancée des qualités dont ils sont loin de soupçonner qu'elle ne leur accorde aucune importance :

“[...] la strada che farà è molta”. La fronte liscia di Angelica si chinava nell'assenso; in realtà all'avvenire politico di Tancredi non badava. [...] Pensava in siciliano: “Noi avremo il ‘furmento’ e questo ci basta; che strada e strada!” [...] In Tancredi essa vedeva la possibilità di avere un posto eminente nel mondo nobile della Sicilia [...]. Se per di più era anche intellettualmente superiore [...], non ci teneva. Per il momento [...] avrebbe voluto averlo qui, che le stuzzicasse almeno la nuca, di sotto le trecce, come soleva fare, fra l'altro ;

le dialogue de sourds se conclut avec l'interprétation erronée que les Salina donnent de sa réplique finale : « “Dio, Dio, come vorrei che fosse qui, tra noi, ora!” / Esclamazione che commosse tutti, sia per la evidente sincerità, come per l'ignoranza in cui restava la sua cagione ».

Un des seuls entretiens où la communication ne soit pas brouillée (ou presque : « Non ogni cosa era compresa dal buon Chevalley », 179), et qui donne lieu à un véritable échange d'idées, est celui de Don Fabrizio avec Chevalley di Monterzuolo (175-184), un entretien qui n'aboutit cependant, comme l'on sait, à aucun résultat, comme le soulignent encore, au moment du départ du chevalier piémontais, les monologues parallèles et divergents des deux interlocuteurs, scellant leur foncière incapacité de se persuader l'un l'autre au fil de leur longue conversation :

« Chevalley pensava: “Questo stato di cose non durerà [...]” Il Principe era depresso: “Tutto questo” pensava “non dovrebbe poter durare; però durerà [...]” » (185).

Plutôt que d'en étoffer l'illustration ou de dégager d'autres aspects de l'univers langagier du roman, on voudrait souligner que ceux qu'on s'est attaché à mettre en évidence donnent à lire toute une série d'affinités entre G. Tomasi di Lampedusa et un auteur aussi différent que Carlo Emilio Gadda – dont, rappelons-le, un des romans majeurs, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, a paru en volume en 1957, un an avant le *Gattopardo*. Un auteur qu'on lui a souvent opposé, de façon implicite ou explicite (comme dans l'étude bien connue de R. Di Marco, de 1970⁴⁷), et qui a même constitué le terme d'une opposition paradigmatique, dès le départ, en tant que figure majeure de la nouvelle littérature expérimentale naissante dont les recherches formelles devaient reléguer le roman lampédusien au rang d'œuvre « anachronique », voire lui dénier un statut proprement littéraire, pour sa langue claire et ses structures narratives (apparemment) traditionnelles, exclues du coup du champ d'investigation de la critique (on se souvient de la malheureuse expression de l'influent G. Contini qui l'avait en définitive qualifié d'« *opera d'intrattenimento* »⁴⁸). Les rares analyses du tissu textuel du *Gattopardo*, qui ont été néanmoins entreprises assez tôt (notamment l'investigation, ample et fine, menée par S. Salvestroni dès 1971⁴⁹), et qui se sont multipliées depuis les années 90 (atteignant une étape décisive avec l'importante étude de S. C. Sgroi à laquelle nous avons fait largement référence), ont cependant abouti à remettre en question la pertinence d'une telle opposition, en soulignant la richesse et la complexité de la langue de Lampedusa, le registre spécifiquement littéraire dominant de son lexique et de sa syntaxe, sa fusion savante de niveaux stylistiques

⁴⁷ *Breve nota su Gadda e Tomasi di Lampedusa* [1970], in *L'Alternativa letteraria del '900 : Gadda*, a cura di F. Bettini et alii, « Quaderni di critica », Roma, Savelli, 1975, pp. 49-52. Cf. également N. Zago, *I Gattopardi e le Iene. Il messaggio inattuale di Lampedusa*, Palermo, Sellerio, 1983, qui réfute cette opposition tranchée, p. 44n.

⁴⁸ *Letteratura dell'Italia unita*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 887. Pour l'idée d'*opera attardata*, l'influence de Contini et l'opposition implicite de Lampedusa à Gadda, voir entre autres le « pregiudizio sperimentalista » évoqué par F. Orlando dans *L'intimità e la storia* cit., p. 16-17.

⁴⁹ *La struttura e lo stile del « Gattopardo »*, « Filologia e letteratura », XVII (1971), pp. 209-237, puis, « La struttura e lo stile del *Gattopardo* », in Id., *Tomasi di Lampedusa*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, pp. 64-97.

hétérogènes et son plurilinguisme⁵⁰. C'est dans la perspective de cette redécouverte de Lampedusa et, du coup, de sa parenté, même lointaine, avec Gadda, qu'on voudrait formuler ici quelques remarques, portant moins (ou pas seulement) sur la langue et l'écriture du *Gattopardo* que sur le champ encore inexploré de la représentation qu'il livre du langage et qui s'articule à son texte ; on se permettra par ailleurs de renvoyer amplement, faute de pouvoir ici étayer nos rapprochements, à notre étude sur C.E. Gadda, *L'écriture détournée*, pour une large part centrée sur une problématique analogue⁵¹.

On ne s'attardera donc pas sur l'usage de la citation qui, par plus d'un aspect, apparente les deux auteurs : intégration par bribes, à l'énoncé narratif, des multiples discours qu'il met en scène, ou investit d'un rôle médiateur dans le récit ; perspective métalinguistique qui accompagne l'opération citationnelle ; effets de contraste stylistiques qu'elle ménage ; modes de signification indirects ou obliques que cette plurivocité introduit dans le discours romanesque⁵². Étant entendu que l'usage de la citation est incommensurablement plus développé chez Gadda, voire constant, à considérer les formes multiples qu'elle revêt – et qui glissent souvent l'une dans l'autre par gradations insensibles : de l'expression rapportée proprement dite, à l'énoncé hybride créé par un entrelacement étroit de la voix du narrateur à d'autres où les marques de la propriété de la parole tendent à s'estomper ; et de celui-ci, à ce qu'on a appelé son usage citationnel du langage, issu de la conscience critique que l'auteur maintient à l'égard des expressions qu'il puise dans la langue, perçues et données

⁵⁰ Nous faisons principalement référence à S. Salvestroni, *op. cit.*, V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990, S. Vanvolsem, *Sulla lingua del Gattopardo*, in *Tomasi e la cultura europea* cit., I, pp. 81-103, et à l'étude mentionnée de C. Sgroi, *ibid.* L'analyse de Salvestroni, en particulier, dégage des traits qui recoupent en partie ceux qu'on a tenté ici de mettre en évidence, notamment le caractère complexe et composite de la langue de Lampedusa et les effets de contraste qui découlent de la juxtaposition de registres stylistiques diamétralement opposés. Sur l'écriture de Lampedusa, voir aussi les remarques de J. P. Manganaro : « l'écriture de Lampedusa a quelque chose de baroque pour la simple raison qu'elle est démesurée dans l'étalage de ce qu'elle dit, qu'elle déborde en quelque sorte, par de très longs phrasés, la mesure habituelle de ce qu'une phrase est académiquement censée être dans sa syntaxe, dans son lexique, dans sa ponctuation, dans ses majuscules et ses minuscules » (« Note du traducteur », in G. Tomasi di Lampedusa, *Le Guépard* cit.). Pour d'autres analyses ou brèves remarques portant sur l'écriture du *Gattopardo*, voir les références bibliographiques citées par C. Sgroi, *op. cit.*, p. 152n.

⁵¹ *L'écriture détournée. Essai sur le texte narratif de C.E. Gadda*, Turin, Meynier, 1990.

⁵² La plurivocité qu'on vient de mentionner s'apparente pour une part à la « polyphonie idéologique » relevée, dans une perspective très différente, par F. Musarra à la conclusion de son étude sur les procédés de l'ironie (*op. cit.*, p. 74).

à lire comme appartenant à autrui (puisque « Le parole nostre [...] le son parole di tutti [...] che popoli e dottrine ci rimandano. », *VM*⁵³), comme autant de façons relatives et provisoires de désigner la réalité (« è bene rimettere alle parole [...] un mandato provvisorio », *VM*⁵⁴), relevant de registres linguistiques définis et comportant comme telles tout un ensemble d'implications idéologiques (croyances, idées ou doctrines)⁵⁵.

On n'insistera pas plus sur les affinités qui découlent de la convocation et de la combinaison de langues étrangères, variations dialectales, sociolectes, jargons, idiolectes, archaïsmes ou niveaux stylistiques disparates, dont l'éventail est par ailleurs à l'évidence infiniment plus large chez Gadda, et les mélanges, incomparablement plus fréquents, voire incessants, plus intimes et inédits⁵⁶.

Il importe plutôt de souligner que ces traits d'écriture sont inséparables chez les deux auteurs d'une sensibilité aiguë envers les aspects multiples de la réalité langagière, qui ne se traduit pas que dans le tissu de leurs textes et déborde le seul plurilinguisme. Sensibilité ou intérêt qui donnent lieu, dans la fiction romanesque, à la représentation d'une pluralité d'énoncés, des usages et des fonctions du langage, de ses pratiques et de leurs registres (volontiers pastichés) ; mais aussi à la description récurrente des composantes diverses de tout discours – d'un discours saisi comme tel et non dans son seul contenu – et des connotations dont elles sont porteuses. On pense aux innombrables notations de Lampedusa sur l'énonciation, le brouillage de la communication, l'assimilation de la parole au bruit⁵⁷, la forme (lexicale, syntaxique, rhétorique) des énoncés, les modulations de la voix (parmi d'autres aspects matériels du langage,

⁵³ Nous citons de *Come lavoro*, essai de 1949, recueilli dans *I viaggi la morte (VM)*, actuellement dans l'édition des *Opere di C.E. Gadda*, établie sous la direction de D. Isella, Milano, Garzanti, 1988-1993, vol. III, C.E. Gadda, *Saggi, Giornali, Favole e altri scritti I*, a cura di L. Orlando et alii, 1991, pp. 427-443.

⁵⁴ *Meditazione breve circa il dire e il fare*, 1936, in *Ibid.*, pp. 444-454.

⁵⁵ Pour la pratique de la citation, voir l'ensemble de la première partie de notre étude, *L'écriture détournée* cit., et pour l'usage citationnel du langage, le paragraphe qui la conclut, I.4.c, pp. 116-129, et *passim*.

⁵⁶ Cf. entre autres la première partie de notre étude, *op. cit.*

⁵⁷ Voir aussi par exemple : « Giovinastrì sinistri dai larghi calzoni litigavano nelle tonalità basse dei siciliani arrabbiati. Da lontano giungeva il rumore di schioppettate sfuggite a sentinelle nervose » (*G*, 46) ; « Allora occorreano i colpi secchi delle scariche, così come erano rintronati poco tempo fa [...] ; ma le scariche anch'esse a cosa servivano ? "Non si conchiude niente con i 'pum ! pum !' [...] " / "Ding, ding, ding !" faceva invece la campana che annunziava la cena » (40).

oral ou écrit) ; au relevé de la prononciation (« chissà cosa *te-mes-se-ro* », 95 ; « tutti lo chiamavano “Peppe ‘Mmerda” », 128 ; « Ma, Padre, tu che vivi in mezzo alla *nobbiltà* [...] », 194), de différentes formes d’altérations linguistiques (*bouffet*, *lemo-liscio*, *Marruggia*, *Sorcionero*, ou *Prann’ pronn’*, 92), et de lapsus :

Venne mostrata a Don Fabrizio una lettera delle autorità di Girgenti che annunciava [...] la concessione di un contributo di duemila lire per la fognatura, opera che sarebbe stata completata entro il 1961, come assicurò il Sindaco, inciampando in uno di quei *lapsus* dei quali Freud doveva spiegare il meccanismo molti decenni dopo (120) ;

Il Principe [...] cominciò ad irritarsi. / “No, don Calogero, no. Mio nipote è diventato pazzo...” / Ma esiste una Dea protettrice dei principi. Essa si chiama Buone Creanze [...]. Con perfetta naturalezza, senza un attimo di sosta concluse la frase: / “pazzo di amore per vostra figlia [...]” (133) ;

Chevalley espose la missione della quale era stato incaricato: “Dopo la felice annessione, volevo dire dopo la fausta unione della Sicilia al Regno di Sardegna [...]” (175) ;

“Eccellenze! è arrivato il signorino Tancredi !” [...] La sorpresa rapì Concetta in un tempo che non corrispondeva più a quello reale, ed essa esclamò : “Caro !” ma il suono stesso della propria voce la ricondusse allo sconcertato presente [...] ; per fortuna l’esclamazione, sommersa nell’emozione generale non venne udita (151-152).

Un lecteur de Gadda ne peut manquer d’entendre là comme l’écho atténué d’une pratique constante dans ses textes, qui s’ébauche dès le premier essai romanesque de *Racconto italiano di ignoto del novecento*⁵⁸, de pair avec l’opacification des discours des personnages que l’auteur entendait investir d’une fonction médiatrice dans son récit et dont le contenu, au fil de l’exercice de l’écriture, se trouve réduit, différé, ou carrément passé sous silence (comme celui de certains énoncés du *Gattopardo*), si bien que, privés de la transitivité où elle s’abolit d’ordinaire, ils sont donnés à lire dans l’épaisseur concrète de leur réalité propre, glissant du statut d’instruments à celui d’objets de la représentation narrative⁵⁹. Gadda ne cessera dès lors de décrire minutieusement et de diversifier les aspects multiples de la parole (à ne pas dire de ceux de l’écrit) : situations communicatives variées, et ludiquement modulées au fil du texte par la modification de leurs acteurs et de leurs postures ;

⁵⁸ *Racconto italiano di ignoto del novecento*. (Cahier d’études), in *Opere*, cit., V*, *Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri et alii, 1993.

⁵⁹ Cf. *L’écriture détournée* cit., chap. I.2 et I.3, pp. 15-92.

bruits qui perturbent la communication, ou confusions de la parole et du bruit ; structures, fonctions et connotations des énoncés ; accents, ton, débit et inflexions de la voix, fonctionnement des organes phonatoires et de l'appareil auditif⁶⁰ ; au point que les faits de langage constituent une large partie du contenu narratif de ses textes, et président même souvent à l'agencement des personnages et des événements de la diégèse⁶¹. À cela s'ajoute la transcription insistante, dans les performances singulières de la langue, d'altérations littérales de tout ordre, dont la diversification culmine manifestement dans le *Pasticciaccio* : « “Avi-te senti-to!” fece il dottor Fumi » (P, 183) ; « Bucato forse (c'era uno strappo), al nome di... di... “Tor...Tor.. [...]” » (37) ; « brondi ghi barla? » (139) ; « “Ma [...] Com'è che l'opale è diventato un onice? un aprì?...vulevo dire un diaspro?...” » (113) ; « “Quanno je pijaveno certe f...urie”. Don Lorenzo riuscì a salvar l'effe » (137) ; « L'Assunta *Crocchiapaini* (in realtà *Crocchiapani*) : fu errore di lettura dovuto all'olografo, o forse a una svista del dottor Fumi » (103) ; « la signora *Menecacci*; che a cacciaje na mano in quarziasì posto ne veniva fori oro, perle, diamanti » (19) ;

Dicevano le spose: “me piacerebbe avecce questo” [...] e aggiungevano : “come la sora *Menicacci*” [...]. /Sui loro labbri stupendi quel nome veneto risaliva l'etimo [...] Dalle ultime traslitterazioni dei registri parrocchiali si rifaceva alla gutturale degli inizi, da Menegaccio a Ménego e a Ménico, a Domenico, Dominicus, “al possessivo di cui era tutto” » (51)⁶².

Comment ne pas souligner enfin la perspective métalinguistique commune aux deux auteurs. Une perspective qui, par delà les réflexions ponctuelles explicites qu'on a illustrées, se manifeste, dans le *Gattopardo*, de façon diffuse, par signes minimes, voire par sous-entendus (par le seul emploi d'une expression rapportée, par un effet de contraste stylistique, ou par l'ironie qui court à travers tout son texte) ; et qui imprègne, selon des modalités très diverses, toute l'écriture gaddienne, dont elle constitue, comme l'on sait, un trait majeur et spécifique⁶³.

Elle porte entre autres, comme chez Lampedusa, sur la dimension diachronique du langage, que celui-ci donne plus volontiers à voir dans

⁶⁰ Sur ce point, nous renvoyons à l'ensemble de notre étude, cit.

⁶¹ C'est ce qu'illustre exemplairement *Una buona nutrizione* (nouvelle recueillie dans *Accoppiamenti giudiziosi. I Racconti. 1924-1958*, in *Opere cit.*, II, *Romanzi e racconti II*, a cura di G. Pinotti et alii, 1989). Voir pour tous ces aspects l'*Écriture détournée* cit., I^{re} partie et, pour *Una buona nutrizione*, par. I.4.a, pp. 93-103.

⁶² Cf. *L'écriture détournée* cit., II^e partie.

⁶³ Cf. *Ibid*, I^{re} partie et notamment chap. I.6, pp. 153-159.

le glissement des mots et de leur sens au fil de la formation et de l'évolution d'une langue (tirant le plus souvent parti du cadre historique de son roman), alors que Gadda l'explore à partir d'une langue constituée, voire standardisée et figée (« La lingua dell'uso piccolo-borghese [...] stenta, scolorata, tetra, uguale, come piccoletto grembiule casalingo da rigovernare le stoviglie [...] non può diventare [...] l'unica legge », *VM*⁶⁴), travaillant à exhumer, dans l'exercice même de l'écriture, les strates de son épaisseur sémantique et à réactiver ses significations oubliées (« Le frasi nostre, le nostre parole [...]. La loro storia, che è la pazza istoria degli uomini, ci illustra i significati di ognuna: quattro, dodici o ventitré [...] impegno o necessità narrativa, ci inducono a rivivere *parodisticamente* i ventitré », *VM*⁶⁵). Une remarque semblable pourrait par ailleurs s'appliquer à l'usage des expressions et des inflexions dialectales que Lampedusa s'attache à évoquer, et dont l'assemblage et la transformation répondent, dans le *Gattopardo*, à ceux qui ont marqué le devenir et l'uniformisation de la langue italienne, tandis que Gadda prend pour point de départ une langue uniformisée pour redonner vie à ce qu'elle a rejeté dans ses marges ou estompé et fait disparaître en l'assimilant (« dō palla nera alla proposta del sommo e venerato Alessandro, che vorrebbe nientedimeno potare, ecc. ecc.: per unificare e codificare » ; « Dō palla bianca ai meteci e inserisco in una mia prosa il ligure galuppare (per scioppiare, francese bouffer) e il romanesco gargarozzo », *VM*⁶⁶).

La réflexion métalinguistique recouvre aussi chez les deux auteurs une conscience aiguë du pouvoir du langage, du langage d'une collectivité (de la *collettività fabulante* qu'évoquera le *Pasticciaccio*), ou du langage comme production collective véhiculant des idéologies⁶⁷, qui transforment et informent sans cesse la réalité en l'altérant irrévocablement. Conscience plus aiguisée, ou plus explicite sans doute chez Gadda, qui

⁶⁴ *Lingua letteraria e lingua dell'uso*, 1942, in *I viaggi la morte* cit., p. 489-501.

⁶⁵ *Come lavoro* cit.; c'est Gadda qui souligne.

⁶⁶ *Lingua letteraria e lingua dell'uso* cit. Précisons qu'il ne s'agit pas d'une opposition tranchée : Lampedusa s'attache également à ressusciter – mais aussi, à la différence de Gadda, à expliquer – des expressions oubliées (telle, pour n'en citer qu'une, *Doràzio*, en sicilien (*d*)*doràzzia*, *daràzia* : « “Doràzio !” gridò Padre Pirrone. Era una abbreviazione della formula *Deo gratias* (*agamus*) che serviva agli ecclesiastici per chiedere il permesso di entrare », 202) et, comme il le fait en les plaçant entre guillemets, à rappeler l'origine ou l'usage régionaux d'un bon nombre de termes dont l'étymologie ou le caractère marqué ne sont plus notés par les dictionnaires (cf. notamment ci-dessus nn. 11, 35, 36, 41).

⁶⁷ Voir, pour ne citer qu'un des exemples les plus évidents, la place qu'occupe, d'un bout à l'autre d'*Eros e Priapo*, le discours sur le pouvoir, la manipulation et l'abus de la parole (*L'écriture détournée* cit., p. 93n).

perçoit et donne à lire le pouvoir d'information des mots les plus usuels et apparemment les plus neutres⁶⁸ ; et qui, par delà les passions qui animent les discours d'une collectivité spécifique, saisit et souligne la stratification discursive qui s'interpose fatalement entre la réalité et la représentation que voudrait en donner l'écriture, ou si l'on veut, la part langagière de la réalité elle-même, le langage qui en émane, qui y circule et qui l'a déjà figée dans des représentations. C'est ce que signifie exemplairement le *Pasticciaccio*, en marquant d'emblée la distance absolue qui le sépare des faits qu'il est censé relater, déjà emportés par l'épopée collective qui commence à se tresser lorsque le commissaire arrive sur les lieux du crime (« la ragione della folla raccoglieva i trefoli delle testimonianze iniziali [...] principiava a intortigliarli in un epos », *P*, 29), et – en parfait accord avec le genre qu'il adopte, mais qu'il va par là même transgresser – en se posant jusqu'un bout, en vertu de son inachèvement, plutôt que comme un récit des faits, comme un discours *sur* les faits, discours plurivoque et discours parmi d'autres : manière de déclarer que le roman ne peut évoquer la réalité, ou en restituer « la trame complexe » (*Racconto italiano*⁶⁹), mais seulement donner à lire la tresse des voix plurielles qui la désignent et qui composent le tissu de son texte⁷⁰.

La question de l'inatteignable vérité, et de l'inatteignable terme propre, à la fois juste, et n'appartenant qu'à l'écrivain (« la parola convocata sotto penna non è vergine mai », *VM*⁷¹), recoupe ainsi également, chez Lampedusa comme chez Gadda, une réflexion métanarrative sur les modalités du récit romanesque et sur sa possibilité même ; celle qui entraîne le second, contrairement à certaines de ses intentions initiales, inlassablement poursuivies et constamment mises en échec par la pratique de l'écriture⁷², à bouleverser les structures traditionnelles de la narration

⁶⁸ Cf. en particulier sur ce motif la *Meditazione breve circa il dire e il fare* cit., et *L'écriture détournée* cit., pp. 121-126, 129n, chap. I.6, pp. 153-179, et *passim*.

⁶⁹ « Nota Co 33. [...] / legare la materia del romanzo.– [...] per ora è questa per me la maggiore difficoltà : “l'intreccio” dei vecchi romanzi, che i nuovi disprezzano. [...] La trama complessa della realtà.– », *op. cit.*, p. 460.

⁷⁰ Cf. *L'écriture détournée* cit., en particulier chap. I.5, pp. 131-151.

⁷¹ *Come lavoro* cit.

⁷² Nous faisons allusion ici aux remarques bien connues de G.C. Roscioni sur l'inachèvement non programmé des romans de Gadda et la visée fondamentalement réaliste de son écriture (*La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Torino, Einaudi, 1969, réédité et amplifié dans l'édition de 1975).

ainsi que celles du langage, et le premier, à les renouveler, sans pour autant altérer la lisibilité de son récit et de sa langue⁷³.

On relèvera enfin pour conclure, en revenant à notre point de départ, qu'à l'instar de celui du *Gattopardo*, mais sous des modes plus divers, de nombreux récits gaddiens s'ouvrent, et s'articulent sur un discours oral, misant sur le pouvoir d'évocation d'une parole qui appartient déclarativement à autrui, et de ce qui est précisément un fragment de réalité langagière, apte à représenter indirectement le réel (par voies connotatives plus encore que dénotatives), et à donner à entendre une histoire de biais (suggérant des situations, des atmosphères, des contextes historiques), tandis que la voix narrative première, l'espace d'un instant, s'efface, comme elle le fera ailleurs, plus ou moins longuement, esquivant la prise en charge de sa relation⁷⁴.

⁷³ Cf. *L'écriture détournée* cit., en particulier pp. 116-122. Nos remarques rejoignent ici celles de M. Bertone qui, par de tout autres voies, aboutit à évoquer cette parenté entre Lampedusa et Gadda : « la consapevolezza tutta moderna dell'estinzione delle misure narrative tradizionali, della fondatezza del concetto medesimo di verità, non si traduce mai, nel romanzo di Tomasi, in un assemblaggio di pratiche estenuanti che mettono in forse lo svolgimento del racconto (come avviene a Gadda [...] sempre occupato a disfare l'appena fatto e, in ultima istanza, costretto a non concludere). [...] Il « miracolo » del *Gattopardo* consiste proprio nel non conoscere derive nella rappresentazione della "relativa verità", e nel saper conservare una sua fondamentale fluidità, nonostante al racconto non siano estranei gli innesti di procedure metanarrative e autoesegetiche che insinuano l'idea della « frattura » senza però mai giungere a provocarla nel narrato », *La scrittura e l'interpretazione. Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Palumbo, 1995, p. 64.

⁷⁴ Cf. *L'écriture détournée* cit., notamment pp. 116 suiv.

La voix et l'écriture dans *Emily L.* de Marguerite Duras

Catherine Gottesmann

Introduction

En 1984, alors que l'attribution du prix Goncourt à *L'Amant* gagnait à Marguerite Duras l'adhésion d'un public élargi, certains critiques y voyaient le terme d'un parcours qui, entrepris avec *Un Barrage contre le Pacifique*, venait d'aboutir à l'abandon irréversible de la fiction en faveur de l'autobiographie¹. Quatre ans plus tard, la parution d'*Emily L.* apportait un démenti éclatant à cette interprétation superficielle : loin d'évacuer la fiction² comme on se débarrasserait d'un écran pudique rendu inutile par l'aveu total, Marguerite Duras renouait avec elle en la mêlant intimement à l'autobiographie, l'autofiction et la biographie fictive, au fil d'une narration constituée surtout de conversations rapportées.

La dimension autobiographique, pressentie dès l'incipit³ à travers le niveau de langue oral et l'adresse insistante du 'je' au 'vous', se voit confirmée dans les pages suivantes par les références à des lieux, des faits, des motifs déjà connus par des textes antérieurs (*L'Été 80*, 1980, *L'Homme atlantique*, 1982, *La Vie matérielle*, 1987) et par le paratexte (interviews, émissions radio ou T.V., nombreuses depuis 1984). Jamais nommés, la narratrice et le narrataire installés dans le texte⁴, désignent

¹ Sur la réception de *l'Amant*, cf. *Marguerite Duras*, par Joëlle Pagès-Pindon, Ellipses, 2001, pp. 89-92.

² Termes à entendre à la fois au sens du pacte interne à l'œuvre et au sens des références externes vérifiables par d'autres sources.

³ « Ça avait commencé par la peur. Nous étions à Quillebeuf, comme souvent cet été-là. On était arrivés à l'heure habituelle, à la fin de l'après-midi », p. 9.

⁴ « nous », « on », p. 9 ; « Je vous regarde. Vous regardez l'endroit », p.10.

comme « Moi, la femme de ce récit, celle qui est à Quillebeuf cet après-midi-là avec vous, cet homme qui me regarde » (p.14), sont facilement identifiables à Marguerite Duras et Yann Andréa⁵.

La narratrice rappelle au narrataire leurs conversations au cours d'un après-midi à Quillebeuf : la difficulté de leur relation amoureuse, le projet d'en faire le sujet d'un prochain livre, l'enfance en Indochine, l'alcoolisme, la peur de la folie en sont les thèmes autobiographiques principaux.

L'histoire des voyageurs anglais commence dans le café de la Marine : saisie d'une peur incoercible à la vue d'un groupe de Coréens, la narratrice s'y est laissé entraîner par son compagnon. Là, semblables « à des plantes, à des choses innocentes et punies » (p. 21), le Captain et sa femme sont assis devant leurs verres vides. Alcooliques, déclinants, ils paraissent fortement unis charnellement, et marqués par quelque drame secret. Au cours de la soirée, le Captain accepte de raconter un peu leurs voyages et livre des confidences sur leur jeunesse ; la narratrice et son compagnon imaginent le reste, ce qui les lie comme « un crime entre eux » : la destruction par le Captain d'un poème écrit par sa femme sur la lumière d'hiver dans les nefs des cathédrales, texte « qui avait l'air d'avoir été fait pour faire du mal au Captain » (p. 84) car son existence y était totalement ignorée. Le lecteur reconnaît le poème d'Emily Dickinson, *Winter Afternoons*, dont un vers sera cité en anglais p.114 et le titre révélé p.116. La narratrice continue à raconter : recherche vaine du manuscrit disparu, mensonge du Captain, douleur de la jeune femme qui cesse définitivement d'écrire. Ne reste alors que « la solution du voyage sur la mer » (p.54). Des années plus tard, lors d'une escale dans sa ville natale, elle rencontre le nouveau gardien de la villa familiale : il lui montre le recueil de ses autres poèmes dont elle ignorait la publication et accueille ses confidences sur le texte perdu. Entre lui et celle qu'il nomme ensuite « du nom qui arriva sur ses lèvres, une nuit de ce même été, Emily L. » (p.120) naît une histoire d'amour. C'est la troisième dans le roman, la plus imaginaire des trois selon les indications internes à l'œuvre, mais la référence à *Winter afternoons* l'ancre dans la biographie d'Emily Dickinson.

La fascination d'*Emily L.* tient à l'entrelacement de ces trois histoires d'amour et d'écriture. Toutes trois, pour des raisons différentes, sont

⁵ Notons que le roman est dédié à Jean Mascolo, et non au 'vous' du texte

frappées d'impossibilité, mais les réseaux complexes de correspondances et d'effets spéculaires esquissent des compensations sinon des solutions. À elles trois, elles construisent un hypertexte mythique d'amour, de mort et d'écriture, sur fond de navigations au long cours. Récits emboîtés, programmes narratifs connectés, jeu sur les motifs et leurs reprises décalées, mises en abîme avec instauration d'un pacte narratif original, capable d'assigner au lecteur une posture identique à celle des personnages, qui, chacun à son niveau, observent l'histoire des autres et tentent de s'y impliquer, comme il est invité à le faire à son tour – tous ces procédés contribuent à réparer la douleur exprimée. Enfin, comme presque toujours chez M. Duras, la richesse de la couverture modale et aspectuelle⁶ des actions essentielles, ici 'dire' et 'écrire', attire l'attention : ne propose-t-elle pas indirectement, elle aussi, une réponse aux échecs racontés dans l'énoncé?

Dans la plupart des romans de M. Duras, le texte institue un 'événement' comme inaugural (le terme 'crime' et sa déclinaison lexicale sont récurrents), et organise le régime temporel adéquat⁷. Progressivement, l'enquête, forme matricielle des romans durassiens, se transforme en quête personnelle du personnage, qui tente de combler le manque dont la prise de conscience bouleverse son existence.

Dans *Emily L.*, ce qui constitue l'événement initial, c'est la « fascination, la grâce » du couple de voyageurs anglais aperçus par hasard⁸ et contemplés ensuite jusqu'à ne plus savoir « se passer de les voir » (p. 31). « Ça avait commencé comme ça pour nous, ces gens du bar » (p. 21) « ces voyageurs à nous donnés » (p. 31), dans une sorte d'épiphanie. Rêverie nostalgique sur l'immensité des mers et des continents lointains, mythe de l'amour impossible hanté par la mort, l'enquête mène à la

⁶ Aspects et modalités au sens de A.J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1979.

⁷ Dans *Régimes Sémiotiques de la temporalité*, PUF, 2006, « Formes sémiotiques », Denis Bertrand et Jacques Fontanille, définissent ainsi l'événement : « c'est une configuration temporelle qui, en raison de la charge affective qu'elle porte, conjugue les opérations suivantes : (i) l'apparition d'un seuil de rupture (un avant et un après) ; (ii) une éventuelle distension d'orientation (prospective et rétrospective) ; (iii) une reconfiguration des segments voisins du segment d'événement ; et (iv) une contraction du «moment» en «instant». Il fait donc apparaître des traits temporels figuratifs (le seuil, la distension d'orientation), et affecte la structure des figures temporelles ». Introduction, p. 9.

⁸ « Nous avons dû les regarder sans les voir, et puis brusquement les voir. Pour ne plus jamais pouvoir faire autrement » p. 16. Reconstitution du seuil de rupture. Contraction du moment en instant.

découverte d'un secret mortifère, du 'crime' entre eux qui les oblige à « perdre leur amour dans un temps mutilé de l'espérance » (p. 42) tandis que le jeune gardien, première personne à lui parler de ce qu'elle écrit garde, lui, intacte son histoire avec Emily « sans devenir aucun », et « plus forte que la mort » (p. 151). L'histoire de la narratrice et de son compagnon ne sera évaluée qu'indirectement. C'est le premier roman de l'auteur qui met ainsi en scène les livres et les poèmes en tant qu'objets de conflits, de pivots narratifs⁹.

C'est donc un roman des voix (1) : voix des conversations, rumeurs confuses dans le café de la Marine. Les silences (2) en sont d'autant plus remarquables et en particulier les « on se tait » qui rythment les échanges entre la narratrice et son compagnon. Mais c'est aussi le roman de l'écriture (3) : livres, recueils de poèmes, projets d'écriture, manuscrits et brouillons sont présents à tous les stades d'existence (projetés, écrits, publiés, détruits) et constituent des sujets d'entente ou de discorde dans les couples.

Ces analyses du texte se sont concrétisées dans un spectacle donné à Naples : nous terminerons par quelques remarques sur la traduction en italien (4), l'interprétation du comédien et la mise en scène de *Winter Afternoons*, d'après *Emily L.* incluant largement la musique¹⁰.

1. *Emily L.* roman des voix

La proportion des paroles dans ce roman est très élevée puisqu'elle atteint environ 80% du texte ! Ce sont surtout de longs dialogues rapportés, (quantité et longueur des répliques inégalement réparties entre les interlocuteurs), des récits de paroles citées, intégrées ou narrativisées¹¹. On pourrait aussi prendre en compte la lettre d'Emily au jeune gardien,

⁹ Yann Andréa Steiner plus tard avec l'histoire inachevée de Théodora Katz. *La Pute de la côte normande, Écrire, La Vie matérielle* parlent de l'écriture mais ce ne sont pas des romans

¹⁰ *Winter afternoons*, d'après *Emily L.*, mise en scène de C. Gottesman et A. Signori, interprétation d'Éric Génovèse, sociétaire de la Comédie-Française, musique de Dario Candela. Musée Capodimonte, 2003.

¹¹ Selon la terminologie de Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, 1992, pp. 622 et sq.

fortement oralisée, semblable à l'enregistrement d'une parole hésitante, interrompue et corrigée, plutôt qu' à un texte écrit¹².

1.1. En apparence, les prises de parole sont nettement délimitées. Le lecteur saisit sans difficulté l'architecture énonciative et peut hiérarchiser les récits enchâssés dans lesquels prennent place les paroles, ce qui leur confère des positions différentes dans le temps et l'espace ou des degrés d'authenticité variables.

Les relais de savoir sont également repérables : ainsi les paroles émanent de locuteurs dont le mode de connaissance de ce qu'ils rapportent est clarifié par le contexte. Les savoirs de provenance diverses sont surmodalisés par les modalités aléthiques, épistémiques¹³ : les faits sont certains, possibles, probables, nécessaires ou contingents. Quelquefois cependant, des brouillages occultent le passage d'un statut à un autre : ainsi, la narratrice dit avoir entendu le Captain raconter sa jeunesse dans l'île de Wight, mais le moment où c'est elle qui prend le relais pour reconstituer le probable, le vraisemblable, ou inventer les détails possibles, n'est pas démarqué. Par exemple, d'où tire-t-elle la connaissance des émotions d'Emily et plus tard de celles du jeune gardien ? Plus étonnant : l'emploi du verbe 'savoir' quand il s'agit d'informations demandées par le narrataire à la narratrice sur Emily et le jeune gardien, « vous me dites que vous voudriez savoir encore sur les gens de l'île de Wight. Je vous dis que je ne sais presque plus rien. Vous dites que c'est vrai que vous non plus vous ne savez plus rien » (p. 146) fonctionne comme un marqueur inversé : au lieu d'un 'savoir', impossible rationnellement dans le contexte, le verbe signale le passage à une connaissance d'une autre nature ou modifie le pacte narratif.

Les formules d'insertion des paroles sont simples et uniformes jusqu'à créer un effet de style ; elles indiquent simplement les rôles interlocutifs par les verbes 'dire', 'répondre' ou 'parler' : « je dis », « vous dites », « je réponds », « vous répondez », « vous n'avez pas répondu », « vous ne répondiez jamais », et de même aux autres personnes et autres temps, par exemple : « il disait », « il avait répondu », « il avait dit » (p. 133).

¹² Cf. la lettre de la tante dans *Le Vice-consul*, p. 32, Gallimard, « L'imaginaire », qui transgresse encore davantage les codes de l'écrit.

¹³ A.J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique* cit.

Contrairement à R. Queneau qui créait dans *Zazie dans le métro* un effet parodique par la répétition de « dit doucement Madeleine », M. Duras donne l'impression de naturel, parce que ces formules sont banales dans les récits de vie, les interviews, etc. Si on compare avec la richesse des tournures dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, on se persuade aisément que l'uniformité est voulue : l'effacement des différences entre les personnages et entre les degrés de réalité est sans doute un des effets recherchés.

1.2. La voix parlée, la présence physique, le son de la voix transcendent les limites précédentes. Au-delà des hiérarchies rationalisables, une présence quasi physique de la voix principale, celle de la narratrice, peut s'éprouver pour de multiples raisons telles que l'adresse au 'vous' régulièrement convoqué, l'emploi du présent de l'indicatif, les indices nombreux de la langue orale (les 'on' remplaçant les 'nous', les 'ça', les termes familiers tels que « gaffeuse », « les French », la syntaxe, etc.), la connivence avec le destinataire dans les allusions, compréhensibles aussi par le lecteur, s'il connaît l'ensemble des textes de l'auteur, et surtout la parenté thématique avec des textes lus par Marguerite Duras elle-même¹⁴. C'est aussi un effet du rythme produit par les alternances des tons, le retour de certaines phrases, la mise en paragraphes dont certains ressemblent à des strophes ou des versets, bref, tout ce que M. Duras, souvent entendue dans ses films ou ses CD, nous a habitués à percevoir dans son énonciation¹⁵.

On pourrait alors s'interroger sur la nécessité d'approfondir les critères de classification des textes à la première personne : certains sont rapportables à un scripteur, d'autres à un locuteur, d'autres semblent désincarnés ou déconnectés de toute réalité référentielle. De même que la notion de point de vue s'est considérablement ramifiée depuis une décennie, celle de première personne gagnerait sans doute à distinguer des formes variées d'oralisation¹⁶.

¹⁴ Films et cassettes ou CD tels que *La Jeune fille et l'enfant* ; *Le Cinéma de l'amant*. Marguerite Duras, *Le ravissement de la parole* par Jean Marc Turine.

¹⁵ « La voix c'est plus que la présence du corps. C'est autant que le visage, que le regard, le sourire. Une vraie lettre c'est bouleversant parce qu'elle est parlée, écrite avec la voix parlée », *La Vie matérielle*, « Folio », p. 160.

¹⁶ Ici, les recherches sur 'l'instant' de Claude Zilberberg ou Denis Bertrand. Cf. *Régimes sémiotiques de la temporalité* cit.

Les voix des différents locuteurs sont assez rarement commentées à part celle du Captain : « La voix avait grondé mais à peine » (p. 99) ; « Le Captain criait », « rugit » « injurie », « se calme » (pp. 104-105).

Plus fréquemment sont décrites les rumeurs, les paroles indistinctes, les sonorités des langues étrangères, indépendamment de leur sens : « C'est difficile de les écouter, c'est presque impossible. On comprend le début des phrases et certains mots. C'est tout » (p. 90).

...elle relevait la tête en même temps pour mieux entendre les voix autour d'elle, surtout celles qui venaient de la salle, parmi les quelles il y avait aussi celles de l'Angleterre. Elle écoutait le son de ces voix-là et aussi ce qu'elles disaient dans cet anglais-là. [...] Quand les silences se faisaient jour dans la salle on entendait cet anglais qu'ils parlaient entre eux et on le reconnaissait. On ne pouvait pas tout comprendre de ce qu'ils disaient. Ils ne parlaient pas d'une façon suivie mais de loin en loin et si bas qu'il suffisait d'un rien, du bruit d'une voix lointaine pour recouvrir la leur (p. 18).

« Tout est retombé dans le silence et l'immobilité . Restait la rumeur espacée des conversations de la salle » (p. 44).

Les langues étrangères et surtout l'anglais, jouent un rôle important : des paroles en anglais, pas toujours traduites, créent un effet d'authenticité mais provoquent aussi quelques brouillages localisés.

Ainsi, pp. 68-69, le Captain est interrogé par la patronne du bar sur ses prochains voyages. Le dialogue est rapporté sans guillemets, sans tirets ; l'anglais et le français y alternent dans des rapports ambigus. Tantôt il s'agit du français approximatif du Captain, tantôt le français paraît traduire l'anglais, (à qui alors attribuer la traduction ? Pourquoi la narratrice traduit-elle a posteriori les paroles du Captain pour le narrataire qui les a entendues avec elle ?), tantôt le français constitue une sorte de résumé, mais les frontières sont floues entre ces statuts.

Elle lui demande s'ils vont repartir encore.

Are you going away again, Captain ? Le Captain dit que ça dépend d'elle, sa femme. Il explique à la patronne de la Marine : It depends on her. Sometimes she wants to go, sometimes she doesn't... It's a long way, you see, a very long way indeed. Il dit qu'à force ils sont maintenant dans les derniers de ces longs voyages.

« Le Captain... Il cherche les mots français qu'il avait dû savoir autrefois. Mais il les a oubliés. Le Captain dit : *She's just like a child* » ; « Il continue à raconter pour nous et les autres gens. Quelquefois oui, elle veut revenir en Angleterre. Quelquefois elle ne veut pas en entendre parler ».

De même p. 140 : la reprise en anglais des informations données en français crée une incertitude : paroles rapportées (ce que donne à penser l'anglais) ou résumées, narrativisées, attribuables à la narratrice ? Quant au passage des pp. 104-105, en français, sur la fatigue de sa femme et sa difficulté à retrouver des souliers à son goût, il n'est pas clairement attribuable au Captain, malgré l'encadrement par « Il injurie, le Captain » et « Le Captain se calme ».

1.3. Les prises de paroles sont contextualisées : le lieu, le moment, l'assistance, l'effet produit sont indiqués, ce qui est fréquent dans l'univers romanesque. Plus originale, plus spécifiquement durassienne est l'attention portée au déroulement du procès, c'est-à-dire aux aspects et modalités du dire. Les prises de parole sont aspectualisées (inchoatifs, duratifs, etc.) et modalisées : pouvoir, vouloir, savoir, devoir dire. Les modalités de la véridiction affectent le contenu des paroles et non l'acte de parler¹⁷.

Je vous ai parlé. Je vous ai dit que j'avais *décidé* d'écrire notre histoire. Vous n'avez pas bougé. Vous avez *continué* à regarder cette femme comme si vous n'aviez pas compris que c'était à vous que je parlais. J'ai *répété* ce que je vous avais dit, que j'allais écrire l'histoire que nous avions eue ensemble, celle-ci, celle qui était encore là et qui n'en finissait pas de mourir (p. 21).

« *Dans le même instant je cesse de vous parler pour toujours et je vous parle pour la première fois* » (p. 24)¹⁸. « Elle hésite, elle voudrait encore parler au Captain, puis elle se tait. Le Captain, lui, *on dirait qu'il ne veut pas qu'elle lui parle, mais à la fin elle l'avait fait*. Avec une sorte de hardiesse timide, elle avait dit : *I want to tell you...je voulais vous le dire* » (p. 33). « Voici ce qui était arrivé. Non seulement la jeune patronne avait *tout de suite* parlé au Captain, comme si c'était facile de parler au Captain » (p. 37) ; « elle *aurait dû ne pas poser* de questions » ; « Tout le monde avait eu peur d'une autre question qu'elle *aurait pu poser*. Mais

¹⁷ Pour les modalités, cf. Greimas, Courtés, *Sémiotique* cit.

¹⁸ 18. C'est nous qui soulignons

elle n'en avait pas eu le temps » (p. 37). « Elle ne part pas, *elle attend, elle a encore demandé* » (p. 38). « J'ai dit que ces longs voyages sur les bateaux... *Que j'avais déjà dit ça dans des livres, que je le disais encore*, que c'était fini, que jamais cela ne reviendrait » (p. 41). « *J'aurais dû les passer sous silence* » (p. 48). « Je vous *dis encore* sur la peur » (p. 51). « Je n'ai plus *parlé tout à coup* » (p. 53). « Vous *n'avez plus rien dit pendant un long moment* » (p. 60). « Vous mettez du temps à ne pas me répondre » (p. 60). « On a continué à parler comme ça. Et puis vous avez dit » (p. 61). « Elle, elle peut toujours tout demander au Captain. Même les questions interdites, elle, elle pourrait les poser » (p. 68). « Ils se taisent ils oublient, ils s'endorment, ils se réveillent. Et puis ils recommencent. Ils parlent. Elle, c'était elle qui recommençait : lui, il lui répondait aussitôt et elle, ensuite, elle mettait un temps énorme à parler encore, à dire une autre phrase, un autre mot, et lui, il se décourageait. Voilà » (p. 92).

Ainsi se trouve mise en valeur la prise de parole de l'un ou l'autre, traitée comme un petit événement en soi, dramatisée indépendamment du sens des paroles. Parler à autrui est un acte d'intimité qui présuppose un droit, avec des risques de transgression. La jeune patronne du bar manque de tact : en interrogeant le Captain sur ses voyages, elle se montre indiscreète, ne respecte le drame qui s'y joue, ne le pressent peut-être même pas.

Nous l'avons vu, la raison de cette primauté de la parole est que dans l'univers durassien, 'l'événement' n'est pas de nature factuelle, somatique ou sociale, mais part d'un éprouvé¹⁹ quelquefois inconnaissable : les personnages ont donc besoin de temps, de réflexion et d'échanges pour explorer la nature et le sens de ce qui les a durablement bouleversés.

Ils peuvent aussi se taire et rester dans une douleur au-delà des mots.

2. *Emily L.* roman du silence : paradoxes et contradictions

Emily L. s'organise autour de quelques conversations cardinales sur l'amour et l'écriture, dans les trois couples successifs. L'ensemble, le récit adressé par la narratrice à « vous, l'homme qui me regarde », « l'homme blond, l'homme aux yeux rieurs » est écrit, la plupart du temps, au présent.

¹⁹ Cf. « Éprouver et savoir », in *Le Pouvoir comme passion*, Anne Hénault, PUF, 1994.

2.1. L'énoncé récurrent « on se tait » dans les dialogues des pp. 21 à 27 et 54 à 62 devient paradoxal si on considère le texte comme une parole oralisée. Comment, en effet, énoncer qu'« on se tait » ? Certes, la contradiction n'est qu'apparente : le présent de l'indicatif doit être interprété comme un présent de narration puisque le texte se présente comme une narration *a posteriori*. Mais l'embranchement fortement marqué, les références répétées à une situation qui semble être celle de l'énonciation (« moi, la femme de ce récit, celle qui est à Quillebeuf cet après-midi-là avec vous, cet homme qui me regarde », p. 14) entretiennent la confusion.

Dans un premier temps, on peut ressentir la répétition de « on se tait » comme le signe d'un échec de la conversation, d'une difficulté à communiquer, expliquée par des phrases comme « Certaines fois quand nous parlons ensemble, c'est aussi difficile que de mourir » (p. 23), ou plus loin : « – Ce sont des mots qui font peur. – Oui. – C'est fou ce que le désespoir est proche... Quand on parle, je veux dire. – Oui » (p. 26).

De même : « On baisse les yeux. Peut-être pleurerait-on si on se regardait » (p. 56).

Les silences dans les conversations entre la narratrice et son compagnon marquent des moments douloureux. Mais interrogeons-nous sur la valeur aspectuelle de « on se tait », « nous nous taisons » (p. 26, etc). Le dictionnaire *Petit Robert 1* donne successivement deux définitions : « 1° rester sans parler, s'abstenir de parler » ; « 2° Cesser de parler (ou de crier, de pleurer) ». Selon qu'on choisit la valeur durative ou la valeur ponctuelle terminative, l'acte implique une impuissance à parler ou la décision de se taire. Or, décider ensemble de se taire constitue une forme d'entente. Ce n'est pas la rupture de la communication. La perception de cette décision commune par un des actants de la communication est même le signe d'une grande compréhension, au-delà des mots.

2.2. Par ailleurs, il est évident que les moments de silence des personnages, ne sont pas des moments de silence du texte (silence dans l'énoncé, parole continue de l'énonciation) : ces moments sont occupés par des descriptions de ce qu'ils ont sous les yeux, soit parce qu'ils regardent le paysage pour éviter de tourner le regard l'un vers l'autre (« on ne peut pas se regarder, on baisse les yeux. Peut-être pleurerait-on si on se regardait », p. 56), soit parce qu'ils regardent ensemble le paysage, objet d'une émotion commune. Dans ce cas, le partage d'une sensibilité

esthétique ou affective remplace la parole et reconstitue l'actant duel qui s'était scindé dans le désaccord précédent.

– Il n'y a jamais rien eu.
– Vous ne l'avez pas su.
On se tait.
On regarde le fleuve.

Le bac est presque vide. La chaleur se tasse tout à coup, s'alourdit. L'absence de vent devient difficile à supporter. Vous dites... (p. 25).

De même : « Nous regardons au-delà du propos, du moment. Nous regardons la place, l'été qui dort » (p. 57).

La description de ce qui est contemplé à deux constitue à la fois un déni du silence énoncé (la voix de l'énonciatrice ne se tait pas) et un déni partiel de la difficulté à communiquer d'autant plus que de nombreux passages montrent la facilité à s'accorder sur la beauté et l'émotion recelées par les paysages : « C'est un endroit qui vous plaît, ici » (p. 10) ; « On crie de bonheur parce que c'est là aussi que l'été commence », (p. 29) ;

J'ai dit que le blanc de ce bastingage le long de l'eau était pour moi un problème sans fin, sans fond. Vous avez dit que le fleuve était quadrillé et retenu par la grille de ce bastingage – les eaux bleu-noir par le blanc lacté – comme le bleu par le blanc dans les dernières peintures de Nicolas de Staël (p. 63).

Notons aussi qu'au fil du roman l'attitude du jeune homme, qui d'abord ne voulait pas entendre parler d'un livre racontant son histoire, a évolué nettement : c'est lui, à la fin, qui presse la narratrice de poursuivre l'histoire d'Emily et du jeune gardien : « Vous me demandez » ; « Vous dites que vous voudriez savoir encore ».

Quant à la page finale, elle se situe dans un moment d'intimité, la nuit : la narratrice crie ses convictions les plus personnelles sur l'écriture. Malgré la porte fermée du narrataire, qu'elle vient de réveiller, le rythme (absence de ponctuation, répétitions) et l'émotion intense de la déclaration l'apparentent à un échange amoureux, voire sexualisé.

2.3. Le déni concerne aussi le caractère indicible de la peur, dans une sorte de prétérition : « Je vous dis encore sur la peur. *J'essaie de vous expliquer. Je n'y arrive pas.* Je dis : c'est en moi. Sécrété par moi. Ça vit d'une vie paradoxale, géniale et cellulaire à la fois. C'est là. *Sans langage pour se dire.* Au plus près, c'est une cruauté nue, muette, de

moi à moi, logée dans ma tête, dans le cachot mental. Étanche »(p. 51 ; c'est nous qui soulignons).

On comprend pourquoi l'incipit qui faisait de la peur l'élément inaugural (« Ça avait commencé par la peur ») a été doublé par celui de la vue des amants anglais (« Ça avait commencé comme ça ces gens ») : la peur étant muette n'engendre pas de narration, elle ne sert qu'à créer un climat ou à produire le changement de lieu qui permet l'événement²⁰.

D'une manière générale, il est essentiel de considérer les descriptions durassiennes dans leur énonciation, surtout pour les textes en première personne : elles constituent des échappatoires, des répit ou des négociations avec l'émotion née de l'amour, ou de l'écriture en conflit avec lui.

3. *Emily L.* roman de l'écriture

Les écrits en tous genres abondent dans le roman : le livre que projette d'écrire la narratrice, les livres déjà écrits, (sur le Siam, par exemple, (p. 47), les livres que la narratrice et le narrataire écrivent l'un sur l'autre, les dix-neuf poèmes d'Emily édités à son insu, le poème jeté au feu par le Captain, la lettre d'Emily au jeune gardien parvenue à son destinataire après des années.

3.1. L'acte d'écrire est modalisé en /vouloir/ne pas vouloir écrire/, /ne pas pouvoir ne pas écrire/ne pas pouvoir écrire/, /refuser que l'autre écrive/, etc.

Il est aussi aspectualisé en prospectif /pas encore écrit/ : « Un jour ce sera dans un livre » (p. 10) ; « Notre histoire elle ne sera nulle part, elle ne sera jamais tout à fait écrite » (p. 55) ou en inchoatifs, terminatifs, itératifs : Emily écrit des poèmes puis « elle s'était arrêtée » après la mort de son enfant (p. 81) et plus tard « elle avait recommencé » (p. 82).

On trouve donc des écrits à tous les stades de l'existence : virtuels, actuels, réalisés²¹.

²⁰ Cf. chapitre « La peur » de Jacques Fontanille in *Dictionnaire des passions littéraires*, Belin, 2005.

²¹ A.J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique* cit.

²² *La Vie matérielle*, « Folio », p. 35.

Dans la même diversité, des écrivains sont nommés (Henry James), allusivement désignés (l'alcoolique qui se suicide, Hemingway). Emily renonce à écrire tandis que le narrataire est qualifié d'écrivain qui n'écrit pas parce qu'il sait « tout de cette chose tragique, d'écrire, de le faire, ou de ne pas le faire, de ne pas écrire, de ne pas pouvoir le faire, vous savez tout » (p. 56).

3.2. Très intéressant est le conflit entre les degrés de vérité ou d'existence intra et extratextuels : ainsi, le poème disparu du roman, *Winter afternoons*, existe à l'extérieur du roman mais non dans le roman : sa destruction tragique a mis fin à la carrière d'Emily.

Le livre en projet dans les premières conversations (pp. 21-27) est... celui qu'on vient de lire : comme l'expliquait la narratrice, « notre histoire sera incluse dans quelque chose de plus vaste... ».

« Quand vous mourrez, l'histoire deviendra fabuleuse, évidente » dit le narrataire, p. 23 : comment ne pas évoquer l'intertexte actuel, *Cet Amour-là* de Yann Andréa paru après la mort de Marguerite Duras ?

3.3. Les rapports entre la parole et l'écrit sont paradoxaux : contrairement à l'adage *verba volant, scripta manent*, les livres sont moins fiables que les paroles. L'écriture est entravée par des conflits, certains écrivains n'écrivent pas, la lettre se perd, un poème est détruit : ainsi l'écrit apparaît fragile. Sa fonction n'est d'ailleurs pas de garder, mais d'effacer (« écrire c'est ça aussi, sans doute, c'est effacer. Remplacer », p. 23). La mémoire n'est pas mieux préservée par l'écrit que par la parole. C'est ce qui a fait dire ailleurs à l'auteur « écrire, c'est raconter une histoire qui en passe par son absence ».

Inversement, l'échange de paroles, véritable événement, est garant de vérité. Une conversation change une vie (celle d'Emily avec le jeune gardien, celles de la narratrice avec le narrataire).

On voit donc comment la narratrice a su opérer une série de compensations par la narration même : elle a compensé les silences des personnages par la voix du texte ; compensé les conflits sur l'histoire d'amour par l'entente sur les paysages, sur Nicolas de Staël, sur les Anglais, sur Emily ; compensé le petit conflit sur son projet de livre par la comparaison avec la destruction mortifère de celui d'Emily et par la

page sur l'écriture, mots ultimes du texte, criés à la porte de la chambre, comme une déclaration.

Enfin, en répartissant sur trois couples en échec partiel trois valeurs de l'amour, à savoir l'entente des corps, l'entente sur l'écriture et l'entente sur le spectacle du monde, la narratrice a fait surgir une image idéale dont son 'histoire' avec le narrataire n'apparaît finalement pas plus éloignée que celle des deux autres couples, ou que toute autre histoire réalisée.

4. Traduction et mise en scène d'*Emily L.*

Ces analyses ont orienté notre mise en scène.

4.1. D'abord, nous avons rectifié quelques lignes de la traduction italienne de l'édition Feltrinelli. Les corrections apportées avaient pour but :

1. de conserver l'aspectualité : « On se tait » (pp. 25 et 26) traduit par « Restiamo in silenzio » (pp. 24 et 25) a été corrigé : ⑧ « *Taciamo* » nous permettait de conserver l'aspect inchoatif et la modalité du vouloir, pour assurer la permanence d'une entente entre les protagonistes ; inversement, « Quand j'écris, je ne vous aime plus » (p. 26) traduit par « Quando scrivo smetto di amarvi » (p. 25) a été corrigé de manière à enlever l'aspectualité ajoutée ⑧ « Quando scrivo, *non ti amo più* » ;

2. de conserver les modalités : celle du savoir dans « Vous avez écouté l'histoire. Vous avez dit à votre tour que c'était bien ce qui était arrivé entre eux » (p. 89) est, selon nous, évidente dans le 'bien' français ; la traduction italienne « Hai ascoltato la storia. Poi hai detto che ciò che era avvenuto fra loro andava bene » (p. 75) a été remplacée par ⑧ « Hai detto che era proprio questo che era avvenuto fra loro » ; celle du vouloir ne doit pas être ajoutée : « cette façon-ci du pur passage du temps » (p. 90), traduit par « se non lasciando semplicemente passare il tempo » (p. 75) a été plus littéralement rendu par ⑧ « se non il puro passare del tempo » ;

3. de conserver la musicalité :

Tout le monde sait bien que la traduction n'est pas dans l'exactitude littérale d'un texte, mais peut-être faudrait-il aller plus loin : et dire qu'elle est davantage dans une approche d'ordre musical, rigoureusement personnelle et même, s'il le faut, aberrante. C'est très difficile à dire, c'est

un peu ce que je voulais faire, essayer de le dire : les erreurs musicales sont les plus graves ;

ainsi s'exprimait Marguerite Duras dans *Message adressé aux Assises de la Traduction littéraire*, Arles, novembre 1987 ; « De la blancheur de la craie. [...] De celle du bleu broyé de blanc des oiseaux de mer » (p. 20) fait partie d'une série de réponses à « D'où venait la fascination, la grâce...? » ; la traduction par « Dal candore del gesso. [...] Da *quello dell'azzurro punteggiato* dal bianco degli uccelli marini » a été remplacée par ⑧ « *Dal candore del calcare*. [...] Da quel *blu battuto dal bianco* degli uccelli marini » ; il s'agissait là de conserver les allitérations du passage (la dureté de la craie est décrite p. 30) tout en évoquant le travail du peintre (Nicolas de Staël, auteur de tableaux sur le ciel de Normandie) plutôt que de rationaliser la perception. De plus, la référence à Nicolas de Staël, nommé plus loin par le narrataire, permet d'intensifier implicitement l'accord du couple ;

4. de conserver des liens ténus entre des passages éloignés du texte : « Les régions de l'écriture » (quatre occurrences, pp. 83-84), « les régions pauvres de son amour pour le Captain » (p. 121) ; le terme « régions » est inhabituel, aussi bien pour l'écriture que pour l'amour ; il revient quatre fois ; il fallait donc un terme tout aussi surprenant en italien, et le même quatre fois pour garder le lien entre l'écriture et l'amour appauvri d'Emily, que le texte développe amplement (crime du Captain, gaffe de la jeune patronne). La traduction utilise quatre termes différents (p. 71) : « parte chiara », « punti chiari », « zone », puis « terre » pour l'amour ; nous avons uniformisé ⑧ « *Region(i)* » chaque fois.

Il résulte aussi de ces observations que la gaffeuse ne peut être considérée par la narratrice qui la dit « charmante » comme « fascinante ». Elle ne peut être que banalement « carina », en raison de sa jeunesse et surtout de l'amitié pour la mère ; « *così affascinante* » (p. 55) est devenu ⑧ « *così carina* ».

4.2. La voix du texte : nous avons demandé à Éric Génovèse de ne pas incarner les personnages, ni la narratrice, mais d'être la voix du texte, qui avance, ralentit, contourne une émotion. Sa réponse a été... qu'il lui suffisait de respecter la ponctuation et la typographie, (faire entendre les passages à la ligne et les changements de paragraphe) et de laisser percevoir les paroles rapportées par parenté de ton avec voix qui rapporte. Selon lui, tout cela va de soi (!) et s'enseigne dans tous les cours de

théâtre. Son interprétation a fait l'objet de commentaires enthousiastes dans la presse en totale opposition avec la modestie de sa réponse.

Pour la page finale, nous avons superposé deux interprétations : celle du comédien sur scène, lisant un texte sur l'écriture, et un enregistrement du même passage, dit par lui dans la violence d'une déclaration amoureuse.

4. 3. Enfin, pour rendre sensibles les variations de distance temporelle ou spatiale, nous avons cherché à déréaliser le spectacle, par des projections en fond de scène (vidéoprojection) : pages du roman, reproductions de N. de Staël et photos du comédien et du pianiste, prises au cours des représentations précédentes.

4. 4. La musique de Dario Candela a souligné la présence de l'eau en accentuant la parenté entre les eaux de Normandie et l'eau du Siam. Ailleurs, elle a proposé un équivalent sonore aux épées du soleil dans les nefs des cathédrales (des accords dissonants) ou indiqué des liens métaphoriques entre des thèmes en apparence éloignés²².

²² Dario Candela, *Pour Emily*, partition éditée par Armiane, Versailles.

Des voix intérieures

L'écriture de la voix dans *Lusitânia* d'Almeida Faria

Maria Helena Araújo Carreira

Introduction

L'originalité de l'écriture de l'écrivain portugais contemporain Almeida Faria peut être repérée dans une architecture textuelle rigoureusement construite, ainsi que dans de multiples focalisations des événements sociaux et historiques, ancrées dans le point de vue subjectif des personnages en interaction les uns avec les autres, dans un contexte socio-historique donné. Plusieurs des études publiées sur l'œuvre de l'auteur mettent l'accent sur la 'subversion des codes', la 'rupture' introduite par Almeida Faria dans le discours de la fiction portugaise des années 1960, les procédés novateurs de construction narrative (ruptures, reprises, différenciation), la façon de raconter le temps de l'Histoire ancré dans les souffrances et le désarroi des personnages¹.

Notre contribution consiste à étudier quelques caractéristiques des voix qui manifestent des points de vue et des manières de vivre et de créer l'Histoire du Portugal des années 1970 (période ayant précédé et suivi la Révolution des œillets, qui a mis fin à une dictature de quatre décennies). Pour cela nous avons choisi le roman *Lusitânia*. Dans un premier temps, nous le situerons par rapport aux autres romans avec lesquels il constitue une «trilogie» (voire une «tétralogie»). Ensuite, nous aborderons l'écriture de la voix dans *Lusitânia* par le biais de l'étude de la mise en

¹ Voir, en particulier, les études suivantes : préface de Manuel Gusmão à *Cortes* d'Almeida Faria. Lisboa, Caminho, 1986³ ; Eduardo Lourenço, *Literatura e Revolução*, « Colóquio Letras », 78 (1984), pp. 7-16 ; préface de Luís de Sousa Rebelo à *Lusitânia*. Lisboa, Caminho, 1987⁵ : *Lusitânia ou os males da Pátria*, pp. 7-16 ; Anne-Marie Quint, *Personnages en désarroi. Une lecture de la "Tétralogie Lusitanienne" d'Almeida Faria*, in *Regards sur deux fins de siècle (XIX^e-XX^e)*. La littérature portugaise, Textes réunis par Marie-Hélène Piwnik. Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1996, pp. 133-146.

scène énonciative. Nous présenterons enfin quelques résultats de notre tentative de délimitation de quelques traits différenciateurs des voix des principaux personnages.

1. *Lusitânia* dans *Trilogia Lusitana*

Le roman épistolaire *Lusitânia*, de l'écrivain portugais contemporain Almeida Faria, fait partie d'une Trilogie – *Trilogia Lusitana* – publiée en 1982 et réunissant, en un seul volume *A Paixão* (1965), *Cortes* (1978) et *Lusitânia* (1981). Un quatrième roman, paru postérieurement, *Cavaleiro Andante* (1983) constitue, avec l'ensemble précédant, une tétralogie².

Comme l'écrit Anne-Marie Quint :

Le romancier a donc mis dix-huit ans à venir à bout de sa tétralogie, alors que le temps diégétique s'étend du 12 avril 1974 au 30 novembre 1975. [...] Un peu plus de dix-huit mois donc, durant lesquels le romancier fait participer son lecteur aux tribulations d'une douzaine de personnes qui ont grand-peine à faire face à leurs problèmes et aux malheurs privés qui les frappent [...] Dans le même temps se précipitent des événements historiques décisifs qui vont aboutir à un renversement révolutionnaire du régime politique, et à la fin d'un rêve impérial pluriséculaire.

Ainsi, dans les romans d'Almeida Faria les protagonistes ne sont pas des personnages qui font l'Histoire, mais tout en se débattant au milieu de leurs problèmes familiaux et personnels, ils pressentent les événements historiques, ils s'y intéressent, les subissent et les commentent³.

La *Trilogia Lusitana*, dont le sous-titre, entre parenthèses, précise le genre et la structure de l'ensemble (« uma sequência romanesca ») évoque donc le Portugal du XX^e siècle, d'avant et d'après la Révolution des Œillets du 25 avril 1974, par le biais de l'histoire d'une famille de propriétaires terriens, « un clan semi-féodal »⁴, selon la caractérisation de l'auteur, de la région de l'Alentejo (sud du Portugal).

² Ces quatre romans ont été traduits en français par Anne-Marie Quint et Maryvonne Boudoy et publiés chez Belfond, à Paris. Précisons que, pour *A Paixão*, il s'agit d'une révision de la traduction faite par Quemserat à la fin des années 60, et qui était épuisée. Cette révision tient compte des modifications introduites par l'auteur dans la nouvelle édition parue dans *Trilogia Lusitana*, en 1982, à Lisbonne.

³ Anne-Marie Quint, *op. cit.*, p. 134.

⁴ « Almeida Faria », in *Comment peut-on être moderne ? – Écrivains présents*. Poitiers, La Licorne, 1990, p. 51, *apud* Anne-Marie Quint, *op.cit.*, p.133.

Le récit de cette histoire, d'une société ébranlée par la fin de la dictature salazariste, se centre sur le point de vue de chaque individu. Le lecteur est appelé à suivre le cheminement de la conscience de chaque personnage pour construire les relations familiales et sociales diégétiques. Bien que l'espace familial soit étriqué et que les personnages y soient circonscrits, leurs voix sont plurielles et évoquent un contexte sociohistorique large.

Les trois œuvres de *Trilogia Lusitana* ont une structure identique et minutieusement travaillée : 50 chapitres numérotés, courts (en général une page et demie). *A Paixão* se déroule le vendredi saint (« Matin » – 24 chapitres, « Après-Midi » – 26 chapitres); chaque chapitre correspond au nom d'un personnage (dix en tout), chaque nom revenant deux ou trois fois. Dans *Cortes* aucun chapitre ne porte de titre, mais chacun d'eux commence par le nom d'un personnage et se centre sur lui. Une seule date figure dans *Cortes*, tout à la fin du dernier chapitre : 13-4-74. C'est le Samedi Saint, la veille du dimanche de Pâques, date à laquelle commence le roman suivant, *Lusitânia*, dont 36 chapitres (sur 50) sont des lettres – celle qui constitue le premier chapitre porte la date du 14-4-74, la dernière (50^e chapitre) est datée du 30-3-75.

L'évocation des ténèbres et de la victoire de la vie, symbolisées par la Passion et la Résurrection du Christ, trouve un écho dans la période de la dictature salazariste au Portugal et dans l'avènement de la révolution pacifique du 25 avril 1974, qui libère non seulement les structures sociales, les relations familiales, mais aussi l'individu dans sa relation à soi-même et aux autres.

C'est ainsi que l'auteur construit soigneusement les relations énonciatives et leurs voix.

2. *Lusitânia* : une mise en scène énonciative originale

La configuration textuelle de *Lusitânia* sous-tend des relations énonciatives rigoureusement construites par l'auteur, non seulement à l'intérieur de ce roman, mais faisant écho aux deux autres romans de la « séquence romanesque » *Trilogia Lusitana*.

Au début de chaque chapitre figure une brève présentation, en majuscule – ce qui la détache de l'ensemble – et suivie de deux points – ce qui la relie à ce qui suit par l'auteur/narrateur, à l'adresse du lecteur. Les dates et les événements sont mis en rapport préalablement, ainsi que les points de vue des personnages et les modalités du dire⁵. Le narrateur pose ainsi un cadre, partageant avec le lecteur un SAVOIR, mais aussi un VOULOIR et un VALOIR. Le lecteur pose alors un regard averti sur le discours des énonciateurs et sur la construction du récit, dont les pièces maîtresses restent à découvrir. La paire interlocutive narrateur-lecteur trouve son complément dans les paires constituées par les personnages qui s'adressent les uns aux autres par le biais des lettres. Des réseaux d'intersubjectivité⁶ se déploient, à l'image des cercles concentriques qui s'entrecroisent.

La plupart de ces lettres ont comme origine ou destination la ville de Venise, où le jeune João Carlos (deuxième fils du clan familial) et sa compagne Marta sont arrivés, suite à un enlèvement rocambolesque au bord du Tage, sur la rive gauche, en face de Lisbonne, et où ils ont été sauvés par un aristocrate vénitien qui les a hébergés.

La première lettre, envoyée de Venise par João Carlos à ses parents, constitue le premier chapitre. Sous la pression des événements familiaux, João Carlos reviendra au Portugal, d'où il écrira des lettres à sa bien-aimée Marta, qui lui répondra de Venise, où elle est restée. La première de ces lettres de João Carlos à Marta constitue le 25^e chapitre (celui qui se trouve juste au milieu du roman *Lusitânia* qui, rappelons-le, a 50 chapitres).

De Venise, João Carlos écrit donc à ses parents (en fait João Carlos ne savait pas que son père venait de décéder), à sa mère (Marina), à sa sœur (Arminda) et à son frère aîné (André). Marta, à son tour, écrit de Venise à sa mère, puis à João Carlos (après le retour de celui-ci au Portugal). Les voix du microcosme familial s'ouvrent à des horizons plus larges :

⁵ Maria Helena Araújo Carreira, *Les lettres dans "Lusitânia" de Almeida Faria : configurations linguistiques et textuelles de l'intersubjectivité*, in *Boîte aux Lettres*, sous la direction de Jacqueline Penjon, « Cahier du CREPAL », 11 (2004), Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 103-111.

⁶ Sur la notion d'intersubjectivité dans le langage, voir Emile Benveniste, « De la subjectivité dans le langage », in *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris, Gallimard, 1966, « TEL », vol. I, pp. 258-266. Voir également les études de Catherine Kerbrat-Orecchioni, notamment *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris, Armand Colin, 1980.

Venise (João Carlos et Marta) et l'Atlantique Sud (Sonia, la compagne d'André).

La voix de Marina (la mère de João Carlos, André, Arminda et des cadets Jó et Tiago) est celle d'une femme que les devoirs familiaux et les contraintes sociales écrasent, pour qui la fin de la dictature salazariste est arrivée trop tard.

À l'opposé, se font entendre les voix libérées des deux jeunes femmes, Marta et Sonia, qui bousculent l'univers familial foncièrement traditionnel dont sont issus leurs amoureux, respectivement João Carlos et André (les deux frères). Ceux-ci ressentent le tiraillement entre, d'une part l'appel de la liberté et de l'éloignement nécessaire et, d'autre part, l'impossibilité de couper les liens avec l'enracinement de leur famille, « clan semi-féodal ».

Nous avons ainsi trois groupes de personnages, trois types de voix, dont nous essayerons de dégager quelques traits qui, dans l'écriture, les caractérisent.

3. L'écriture de la voix dans *Lusitânia* : quelques traits différentiateurs

Marina est le personnage-auteur/énonciateur de trois chapitres, dont deux lettres à cinq mois d'intervalle – une lettre, datée du 17 avril, à son fils João Carlos lui annonçant l'homicide de son père (chap. 4) ; une lettre datée du 17 septembre, à son fils aîné, André, lui annonçant le suicide de leur valet Moisés – et une page de son journal intime.

Il s'agit d'une voix retenue, à la fois déchirée et lucide, consciente de l'emprise implacable du passé dans le présent et de l'impossibilité de s'en libérer. En cela, on pourrait rapprocher la voix de Marina de celle d'un personnage tragique.

Prenons quelques extraits⁷ des lettres de Marina :

(1) (chap. 4) Où la mère de João Carlos lui annonce la mort survenue dans la famille.

⁷ Les citations de *Lusitânia* sont celles de la traduction de Anne-Marie Quint et Maryvonne Boudoy publiée chez Belfond, Paris, 1991.

Montemínio, le 17 avril.

Mon cher enfant,
ta lettre du 14 a été pour moi un soulagement, en même temps qu'une souffrance. Soulagement de te savoir en bonne santé, souffrance de devoir t'annoncer, alors que tu es si loin, la nouvelle la plus difficile : la mort de ton père le lendemain de ton départ. Tes frères accompagnés du régisseur, qui était venu au bourg nous prévenir, l'ont découvert dans une cave du domaine, sans vie déjà, peut-être tué par les ouvriers dont la haine aurait eu pour cause la mort de celui que les flammes avaient surpris dans l'incendie de Cantarès [...]

Je n'ai pas voulu connaître les faits, ce qui s'est vraiment passé, c'est mon droit pourtant, et vous méritiez de savoir, vous pouvez me demander des comptes, me juger [...]

[...] Je souhaite, mon fils, que tu reviennes aussi vite que possible, non seulement parce que ton absence me pèse, mais surtout parce que je dois prendre des décisions avec vous, pour l'avenir de tes jeunes frères.

Ta mère qui t'embrasse et qui t'aime,

Marina⁸

(2) (chap. 30) Lettre de la mère mandant à son fils André, à Lisbonne, la mort de Moïse.

Montemínio, le 17 septembre.

Mon cher enfant,
je ne me résigne pas à ces séjours que tu fais loin d'ici, chaque fois que tu le peux, sans téléphone et sans prendre la peine de me téléphoner. Toute la journée de dimanche j'ai attendu que tu te décides à appeler, quand un nouveau malheur est arrivé à la maison : Moïse s'est pendu, Estela l'a trouvé mort à une heure de l'après-midi [...]

[...] Je n'en peux plus de me creuser la tête, je ne vois pas comment sortir de cette crise. [...] Touchant le fond d'un puits sans fond, je n'ai plus envie de vivre [...]

Le manque d'argent m'inquiète terriblement, et les voix qui s'élèvent aux alentours dans la campagne parlent d'occuper les terres, de nous éliminer, nous les coupables parce que nous avons hérité de terres ici plutôt que dans le nord du pays où il y a plus de riches [...]

Je ne veux pas habiter dans cette bourgade mesquine où je me mets à haïr tout le monde, y compris des amies, femmes de ratés et de ruinés [...]

Viens, nous aurons bien encore quelque force. J'ai besoin de toi. C'est le temps qui est le mal. Le mal. Pour moi. N'être que mère est trop lassant, j'en ai plus qu'assez à la recherche d'un conseil, rien ! J'ai mis au monde cinq enfants pour me retrouver seule à la fin [...]

La corruption était limitée jadis à quelques hommes qui mangeaient

⁸ *Id.*, *ibid.*, pp. 30-32.

beaucoup, aujourd'hui ils sont beaucoup à manger la même chose [...] Inutile d'essayer de lutter contre cette marée d'opportunistes, arrivistes, crapules sans vergogne. S'il n'y avait pas tes frères, si jeunes encore, j'aurais envie de faire comme Moïse, Dieu me pardonne et lui pardonne. Son geste, je le trouve décent et digne. J'ai peine à admettre cela car il va manquer surtout à Tiago, mais je l'envie.

Je m'arrête pour ne pas me mettre à pleurer. Je t'embrasse. Ta mère qui t'aime beaucoup,

Marina⁹

L'intensité du désespoir de Marina, après le suicide de Moïse, le vieux valet, cinq mois, jour après jour, de l'homicide de son mari, rompt les barrières de la retenue et c'est une voix pathétique, mais aussi révoltée et lucide, qui s'exprime dans la lettre à André. Il y a dans cette révolte, une lueur d'espoir de pouvoir compter sur son fils André (« Viens nous aurons bien encore quelque force »¹⁰, écrit Marina).

Par contre, dans son journal intime du 26 septembre 1974 – elle se donne enfin la parole, dans un journal commencé après la mort de son mari –, la voix de Marina est lucide dans sa souffrance, dans l'analyse de sa situation familiale et sociale. Elle a perdu tout espoir. Marina sait que la minorisation qu'elle a subie en tant que femme, tout au long de sa vie, a des conséquences implacables : son exclusion des affaires familiales est sans retour.

(3) (chap. 39) Journal de Marina commencé après la mort de son mari.

Jeudi, 26 septembre 1974.

La révolution a commencé il y a quelques mois et elle me pèse comme une éternité. Je m'enfonce dans la fosse du deuil, dans une fuite qui me permet de ne pas affronter des réalités trop dures pour les accepter [...] Même des représentants de parti s'adressent à moi afin d'essayer de m'utiliser dans leur démagogie [...] Le pouvoir a changé de mains ; ce n'est pas bon pour moi et les miens.

Un avantage de ces changements, le seul peut-être, a été d'en finir avec le « ça ne se fait pas » [...] Moi je suis bonne à rien, Francisco [le mari] n'a jamais voulu m'initier aux travaux des champs, seuls la broderie et autres travaux d'aiguille étaient convenables pour les femmes. Sur les affaires, le liège, la vente des eucalyptus, les contrats d'embauche pour la moisson, la récolte du riz, je ne sais rien, et je n'ai pas envie d'apprendre [...] Le régisseur vient au bourg avec des papiers que je signe parce que André [le fils aîné] m'autorise à signer, me montre où

⁹ *Id.*, *ibid.*, pp. 111-114.

¹⁰ *Id.*, *ibid.*, pp. 112-113.

signer [...] mille manœuvres pour payer les salaires en fin de mois. Je m'appuie sur mon fils aîné comme autrefois sur Francisco, c'est pourquoi j'appréhende qu'il aille au Brésil [...]¹¹

Marina sait que la minorisation qu'elle a subie en tant que femme, tout au long de sa vie, a des conséquences implacables au plus profond d'elle-même : son exclusion des affaires familiales, dont pourtant elle dépend, est sans retour.

A l'opposé de Marina, les personnalités féminines Marta et Sonia, jeunes femmes libérées des contraintes traditionnelles, sont loin de leurs familles (Marta écrit de Venise, Sonia de l'Atlantique Sud et de Luanda) et cherchent à vivre leurs vies de façon ouverte et créative.

Marta écrit de Venise à sa mère, deux lettres (chap. 6 et 22) et cinq à son amoureux João Carlos (chap.35, 43, 46, 48, 50).

Dans les lettres à sa mère, Marta, émerveillée de la ville de Venise et de l'Italie en général, partage ses émotions esthétiques et ses découvertes humaines et sociales (en particulier pour ce qui est des rapports entre les hommes et les femmes).

(4) (chap. 22) Lettre de Marta à sa mère, le jour de l'anniversaire de Marx.

Venise, le 5 mai.

Chère Maman,
après Marx, avril, voilà le cri que j'ai ramené de mon déplacement de trois jours à Rome ; nous sommes allés fêter le 1^{er} mai chez des amis de Mocenigo, Via Bocca di Leone, près de l'endroit où habitèrent les Browning et où l'an dernier est morte Ingeborg Bachmann. Ces amis se donnent le nom de « spontis », car ils cultivent la spontanéité comme valeur première et vivent en communautés qui contrairement à celles d'il y a une demi-douzaine d'années sont formées de couples stables [...] Ce sont des Indiens urbains, ils luttent contre toute structure autoritaire, soutiennent des mouvements écologiques, des sous-cultures diverses, s'appuient sur une dynamique des groupes de base, je les trouve très sympathiques, symptomatiques enfants de Marcuse et de mai 68 : ils défendent le domaine privé nécessaire à la méditation, à la vie intérieure, à la lecture, dont les dogmatismes se sont absentés. Antiautoritaires, utopistes peut-être, le refus est leur force [...] [...] Ce que tu m'as appris, c'est de regarder le monde d'ici-bas et à l'aimer, depuis la rustique nature jusqu'à l'art et la culture, que j'ai

¹¹ *Id.*, *ibid.*, pp. 141-142.

eu la chance de trouver réunis ici dans cette ville d'où je t'embrasse très fort, en souhaitant que tu viennes me voir bientôt. Ta fille qui est heureuse et n'a pas honte de l'être,

Marta¹²

Il n'y a pas de tension entre mère et fille, mais une entente et une volonté de partage, ce qui souligne la situation opposée dans laquelle se trouvent Marina et ses enfants.

Lorsque le personnage Marta écrit, de Venise, sa première lettre à son amoureux João Carlos (qui a décidé de la quitter à Venise pour rejoindre sa mère, ses frères et sa sœur, suite à la mort de son père), elle déplore son départ sans intention de le suivre, dénonce ironiquement les vices de la société portugaise et partage ses émotions artistiques et sa passion pour Venise.

C'est une voix à la fois lucide et tendre, ironique et passionnée pour l'art qui s'exprime.

(5) (chap. 35) Où Marta déplore le départ de J.C. sans le dire pour autant ni le suivre.

Venise, le 22 septembre.

Cher Jean Carlos,

ceci est mon *Morgengruss*, ma réponse à tes deux mélancolies arrivées seulement vendredi. Je profite de la tranquillité du dimanche pour leur répondre. *Can Portugal keep it up?* Et toi, tu crois que tu tiendras bon dans le roulis ? Détrompe-toi. Dans ta maison déchuée il n'est point de salut [...] Le « lourd héritage » il est là, dans la passivité accumulée, dans le parasitisme des classes dominantes et, par mimétisme, des classes dominées. Je ne suis pas, pour l'instant, contre la révolution. Si tu perds tout peut-être en fait te gagneras-tu [...]

Tout mon temps est consacré à imaginer, à essayer de transformer en images quelques-unes des visions déclenchées par la puissance de concentration appelée art. Poe, par exemple, m'intéresse. En partant de lui j'ai vu une fusion fantastique de Venise et de Manhattan, une seule île alors qu'ici il y en a plusieurs, mais je les ai habitées l'une et l'autre à la fin septembre, quand la lumière maritime leur donne une certaine douceur sans aller jusqu'à la lividité comme à Lisbonne [...]

Il faut que tu reviennes pour que je te montre toutes mes découvertes. *Oh Venice ! Venice ! A loud lament along the sweeping sea !*

[...] Je doute que tu viennes me rejoindre. Une autre fois, « ce

¹² *Id.*, *ibid.*, pp. 84-86.

sera pour une autre fois », disait-on naguère aux pauvres à qui on ne donnait pas l'aumône demandée. Lequel de nous est le pauvre ? Réponds-moi, je t'envoie un baiser un peu désespéré,

Marta¹³

Marta, dans sa dernière lettre, perd, par contre, en douceur et tendresse, pour s'insurger avec virulence contre les faux révolutionnaires – par qui, d'après elle, João Carlos se laisserait influencer – et fait le bilan final de leur séparation, face à l'incapacité de João Carlos de se détacher du poids familial et de poursuivre le goût de l'aventure. Les pensées et les évocations de Marta éclosent pendant ses déambulations à travers Venise et sa « topographie fantasmatique ».

(6) (chap. 50) Fragment d'une lettre de Marta le dimanche de Pâques.

... « La révolution, a dit M. Adams, a eu lieu dans la tête des gens. » Dans la mienne, même pas. Aveuglément je reste parmi ces sombres fleuves, places, piscines, rivas, vias, salizzadas, fundamentas et canaux, topographie fantasmatique jusque dans la toponymie si variée et si inventive [...]

Je relis maintenant ta lettre du 11 avec les citations de ce vieux Trotski dont tu devrais troquer la lecture contre celle d'Anna Maria Macciocchi qui au moins est marrante. Je ne supporte pas la pensée de gauche si elle n'est pas assaisonnée d'humour. J'en ai ras le bol du fanatisme fébrile, des manœuvres à courte vue qui commencent à ne plus convaincre personne [...]

[...] Ton amer message m'a fait l'effet d'un adieu, encore inconscient, incapable de s'admettre, mais entre les lignes c'était clair : comme Pessoa, tu vas rester accroché à ta mère pour pleurer pendant le restant de tes jours l'occasion perdue, la dictature de ta famille qui a besoin de toi [...]

[...] J'ai cru naguère que le goût de l'aventure, le plaisir partagé, seraient un bateau où nous pourrions embarquer pour affronter des mers houleuses [...]

Si un jour tu décides d'abandonner ta rampante et vile tristesse, tu pourras me retrouver ici. Sinon, non. De crainte que ce « non » ne sonne pas assez fort, je le répète en grosses lettres : NON.

Je pense à toi

Marta
Venise, 30-3-75¹⁴.

¹³ *Id.*, *ibid.*, pp. 127-130.

¹⁴ *Id.*, *ibid.*, pp. 175-177.

João Carlos, à son tour, est l'auteur du plus grand nombre de lettres – treize en tout, dont six envoyées de Venise à sa famille (mère, frère aîné et sœur) et sept envoyées du Portugal à Marta, qui est restée à Venise.

Cette distribution numérique est l'indice d'une signification qui parcourt les lettres de ce personnage : un tiraillement, une division non résolue entre, d'une part, l'appel du clan familial et du Portugal 'révolutionnaire', d'autre part, l'appel d'une vie libre avec Marta, dans l'esthétisme de la ville de Venise.

Dans sa lettre de Venise, après avoir reçu la nouvelle de la mort de son père, João Carlos exprime son profond désarroi :

(7) (chap. 11) J.C. reçoit la lettre de sa mère datée du 17.

Venise, 24-4-74.

Chère maman,
la nouvelle de la mort de papa a été le plus grand choc de ma vie. Tous mes conflits antérieurs sont remontés à la surface, au lieu de disparaître ils sont devenus présents avec une insistance hallucinante [...] Devant papa j'étais constamment écrasé par la mauvaise conscience parce que je trahissais vos schémas et vos souhaits de ce qui serait bon pour moi. Maintenant je pars du principe qu'il faut défier, détruire totalement cet univers fermé, cette asphyxie qui est la vôtre.
[...] Pour la première fois, heureux, anonyme, sans devoirs familiaux qui étaient devenus pour moi fantasmagiques, j'ai décidé de ne jamais avoir d'enfants afin de ne pas prolonger la chaîne de montage de la convention, de la servitude et de l'apathie [...]
Si vous trouvez tous que je dois rentrer, je rentrerai, bien que je doute que cela serve à quelque chose. En attendant, je serai toujours votre fils absent, dénaturé, ingrat.

Jean Carlos¹⁵

La coupure, qui semble être définitive, est en fait remise en cause par le jugement familial. La clôture de cette lettre préfigure le retour de Venise et les déchirures affectives morales et sociales que la voix de João Carlos manifeste.

En contrepoint, nous avons le 'fragment de lettre' de João Carlos à Marta, qui est restée à Venise (lettre écrite à Lisbonne presque un an après celle envoyée de Venise à sa mère). C'est une voix désabusée qui s'exprime, par le biais de l'ironie et de la dérision. Le détournement

¹⁵ *Id.*, *ibid.*, pp. 50-51.

d'un célèbre sonnet de Camões (« Alma minha gentil que te partiste... »¹⁶) que l'on peut deviner dans une intertextualité diffuse à différents moments de cette lettre, témoigne du renversement des valeurs culturelles et sociales, ainsi que des 'malheurs et des souffrances de la patrie' (*'os males da Pátria'*)¹⁷.

(8) (chap. 49) Fragment de lettre de J.C. à Marta, épilogue de ses épîtres.

... et si là-bas dans ta Venise éthérée où tu promènes ton oubli de ceux qui agonisent ici, dans cette infecte souricière, tu as le temps de lire l'au revoir de celui qui fut chevalier errant et n'est plus que sédentaire assoiffée sans savoir pour combien de temps [...] En quatre jours les choses sont allées plus vite que pendant les quatre derniers siècles [...] banques, assurances, grandes industries ont été nationalisées, tu as déjà dû le lire ou le télévoir. Notre folklore politique vous sert de carnaval en carême : nous sommes des cobayes pour la couardise de ceux qui veulent rendre visite à la révolution, de préférence en été, comme l'été dernier, et cette année les touristes « révolutionnaires » seront encore plus nombreux [...] sur nos ex-fascistes plages [...] Je comprends de mieux en mieux que tu ne reviennes pas quand aucun devoir ne t'implique dans cette comédie bien triste, ni aucune illusion de révolution « instantanée » genre Nescafé décaféiné. Et si un jour tu décides d'apaiser ta nostalgie, si tu en as, même si tu ne viens qu'en vacances ne manque pas de m'inclure dans ta liste de visites à domicile, comme on faisait pour les pauvres de Saint-Vincent-de-Paul. Je suis, et peut-être serai-je toujours celui qui n'oublie pas l'amour ardent qu'au fond de tes yeux verts il a pu voir si pur, celui qui était foutu dès le départ pour être né et avoir vécu là où il n'a pas voulu [...] Mais ce n'est pas une vie que je vis ici, même si certains croient le contraire. Je pense à toi.

J.C.
Lisbonne, 15-3-75¹⁸

Le profond désarroi dans lequel se trouve João Carlos se manifeste par une ironie corrosive et sans complaisance ayant pour cible les anciens fascistes comme les nouveaux révolutionnaires, le poète national

¹⁶ Anne-Marie Quint et Maryvonne Boudoy ont traduit un ensemble de sonnets de Camões (dont celui-ci), publié chez l'éditeur Michel Chandeigne (Paris).

¹⁷ Voir le titre de la préface de Luís de Sousa Rebelo à la 5^e édition de *Lusitânia* publiée chez Caminho : *Lusitânia ou os males da Pátria*.

¹⁸ *Lusitânia* cit., pp. 172-174.

Camões¹⁹ comme la société portugaise au sein de laquelle il n'a pas choisi de vivre.

4. Conclusion

L'approche de l'écriture de la voix dans *Lusitânia* nous a conduite à souligner l'importance de la configuration textuelle de l'œuvre dans son ensemble avec son architecture complexe de réseaux d'énonciations à la fois individuelles et intersubjectives ainsi que les traits différenciateurs des voix de trois personnages qui ponctuent trois tendances fondamentales qui traversent l'œuvre d'Almeida Faria et qui modulent le désarroi et le désenchantement : le renoncement autopunitif (voix de Marina), la distanciation ironique, sans choix actif (voix de João Carlos), l'exaltation de l'éloignement choisi et le refuge dans l'esthétisme (voix de Marta). Ces voix se répondent et se superposent. Elles construisent, au sein d'une architecture communicative bien établie, une multiplicité de points de vue sur la société portugaise de l'avant et de l'après 25 avril 1974 (date de la 'révolution des œillets'), mais aussi sur l'espace de l'esthétique – symbolisé par Venise – qui est aussi un espace d'élévation et de libération, une réponse de l'Art aux défis de l'Histoire et des souffrances qu'elle entraîne²⁰. Les voix de *Lusitânia* nous renvoient ainsi à la subjectivité des énonciateurs qui les énoncent, mais aussi aux multiples intersubjectivités qui filtrent les transformations sociales et historiques du Portugal de la période pré- et post-révolutionnaire des années 1970.

¹⁹ Rappelons que Camões, poète épique et lyrique du xvi^e siècle, a fait l'éloge de la grandeur de l'Histoire du Portugal et des Découvertes dans *Os Lusíadas* (*Les Lusiades*).

²⁰ Voir préface de Luís de Sousa Rebelo mentionnée ci-dessus (note 1).

Antonio Tabucchi e il paradigma della ‘voce fioca’

Anna Dolfi

[...] ce que j’aime encore dans les ombres c’est leur caractère éphémère. D’un moment à l’autre elles peuvent disparaître : dès que le réflecteur ou la bougie se sont éteints il n’y a plus rien là.

Christian Boltanski¹

1. I personaggi, la *saudade*, la notte

Gia mi è capitato di soffermarmi sullo statuto dei personaggi nella narrativa di Tabucchi² e sulla vocalità, assieme programmata e casuale, che li genera³; sui nomi presi in ‘prestito’ che si rifrangono; sull’affabulare interno ed esterno al racconto che li fa esistere per un attimo e poi scomparire; sul legame più o meno forte, ma spesso ossessivo, che intrattengono con l’istanza autoriale, portati come sono, dentro storie spesso incomplete e/o frantumate, a scambiarsi ruoli e funzioni pur di esistere (basti pensare alle frequenti metamorfosi di Tadeus nella linea ideale che passa da *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa* a *Requiem*). Già ho parlato del legame che i personaggi (io narrante, narratore, autore, narratario) hanno con il rimorso e con il rimosso⁴ (tramite le figure ritornanti del Padre Giovane, di Isabel, di Magda, di Tadeus...), e con le pagine dei libri dalle quali spesso sono generati e alle quali ritornano anche per trovare una sorta di conclusione postuma alla loro storia (il caso del giovane baleniere omicida di *Donna di Porto Pim*,

¹ Un’analoga citazione da *Inventar* di Boltanski la trovo anche nel bellissimo Victor I. Stoichita, *Brève histoire de l’ombre*, Genève, Droz, 2000.

² Anna Dolfi, «Voix idéales» e «papiers peints». *Tabucchi e il gioco del REVES*, in *Les habitants du récit, Atti...* (in corso di stampa).

³ Cfr. in particolare il capitolo *Il puzzle del rimorso*. «Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa», in A. Dolfi, *Tabucchi, la specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2006.

⁴ Si veda in quel libro (al quale si rimanda anche per un’essenziale bibliografia critica sull’autore almeno fino al 2006) l’ultima sezione, inscritta all’insegna del *Rimorso e rimosso*.

che compirà il destino del testo fuori testo grazie alle meta-riflessioni di *Autobiografie altrui*). Così pure ho già detto della continua presenza dei morti (a partire da Maria do Carmo, per finire, stando al *corpus* questa volta prescelto⁵, con Tadeus) che spesso si riaffacciano secondo una gradazione di innocenza che comporta la rinnovata esposizione di figure sacrificali (Isabel, il Padre...), e del tentativo di placarli con la scrittura⁶ nel corso di viaggi ‘allucinati’ che sullo sfondo delle grandi capitali europee (soprattutto Lisbona, Parigi, Madrid..., spesso interscambiabili o sapientemente speculari) o dei centri della religiosità orientale (New Delhi, Benares...) registrano il trionfo della staticità del personaggio agente, insolito viaggiatore che incontriamo in alberghi, in ristoranti o musei. E del bestiario, essenzialmente fiammingo⁸, che passa dai quadri (o meglio dalle loro copie, come accade in *Requiem* con le *Tentazioni* di Bosch) ai sogni, facendosi (il caso dell’*Angelo nero*) allegoria di una

⁵ Che abbiamo circoscritto sostanzialmente all’arco degli anni 80 (dal *Gioco del rovescio* a *Sogni di sogni*). Lasciato da parte *Piazza d’Italia* (del 1975 – unico vero romanzo nel quindicennio allungato che grosso modo include il Tabucchi prima maniera, sul quale ancora una volta mi piace tornare in modo quasi esclusivo – tralasciato intenzionalmente l’altro romanzo delle origini, il *Piccolo naviglio*, del 1978, considerato dallo stesso autore un esperimento non riuscito, e per questo mai più ristampato in Italia) perché è con *Il gioco del rovescio* (del 1981) – Tabucchi stesso lo colloca all’inizio della propria maturità narrativa nelle *Conversaciones* con Carlos Gumpert – che si avvia quel suggestivo percorso di racconti, o di romanzi di racconti (il caso di *Notturmo indiano* soprattutto, ma per certi versi anche del *Filo dell’orizzonte* e di *Requiem*), che mettono a frutto la tecnica del *découpage* e dell’ellissi attuata per la prima volta proprio in *Piazza d’Italia* su suggestione di Ejzestejn, e registrano con forza, con l’allontanamento dalle tecniche della narrativa tradizionale, la nascita e la presenza in scena di personaggi ‘vuoti’, di oggetti inesistenti, accompagnati dalla *saudade*, scanditi dalla notte. Dunque in queste pagine l’attenzione sarà rivolta soprattutto a *Il gioco del rovescio* (1981; in particolare al racconto proemiale), *Donna di Porto Pim* (1983), *Notturmo indiano* (1984), *Piccoli equivoci senza importanza* (1985), *Il filo dell’orizzonte* (1986), *I volatili del Beato Angelico* (1987), *L’angelo nero* (1991), *Requiem* (1992), *Sogni di sogni* (1992); non senza aver sottolineato che almeno tre dei titoli proposti alludono esplicitamente al *noir* o alle sue declinazioni latamente intese (*Notturmo indiano*, *L’angelo nero*, *Requiem*), due si rifanno *apertis verbis* all’inquietante rovescio delle cose – già che, sia pur diversamente, il rovescio è dovunque (*Il gioco del rovescio*, *L’angelo nero*) –, quattro almeno alla liminarità necessaria (*Il gioco del rovescio*, *Il filo dell’orizzonte*, *Requiem*, *Sogni di sogni*), mentre tutti fanno i conti con la *saudade* e con la morte.

⁶ Di nuovo il rimando è alla sezione *Rimorso e rimosso* in A. Dolfi, *Tabucchi, la specularità il rimorso* cit. (in particolare al capitolo dedicato a *Una scrittura della voce*).

⁷ Cfr. A. Dolfi, *Lo spleen di Parigi e il senso di colpa*, in « Italies » [numero monografico dedicato a *Echi di Tabucchi / Echos de Tabucchi, Actes du colloque international d’Aix-en-Provence*], 2007, pp. 29-45.

⁸ Cfr. *L’“Angelo nero” e gli animali inquietanti*, in A. Dolfi, *Tabucchi, la specularità il rimorso* cit.

colpa che non si riesce a dichiarare e che probabilmente spinge a scrivere ogni volta storie che si assomigliano.

Già, perché i personaggi di Tabucchi, anche quando paiono appartenere alla grande storia⁹ o comunque alla storia pseudo-reale dell'*événementiel*, sembrano evocati dalle profondità della psiche, emergono, ma per essere poi sprofondati di nuovo nel buio: quello montaliano della *Voce giunta con le folaghe*¹⁰, per intendersi velocemente. Di loro, anche senza conoscerne appieno le vicende e i trascorsi, lo scrittore registra essenzialmente la voce fioca (ma di questa espressione, elevata a sintagma critico, continuerò a fare uso in queste pagine), visto che è capace di mettersi nell'attitudine dell'ascolto, che pure implica la consapevolezza dei rischi conseguenti alla creazione di allucinazioni sonore. Intanto si consuma il tempo dell'essere che trascorre subito in quello dell'« essere stato », mentre nel luogo/tempo dell'irreversibile non restano che oggetti immobili, privati perfino della loro funzione iniziale dopo la scomparsa di coloro ai quali erano serviti (per questo si farà fioco e lontano il suono delle vecchie pendole, o struggente la polvere negli scantinati). Lo *spleen*, la *saudade* divengono allora la griglia conoscitiva attraverso la quale il passato (la cui perdita genera malinconia) e il futuro della nostalgia (presentito dalla *saudade*) convivono nelle forme dell'astrazione, dell'imprendibilità. Che come ben si capisce costituiscono un terreno instabile su cui non resta che scivolare nel tentativo di muoversi sul rovescio delle cose, sperando di arrivare a conoscere se stessi e gli altri grazie a un colpo di fortuna che porti a inserirsi in una sorta di rovescio del rovescio. Ma anche lì, in questo presunto luogo privilegiato, non si troveranno che oggetti e spazi 'disforici'¹¹. Un mondo insomma fatto

⁹ Il caso di *Sogni di sogni*.

¹⁰ Non a caso collocata in esergo al pezzo su *Requiem* in Antonio Tabucchi, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Milano, Feltrinelli, 2003.

¹¹ Già una volta mi è capitato di farne un elenco, ricordando « i quadri, i musei, gli archivi, il telefono, i gatti, i pesci, gli scompartimenti ferroviari, le lampade azzurrine dei treni, i libri [...], l'estate soffocante, il cimitero dos Prazeres, i luoghi alti del mondo, l'assenza di salero, il *fado*, lo *champagne* francese (Laurent-Perrier o Veuve-Cliquot che sia), le finestre, la domenica mattina, i morti, le voci, le parole, i vecchi dischi, gli specchi, le lettere, i nomi, Shakespeare recitato in una capanna africana, le canzoni di un tempo, l'odore nausenate dei fiori. Tutto quanto fa di un oggetto tangibile, di una musica, delle parole, di un luogo o di un'immagine, uno spazio eminentemente doloroso [...]. Senza che poi ci sia veramente oggetto, se per definizione la *saudade* è nostalgia senza oggetto » (A. Dolfi, *La scrittura e gli oggetti della saudade*, in Antonio Tabucchi narratore, *Atti della giornata di studi* [...], Paris, Quaderni dell'Hôtel Gallifet, 2007, [pp. 11-24], pp.14-15).

di oggetti « fluttuanti, ontologicamente sfumati », a nutrire un diffuso « languor tenebroso »¹² che spinge spesso al desiderio del suicidio, se non alla sua attuazione (come in *Voci portate da qualcosa*). Mentre il tradimento si intreccia al rimorso¹³ e l'invettiva (l'ultima, quella di *Tristano muore*) si fonda sulla riutilizzazione linguistica di tutti i *débris* e gli scarti del mondo¹⁴.

Eppure non è forse inutile riprendere ancora una volta il discorso, a partire da un testo fondativo – *Il gioco del rovescio*¹⁵ – dal quale sembrano passare le linee prospettiche che convergono verso un'imprendibile punto di fuga, visto che alcuni racconti svolgono forse un ruolo analogo a quello del personaggio situato sulla sfondo nel quadro de *Las Meninas*, e con il loro aiuto è probabilmente possibile – se non vedere il quadro – almeno intuire il tracciato, verificando alcune corrispondenze.

2. Il privilegio della similitudine

Nel V capitolo di un libro famoso, *Ceci n'est pas une pipe*¹⁶, Michel Foucault parlava della superiorità della 'similitudine' sulla 'somialianza'. La seconda, che avvicina alla nostra esperienza quotidiana la famosa pipa di Magritte o gli oggetti e personaggi dei romanzi (ove si accetti la nostra funzionale traslitterazione; ma abbiamo già adombrato che né oggetti né personaggi si inscrivono per Tabucchi nelle categorie della somiglianza), ci fa « riconoscere ciò che è ben visibile », mentre la prima (la similitudine) ci rivela, attraverso quanto è soltanto riconoscibile, il senso nascosto delle cose mettendo in azione quella che con Freud vorrei chiamare l'*unheimlich*, l'*inquiétante étrangeté*, quella sensazione perturbante e irrisolta che porta alle soglie di una possibile verità senza mai rivelarla, lasciando con la sensazione di un'afferrabilità attimamente percepita e subito dissolta alla presa e/o allo sguardo. Non solo, è all'assenza talvolta che la 'similitudine' ci fa pensare, visto che la sagoma vuota (una sagoma, per intendersi, del tipo di quella *Décalcomanie* di

¹² Cfr. *ivi*, p. 19.

¹³ Cfr. A. Dolfi, *Lo spleen di Parigi e il senso di colpa* cit.

¹⁴ Ma per un tentativo di rintracciarne almeno alcuni della/nella scrittura si veda A. Dolfi, « *Le temps pressé* e « *le vouloir écrire* » di *Tristano*, in « *Chroniques italiennes* », 11, 2007, 1 (<http://www.univ-Paris3.fr/recherche/chroniquesitaliennes/>).

¹⁵ Che citiamo dall'ultima edizione, quella ove appare, ad aprire l'omonima raccolta, tra i *Racconti* di Antonio Tabucchi (Milano, Feltrinelli, 2005).

¹⁶ Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, 1973.

Magritte) consente di frazionare le identità, di mescolare livelli diversi di rappresentazione, di accostare alla scrittura in quanto sistema cognitivo i materiali necessari per la sua attuazione. Che rimangono frammenti di un 'calligramma', o più propriamente di una sillabazione fonica: così potremmo interpretare, per l'importanza data al corpo stesso della parola, per giunta usata in maiuscolo, l'almeno triplice valenza di *REVES* (*RÊVES*, *REVÉS*, *SEVER*) che presiede fin dalla sua origine all'avventura narrativa di Tabucchi proprio a partire dal primo e eponimo racconto del *Gioco del rovescio*. Ché niente si capirebbe di quel testo e dell'intera opera dello scrittore (seconda maniera compresa) ove non si accettasse il raffinato gioco di rovesciamenti sotteso a quella prima proposta, che fa della doppia grafia, della doppia lettura, la regola « per prendere in trappola le cose » (l'espressione è foucaultiana), per capovolgere l'ovvio, per penetrare oltre la forma apparente, per alludere al non detto, al non dicibile. Per proporre, oltre il *plot* sempre irrisolto del racconto, una prosecuzione dell'interpretazione e del senso, una diversa fine della storia, la riflessione della scrittura su se stessa, aprendo così lo spazio dell'incertezza e della negazione. Ontologia del dubbio, insomma, o – per alludere a un'ossessione ritornante in Tabucchi, per giunta sottesa alla stessa alloglossia di *Requiem*¹⁷ – ipostasi della voce fioca.

Il luogo fuori del quadro (fuori del racconto) sarà allora la soglia sulla quale si colloca l'io narrante (che per giunta pare a volte sogno, rovescio, contraddittoria e contraddetta maschera dell'autore) che, al pari del pittore de *Las meninas* di Velásquez, guarda fuori ma avendo prima guardato dentro a un'opera che si presume ancora da finire, volto – lo scriba, così come l'autore interno alla celebre tela del Museo del Prado – verso lo spazio altro, invisibile al lettore, ove si collocano i personaggi ritornanti, sempre pronti a camuffarsi, in speculari giochi di ruoli, per aggiungere una tessera al puzzle di storie che si ripetono ma introducendo ogni volta significative varianti, non trascurabili declinazioni. I nomi non sono che artifici, puerili emergenze delle cose (liberamente usando l'esergo da Lautréamont: « puéril revers des choses »), già che a contare davvero è la nominazione di ciò che non ha corpo e che si colloca a lato, al pari dell'onnipresente Pessoa (personaggio e suscitatore di personaggi: il caso di *Requiem*), che non a caso al suo nome aveva affiancato, a pari livello di identità, una lunga serie di eteronimi.

¹⁷ Di cui nel pezzo relativo in *Autobiografie altrui* cit.

3. Il rovescio del quadro

Come si ricorderà l'io narrante del *Gioco del rovescio* racconta che stava guardando *Las Meninas* di Velásquez mentre Maria do Carmo Meneses de Sequeira moriva. Lui, naturalmente, non poteva saperlo, in quell'assolato mezzogiorno di luglio (ma vale la pena ricordare che anche *Requiem* si svolgerà di luglio, e con assoluto privilegio dell'ora meridiana, la più appropriata alle allucinazioni e all'apparizione/disvelamento dei 'fantasmi'). Lo avrebbe scoperto più tardi, sul far del tramonto di quello stesso giorno, risvegliato ad un tratto in una camera d'albergo (luogo tipico, al pari dei musei e dei ristoranti nei racconti di Tabucchi, per giunta in questo caso con costante privilegio della posizione allungata), dopo un pasto frugale (ma anche i nomi dei cibi sono topici, così come le ricette di cucina o i loro ingredienti), da una telefonata in arrivo da Lisbona. Eppure, ancora prima di sapere della sua morte, Maria do Carmo gli era tornata alla mente nell'uscire sul Paseo del Prado, dopo una lunga sosta dinanzi al quadro di Velásquez durata almeno un quarto d'ora dopo il faticoso mezzogiorno. Mentre cercava di memorizzare la figura di fondo (l'unica probabilmente, tra gli otto personaggi – o tra i dieci, ove aggiungessimo i due sovrani la cui immagine speculare campeggia al centro – in grado di vedere la tela di cui noi non conosciamo che il rovescio, l'unica dunque a vivere all'interno del gioco delle corrispondenze), l'io narrante si era detto – pensando all'amica lontana e a quanto aveva appreso da lei – che « la chiave del quadro sta nella figura di fondo, è un gioco del rovescio ». Poi se ne era andato in albergo, a riposare. Il risveglio, dopo un dormiveglia scandito dal rumore del traffico cittadino e da quello del condizionatore (ma così succederà anche al protagonista di *Notturmo indiano*), gli aveva lasciato nella memoria – per forza di similitudine – un altro rumore, adesso sognato, o quasi: quello del motore di « un piccolo rimorchiatore azzurro » visto tanti anni prima assieme a Maria do Carmo sulla foce del Tago. La voce della telefonista (si ricordi per l'importanza delle telefoniste un racconto come *Voci*¹⁸), una piccola scarica elettrica (gli alberghi di Tabucchi sono quasi sempre scadenti, i telefoni disturbati...), e una tonalità maschile, un nome senza volto (Nuno Meneses de Sequeira), avevano poi cambiato ogni previsione possibile per quel giorno. Per un appuntamento datogli allo scadere delle 24 ore (« domani alle diciassette »: verso le cinque era giunta la telefonata) il nostro io narrante (rigorosamente senza nome; rara eccezione prima di *Sostiene Pereira*, e non a caso doppiamente

¹⁸ Che chiude *Il gioco del rovescio*.

codée, sarà quella di Roux/Rouxignol in *Notturmo indiano*) si imbarca sul Lusitania-Express (fondamentale in Tabucchi il ricorrere dei treni notturni, con cuccette, inservienti e passeggeri appena intravisti alla luce azzurrina delle *veilleuses*), preso esattamente a mezzanotte, dodici ore dopo quel polivamente mezzogiorno di morte, in compagnia di una valigia (indispensabile sempre, metafora neppure troppo complessa per altro esplicitata in *Sostiene Pereira* e riproposta dalla figura che appare di spalle, in fotografia – in un gioco di rovescio, verrebbe da dire – sulla copertina di *Tristano muore*), per ritrovarsi, dopo una stazione vuota (altro topos, non a caso notturno), in uno scompartimento con un passeggero, « un signore corpulento » il cui russare accompagna l'insonnia abituale all'autore e ai suoi personaggi.

Dal mezzogiorno alla notte inoltrata, in appena una pagina (straordinaria la concisione di Tabucchi, scrittore capace di farla convivere con le lente strutture melodiche della prosa) si chiude, tra Madrid e un treno notturno che attraversa la Spagna, il primo dei brevissimi dodici paragrafi (dodici come il mezzogiorno) che costituiscono il racconto proemiale¹⁹. Nel secondo a esplodere sarà subito la *saudade*. Mossa probabilmente dalle molte ore passate in treno a pensare, e dal ricordo di Maria, dalla sovrapposizione sulla vita di lei dell'odierna coscienza di morte, e dal lento riemergere nella memoria della topografia di una città, Lisbona, per metà vera e per metà letteraria, intrecciato com'è anche il quotidiano alla permanenza per le sue strade delle tracce del più grande e tormentato scrittore portoghese moderno.

« La *saudade* – diceva Maria do Carmo – non è una parola, è una categoria dello spirito, solo i portoghesi riescono a sentirla, perché hanno questa parola per dire che ce l'hanno ». Pare di essere tornati al *Ceci n'est pas une pipe* di Magritte su cui avevo avviato il discorso, e al conseguente privilegio foucaultiano, sul presunto reale, della cultura e della scrittura. Anche per parlare (anzi per tutto ricondurre) alle 'categorie dello spirito', già che sentire la *saudade* (l'avrebbe suggerito altrove più di una volta Tabucchi) significa accettare l'immobilità e la disperazione senza oggetto della vita (si pensi alla *saudade* faticosamente praticata dinanzi all'ampia distesa dell'acqua a Lisbona, città ideale per il « nobile suicidio » di cui parla *Ultimo invito*²⁰), e il desiderio senza oggetto della fine, assieme al

¹⁹ Già che *Il gioco del rovescio* si apre proprio con il racconto omonimo.

²⁰ Che chiude l'agile volumetto de *I volatili del Beato Angelico*, Palermo, Sellerio, 1994.

languore per quanto si è perduto, e che già nel passato, quando ancora tutto sembrava possibile, aveva al suo interno inscritta la morte.

Declinata all'imperfetto («E allora cominciava a parlare...»), la *saudade* è da sempre, dentro quel tempo lungo eppure finito, sottesa fin dall'inizio al suo stesso svolgersi, nella persistenza e durata, anche a distanza di anni, dei suoni più che delle parole. Nascosta forse, la *saudade*, anche nella criptografia, se è vero che Sequeira (Maria do Carmo Meneses de Sequeira), nella sua accezione aggettivale significa 'secco', 'mancante d'acqua', 'che non si può irrigare'; se la strada abitata da Maria – la Rua das Chagas – pare alludere alle piaghe, alle ferite (*chagas*) che la morte, l'amicizia e il dubbio lasceranno, sia pure attimamente, nel giovane amico.

Dall'interno all'esterno, verso il mare (dopo la finestra e il pesante portone da cui era uscita), i due avrebbero girovagato per Rua dos Fanqueiros (casuale e insieme significativo il richiamo ai 'fanqueiros'), per la Rua dos Douradores (non è forse vero che ciò che si sovrappone occulta la sostanza e potrebbe mostrare apparenze ingannevoli?), in mezzo a una folla sentita al tramonto, per le strade, sui battelli, nel lento spegnersi delle voci, lungo un percorso che vede sempre più il sovrapporsi, sulla città reale, di quella letteraria (sì che camminare – lo segnala lo stesso autore – equivale quasi a passare da un'eteronimo all'altro, da Pessoa a Bernardo Soares, a Alvaro de Campos...). La Lisbona settecentesca che finisce per dominare (un po' convenzionale, quasi da manuale, si direbbe) pare almeno nel ricordo una 'oleografia', fin troppo simile a quegli spazi scenici fissati su una carta che ha sovrastampata sul verso (è il caso di sottolineare anche a questo proposito il ruolo del *revés*), la tramatura di una tela. Come insomma se fosse già stata inscritta, in quel muoversi in una città vera che sembra finta, in una città finta che sembra vera, la possibilità dell'equivoco, della perdita, del tradimento.

Alvaro de Campos (nome *de pluma*), lungo i moli, « andava ad aspettare nessuno », a dispetto dei tanti battelli: Nobodi si chiamerà il morto su cui si indaga lungo il molo di Genova nel *Filo dell'orizzonte*, chissà se con un qualche ricordo anche del *Niedmand* (Nobody) protagonista di un'antica favola inglese raccontata da von Armin. Intanto sarà la vibrazione tutta letteraria del « volano che comincia a ruotare dentro il [...] petto » a trasmettersi al giovane protagonista, assieme ai versi dell'*Ode marittima* recitati ad alta voce da Maria e alle luci della sera, ai « riflessi cangianti » del Tago, al loro speculare riflesso negli occhi

malinconici della donna. Già presaga, diversamente dall'amico, dentro il lento disfarsi del giorno («due nel crepuscolo», per usare un sintagma montaliano), dei disguidi del possibile, della futilità del reale. Consapevole, Maria, del tragico 'gioco' shakespeariano della farsa/commedia della vita, assieme vera e futile, al pari di ogni *juego*. Gioco tragico e comico assieme, del quale si può parlare solo con la coscienza dell'arte o della *saudade*, che sono poi la stessa cosa, se è vero che inscrivono nelle cose lo struggimento della fine dando voce al contempo al rovescio sia del reale che dell'immaginario. Dell'arte e della *saudade* ci si potrà non a caso ricordare anche ragionando di passaporti (oggetti di identità, spesso contraffatti), intrattenendo futili e al contempo ontologiche conversazioni che di nuovo riconducono dalle parvenze della vita al rovesciato mondo della poesia (mentre senza ombra – come il misterioso compagno di *Notturmo indiano* che non a caso porta il nome del Peter Schlemihl di Chamisso²¹ – sembrano essere gli occasionali e cerimoniosi personaggi che nei libri di Tabucchi vengono incontrati nelle hall degli alberghi, nelle sale d'aspetto delle stazioni, sui treni, e con i quali si può parlare, come se fossero vivi, di personaggi morti da secoli, o forse mai esistiti o dall'esistenza improbabile, come la poetessa barocca nominata nel *Gioco del rovescio* e che porta il simbolico nome di Soror Violante do Céu), mentre ci si guarda dall'alto come per effetto di uno sdoppiamento (anche questo capiterà sovente ai personaggi di Tabucchi, affetti spesso da leggere, psichiatriche patologie). Cominciando a intuire che il lontano gioco imparato al suono del fado in un cortile di emigranti (unici oggetti visibili «le lampade di poche candele» e la «la radio accesa all'ora di cena»: insomma, in significativa sinestesia, si potrebbe dire il tutto 'a voce fioca') era stato un tentativo per sfuggire, con la desemantizzazione delle parole (*mariposa/asopiram*, fuori da ogni *maleficio*/incanto di lorchiana memoria), rifugiandosi nel potere incantatorio del solo significante, all'insopportabilità del quotidiano e alla correlata sofferenza. Fino ad accettare compromessi pur di andarsene, eleggendo a realtà la finzione (quella di un matrimonio di riconoscenza, che aveva portato Maria a «giocare alla contessa»), facendo anzi della finzione l'unica rovesciata, alternativa realtà. Realtà tormentosa, già che in Portogallo, per il privilegio antropologico che si diceva, la vita non può che essere iscritta nella *saudade*, più che nel *salero*, malata fatalmente 'di lontananze', magari anche per sublimata rinuncia. Il fado di mezzanotte, dopo un *arroz*, servito su tavolini di marmo su «un grande vassoio di terracotta

²¹ Secondo la versione suggerita da *I treni che vanno a Madras* (in *Piccoli equivoci senza importanza*).

con un cucchiaino di legno » (questi gli oggetti deperibili, quotidiani, saudosi della narrativa di Tabucchi, al pari delle luci della città e del Tago, visti dall'alto, dal belvedere di Santa Luzia), è 'fioco' e 'languido', accompagnato com'è, a luci spente, dal chiarore basso delle candele. E dal pallore di Maria, che pure sa resistere alla tentazione:

Maria do Carmo era pallida, o forse era la luce delle candele, o forse aveva bevuto troppo, teneva lo sguardo fisso e le sue pupille erano grandi, la luce delle candele ci ballava dentro, mi sembrava più bella del solito, accendeva una sigaretta con fare trasognato, ora basta, diceva, andiamo via, saudade sì ma a basse dosi, è bene non farne indigestione²²

anche se recita *Lisbona revisited* di Alvaro de Campos, « una poesia nella quale una persona è alla stessa finestra della sua infanzia, ma non è più la stessa persona e non è più la stessa finestra, perché il tempo cambia uomini e cose »²³ e suggerisce che l'unica felicità attimale possibile è quella dello scambio dei ruoli e delle identità. In una sorta di fusione incapace però di uscire da un narcisismo spento e disingannato (« tu devi pensare che sei me e che stai stringendo te fra le tue braccia, io penso di essere te che sto stringendo me tra le mie braccia »²⁴). Diversamente, ricordando Dante, si potrebbe parlare della sindrome delle braccia vuote.

Visto che non sappiamo « cosa siamo », « dove siamo », « perché ci siamo »²⁵, quanto (quello, chi) è davanti a noi non ci appartiene, quand'anche ci si sia illusi un tempo che sia stato nostro. L'unica forma di alterità è allora quella dell'identità travestita (anche in senso proprio; si pensi a *Lettera da Casablanca*²⁶ e ad altri accenni analoghi disseminati qua e là, *Tristano muore* compreso²⁷). Ogni corpo toccato non è insomma che il proprio corpo. Non è un caso che a parte il nome di Maria do Carmo e del suo antipatico erede, o quello di Jorge – il corriere dal nome sicuramente falso, evocato per il suo essere già uscito di scena –, o di Francisco, il deuteragonista di Piazza Navona, che inserisce in questo racconto, relativamente tardi, all'ottavo paragrafo, l'altro grande tema tabucchiano della spy-story portando l'io narrante ad incontrare Maria (come si vede continuo a scegliere questo racconto quale *exemplum* significativo

²² *Il gioco del rovescio* cit., p. 17.

²³ *Ivi*, p. 18.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Che segue, nella raccolta omonima, *Il gioco del rovescio*.

²⁷ Ma per questo si veda A. Dolfi, « *Le temps pressé* » e « *le vouloir écrire* » di *Tristano* cit.

di tutto il primo Tabucchi), nel *Gioco del rovescio* quasi nessun'altra comparsa ha nome: non il cameriere o il compagno di viaggio, le fugaci ombre nell'Alfama (ad eccezione del signor Tavares, nominato velocemente mentre spegne le luci a mezzanotte prima dell'avvio del canto). Funzioni tutti, al pari dei personaggi messi in scena (e con le modalità della scena, e le sue funzioni) in *Requiem*, a esaurire le declinazioni dell'umano, mentre si snocciolano senza imbarazzo invece gli eteronimi di Pessoa (o il suo stesso nome, usato perfino quale segno, in codice, di riconoscimento), o il nome di Góngora, di madre Violante del Cielo, di Blasco Ibañez, di Pérez Galdós..., i nomi delle strade, delle piazze, dei quartieri, dei locali, dei treni... Nominato insomma tutto ciò che non è animato, tutto quanto fa ormai parte del rovescio, della vita diversa, che può essere, per poco, di tutti, ma che ontologicamente, con la coscienza della saudade, e fin dal suo inizio, non ci appartiene più. Pronte le cose (poche, e nominate più che descritte), con la propria deperibilità (legata alla povertà, all'abbandono, alla solitudine) a ricordarcela, questa disappartenenza; così come i personaggi/funzioni, e perfino i personaggi nominati, di cui non si conosce né il volto né il profilo. Di Maria si saprà soltanto (ma in che anno?) che è « sui quaranta » (ne avrà 42 al momento della morte, se aveva conosciuto il marito quindici anni prima, a 27 anni), che ha « capelli scuri » e che porta « un vestito giallo ». Non molto per riconoscerla tra le donne di Lisbona, già che a poco servirebbe evocare il brillio commosso dei suoi occhi nella notte e il tono saudoso della voce nel recitare poesie... Tornando a cercarla per l'ultimo saluto in una domenica di luglio (inutile sottolineare il privilegio delle domeniche per lo svelamento del mondo criptico: basti, a partire da qui, il riferimento all'itinerario che da *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa* arriva al viaggio/allucinazione di *Requiem*) il nostro eroe si imbatte (come lo scrittore narrante di *Voci portate*) in una piazzetta con una statua, entrerà in un caffè (qui a Lisbona, là a Pisa), elencherà delle comparse che coprono genericamente una serie di ruoli (si tratterà qui di un pensionato, di vecchietti, di un soldato, di una servetta: insomma di donne e uomini dai lavori semplici, ma di ogni età), prima di imbattersi nell'uomo arido (*sequeira*) dal « viso lustrato », il « cranio calvo » scintillante, gli « occhi acquosi », seduto in una poltrona di velluto cremisi (un personaggio che pare uscito – a partire dal *Luis de Góngora* di Vélazquez del Museum of Fine Arts di Boston – da un quadro ottocentesco o baconiano) che con « un'espressione cattiva » parla di una diversa Maria, mentre in lontananza si ode il rintocco di una pendola, e il suono delle sirene di una nave attiva il desiderio della fuga e della ripetizione impossibile del passato, mentre

una parola polisemica (REVES, SEVER, al pari della determinante *pa'* e *pá* di *Un universo in una sillaba*²⁸) ridesta la speranza di una possibile coincidenza del rovescio (ovvero della morte) col sogno:

[...] sentii un enorme desiderio di essere uno di quei passeggeri di quella nave, di entrare nel porto di una città sconosciuta che si chiamava Lisbona e di dover chiamare al telefono una donna sconosciuta per dirle che era uscita una nuova traduzione di Fernando Pessoa, e quella donna si chiamava Maria do Carmo, sarebbe venuta alla libreria Bertrand indossando un vestito giallo, amava il fado e i piatti sefarditi, e io sapevo già tutto questo, ma quel passeggero che ero io e che guardava Lisbona dal parapetto non lo sapeva ancora e tutto sarebbe stato per lui nuovo e identico. E questa era la Saudade, Maria do Carmo aveva ragione, non era una parola, era una categoria dello spirito. A suo modo, anch'essa, era un rovescio [...]. Forse Maria do Carmo aveva finalmente raggiunto il suo rovescio. Le augurai che fosse come lo aveva desiderato e pensai che la parola spagnola e quella francese forse coincidevano in un punto. Mi parve che esso fosse il punto di fuga di una prospettiva, come quando si tracciano le linee prospettiche di un quadro [...] la nave attraccò, io scesi lentamente dalla passerella e cominciai a seguire i moli, il porto era completamente deserto, i moli erano le linee prospettiche che convergevano verso il punto di fuga di un quadro, il quadro era *Las meninas* di Velázquez, la figura di fondo sulla quale convergevano le linee dei moli [...] era Maria do Carmo con il suo vestito giallo, io le stavo dicendo: [...] tu vedi il rovescio del quadro, che cosa si vede da codesta parte? Dimmelo, aspetta che vengo anch'io, ora vengo a vedere. E mi incamminai verso quel punto. E in quel momento mi trovai in un altro sogno²⁹.

Oltre ci sarebbe stato spazio soltanto per il tentativo di esprimerlo davvero, e con una ventina di storie e di nomi illustri, tra invenzione, poesia, pittura, musica, psicanalisi (Dedalo, Ovidio, Apuleio, Cecco Angiolieri, Villon, Rabelais, Caravaggio, Goya, Coleridge, Leopardi, Collodi, Stevenson, Rimbaud, Čechov, Debussy, Toulouse-Lautrec, Pessoa, Majakovskij, Lorca, Freud), il sogno del rovescio (che non può che costringere alla migrazione, ovvero al passaggio continuo, come avverrà in *Sogni di sogni*, dall'uno a un altro sogno); solo che se il rovescio di Maria do Carmo era sembrato restituire almeno attimamente il tempo (di nuovo un attracco a Lisbona, e la magia dell'incontro, in una storia per giunta che continua a non essere mai raccontata davvero), quello di *Sogni di sogni* pare inevitabilmente precipitare ogni volta la vita e la sua eccellenza verso l'epilogo (il *sever* insomma più che il REVES, e in doppia

²⁸ In *Autobiografie altrui* cit.

²⁹ *Il gioco del rovescio* cit., pp. 22-24.

accezione), stupito ogni volta, lo stesso attante, non della vita quasi per miracolo restituita nel sogno (affidata a un tempo bloccato, che non conosce disguidi), ma della morte, che si inserisce subito a ricondurre al destino, con un colpo della polvere da sparo che riscuote dal sogno (i casi di Majakovskij e Lorca). Il fatto è che se la figura misteriosa sullo sfondo de *Las meninas* di Velázquez aveva potuto vedere la tela, e con quella il disegno della vita (quasi con l'equidistanza, l'omniscienza e la calma di Dio); la trama del dipinto sfugge a *coloro che sognano in questo libro* (così l'ultimo capitolo di *Sogni di sogni*), e che più che declinazioni dell'umano « desiderato » (« il suo rovescio. Le augurai che fosse come lo aveva desiderato »³⁰; qualcosa del genere avverrà, in *Sogni di sogni*, non a caso per Dedalo, figura del mito, che « è forse un nostro sogno »³¹), sperimentano, nonostante la loro eccezionalità, il soprassalto legato alla tragedia dell'epilogo. Morto insomma in solitudine Ovidio, a dispetto delle *Metamorfosi*, e in povertà Cecco Angiolieri, disperso nella selva degli assassini Villon, imprigionato e sfregiato Michelangelo Merisi, folle e angosciato dalla guerra Francisco Goya y Lucientes, con una gamba in cancrena, amputata (come nel *Tristano* di Tabucchi) Rimbaud, malato di tisi Čechov, sregolato Lautrec, infelice Pessoa, suicida Majakovskij, assassinato il grande Federico...

4. Lo stadio dell'ombra

Dunque, a dispetto di ogni nominazione, di una storia che pure li prende tra le sue maglie e pare non lasciarli scappare (non a caso ritornano i personaggi, gli oggetti, le storie), i racconti di Tabucchi ci parlano di oggetti apparenti, di corpi apparenti, quasi che tutto si trovasse dall'altra parte del fuoco acceso per le proiezioni sul fondo della caverna platonica. Tutto sogno di sogno (o per meglio dire, usando il sottotitolo di *Requiem*, allucinazione), ma col risultato paradossale di stare più vicino all'*anima* (uso il termine nell'accezione platonica), se questa si trova dall'altra parte del reale, nel luogo della *pietas* (anche quella che spinge a dare sepoltura ai morti: il caso di Spino nel *Filo dell'orizzonte*), della voce fioca e della notte. D'altronde, dov'è il futuro? Nell'ombra o nella luce? Ed è in ombra o in luce il passato, la vita, la storia, per antonomasia « penombra

³⁰ *Ivi*, p. 24.

³¹ A. Tabucchi, *Sogno di Dedalo, architetto e aviatore*, in *Sogni di sogni*, Palermo, Sellerio, 1992, p. 79.

che stiamo attraversando »³², visti i bui tempi? Che rapporto c'è nella narrativa di Tabucchi tra l'esistenza e la sua premonizione, tra l'ombra e il doppio, tra la notte e la morte? Sarà perché i suoi personaggi non sono mai di profilo, anche se si collocano in quello che potremmo chiamare lo stadio dell'ombra, che non riesce ad attuarsi il miracolo pliniano della rappresentazione³³? Mentre non si compie neppure l'autoriflessione della vista frontale (lo stadio dello specchio), visto che ogni personaggio (ove si voglia ancora chiamarlo così, dopo tutto quel che si è detto) non è che figura di sostituzione, apparenza, ombra del vero, ombra notturna fuori del tempo. Eco, *umbra*, *phantasma*, anamorfosi di un soggetto assente che riempie il piccolo spazio che sta tra il riflesso della vita e quello della morte; mentre la vita, da chi scrive, da chi legge, è guardata sempre dall'altra parte, da quella dove non ci sono che rumori attutiti, assieme alle copie, ai simulacri di cui aveva parlato Platone nella sua *Repubblica*. *Hors-cadre* insomma tutto il mondo che siamo soliti chiamare reale, dove tutto è riflesso solo in assenza (ove si proceda con la coscienza della *saudade*), neppure più legato alla luce (ovvero al tempo), affidato come è tutto in Tabucchi alle proiezioni e al carattere di indeterminazione che ne deriva. Insaziabile del *non-moi* l'autore si aggira in incognito tra le voci interne e quelle esterne, tra i vivi e i morti, tra persone di fantasia e personaggi, fino a farsi personaggio anche lui, personaggio/ombra, come lo era stato Monet nell'ombra – per caso, per intenzione? – proiettata sullo sfondo, nell'acqua, prima che la rappresentazione (che altro non è che rovescio) mostrasse il vero e proprio *étang des ninpheas*³⁴.

³² E' questo il sottotitolo dell'ultimo libro di saggi di Tabucchi, *L'oca al passo. Notizie dal buio che stiamo attraversando*, Milano, Feltrinelli, 2006.

³³ Ha a lungo riflettuto sulla differenza tra stadio dell'ombra e stadio dello specchio Victor Stoichita nella sua *Brève histoire de l'ombre* cit.

³⁴ La fotografia *L'ombre de Monet dans l'étang des ninphéas*, attribuita allo stesso Claude Monet è riprodotta e commentata da Victor Stoichita (*ivi*).

Voix narratives et récit de pensées dans *Não entres tão depressa nessa noite escura* d'António Lobo Antunes

Catarina Vaz Warrot

António Lobo Antunes est l'un des écrivains contemporains portugais le plus connus et traduits. Sa 14^e création littéraire, *Não entres tão depressa nessa noite escura*¹, publiée au Portugal en 2000 et traduite en français en 2001 – *N'entre pas si vite dans cette nuit noire*² – met en scène une jeune femme, Maria Clara, qui rend compte de ses perceptions et de ses pensées développées autour de la maladie de son père et de son internement à l'hôpital. Elle mélange personnages et événements présentés dans la fiction comme étant réels avec d'autres, inventés ou faisant partie de ses rêves.

L'Auteur a manifesté dans son œuvre, à plusieurs reprises, son souci de traduire le côté intérieur de la conscience de l'individu, dans le but de créer des personnages denses et complexes. Dans un entretien, António Lobo Antunes a affirmé : « A cada novo livro a forma de abordagem começa a ser um pouco diferente, você começa a querer ir mais fundo na exploração dos seus sentimentos »³.

¹ Nos citations en portugais seront empruntées à l'édition suivante : *Não entres tão depressa nessa noite escura*, Lisboa, Dom Quixote, 2000, 551 pp. Les numéros de pages seront indiqués en fin de citation, entre parenthèses.

² Nos citations en français seront empruntées à l'édition suivante : *N'entre pas si vite dans cette nuit noire*, trad. par Carlos Batista, Paris, Bourgois, 2003, 670 pp. Les numéros de page seront indiqués en fin de citation, entre parenthèses.

³ « A chaque nouveau livre, la façon d'écrire devient un peu différente, on commence à vouloir aller plus profondément dans le développement des sentiments » (c'est nous qui traduisons). António Lobo Antunes, *Escrevo o que gostava de ler*, in « Diário de Notícias », quarta-feira, 27 de Abril de 1974. Cette évolution de l'écriture romanesque concerne essentiellement, d'après l'auteur, un travail sur le langage. Cette approche de la langue se lie surtout à un grand dépouillement dans l'expression des émotions. Toutefois, elle ne diminue pas pour autant l'expression de l'émotivité, mais le fait autrement. À ce

Le roman à l'étude témoigne de l'attention portée au discours intérieur comme organisateur de la diégèse. D'autres personnages s'introduisent, toutefois, dans la focalisation narrative dominante ; plusieurs premières personnes narratives surgissent dans le roman en alternance et / ou en imbrication avec celle du personnage principal.

Cet enchevêtrement de voix, à la fois complexe et naturel, suscite notre curiosité : comment l'auteur réussit-il à faire surgir, de manière fluide, à travers le récit de pensée d'un personnage, une multitude de voix, dans un mouvement de convergence ou de divergence ?

Pour essayer de répondre à cette question, nous nous proposons d'étudier dans le roman choisi, des procédés d'écriture et de composition narrative, qui créent, de façon originale le dédoublement de voix narratives.

Comme nous l'avons mentionné auparavant, au delà de vouloir représenter le monde extérieur, le texte de António Lobo Antunes se veut une représentation littéraire de l'univers intérieur, celui de la conscience du 'je' qui parle. Concernant les pensées, il existe un débat assez complexe entre les théoriciens. Dorrit Cohn, dans son ouvrage *La transparence intérieure*⁴, défend que la représentation de la vie psychique est l'objet d'un traitement spécifique du récit⁵. Gérard Genette dans *Nouveau Discours du Récit*⁶ affirme que le récit de pensées ne se distingue pas fondamentalement du récit de paroles. Nous emploierons les termes de l'un ou de l'autre de ces théoriciens selon leur adéquation à notre réflexion.

L'univers intérieur de Maria Clara – personnage dominant dans ce roman – est peuplé d'autres voix⁷, principalement celles des membres

propos voir *Approche des noms et des expressions nominales d'adresse dans les romans d'António Lobo Antunes*, Catarina Vaz Warrot, communication présentée aux journées d'étude « Mignonne, allons voir si la rose... » – *Termes d'adresse et modalités énonciatives dans les langues romanes*, Université Paris 8, 7 et 8 décembre 2008 (à paraître en 2008 dans les Actes).

⁴ Dorrit Cohn, *La Transparence Intérieure*, Paris, Seuil, trad. par Alain Bony [1978], 1981, « Poétique », 311 pp.

⁵ voir Vincent Jouve, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001, 2006², p. 31.

⁶ Gérard Genette, *Nouveau Discours du Récit*, Paris, Seuil, 1983, « Poétique », 119 pp.

⁷ Nous emploierons au long de notre étude le terme « voix » narrative tel que Gérard Genette le définit. Pour cet auteur les questions de voix concernent les relations entre héros, narrateur et auteur : « [...] nous allons considérer sous la catégorie de la voix : « aspect, dit Vendryès, de l'action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet » – ce sujet n'étant pas ici seulement celui qui accomplit ou subit l'action, mais aussi celui (le même ou

de sa famille : son père, sa mère, sa sœur, ses grands-parents et la bonne, entre autres. Le « monologue intérieur auto-rapporté » tel qu'il est défini par Dorrit Cohn – « La citation de telle ou telle pensée ancienne, suivant une formule comme “je me disais à moi-même” [...] »⁸ – est l'un des procédés qui permet à Lobo Antunes l'introduction d'autres voix narratives dans le discours de Maria Clara. Dans le cas de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, la formule qui introduit les pensées est souvent : « lembro-mo » (« je me souviens ») ; « lembrei-me » (« je me suis rappelé ») :

[...] lembro-me dos dedos aflitos a endireitarem a jarra, do napperon fora do sítio, do trote zangado consigo mesmo na direcção do escritório, de ralar com o advogado que o esperava, a ensaboar as palmas em vénias respeitosas

– Para a quantidade de dinheiro que lhe pago não tem nada para fazer pois não?⁹ (p. 16).

Lembrei-me dos cadernos de música na arrecadação também, globos de gás em vez de lâmpadas, cavalheiros inchados como periquitos em equilíbrio no verniz dos tacões, a esposa do senhor general

– Clave de sol Margarida
a mudar-lhe a posição dos dedos sem anel algum
(quando terá arranjado as bugigangas e os trapos de velha?)¹⁰ (p. 75).

Les voix du passé, qui surgissent, pour la plupart, en discours direct, commencent à peupler le texte et à prendre leur place par le biais de la figure dominante à la 1^e personne. Le discours direct, forme de discours rapporté, est, dans ce roman, employé d'une façon particulière – généralement, il n'est pas introduit par des verbes 'dicendi'. Le lecteur est

un autre) qui la rapporte, et éventuellement tous ceux qui participent, fût-ce passivement, à cette activité narrative » (*Figures III*, Paris, Seuil, 1972, « Poétique », p. 226).

⁸ 8. Dorrit Cohn, *op.cit.*, p. 185.

⁹ 9. « [...] je me souviens de ses doigts fébriles qui redressaient le pot, du napperon déplacé, de son pas mécontent vers le bureau, de sa colère contre l'avocat qui l'attendait, savonnant ses paumes entre deux courbettes respectueuses

– Au prix que je vous paye vous n'avez donc rien à faire ? » (p. 14).

¹⁰ 10. « Je me suis rappelé les cahiers de musique rangés également dans le débarras, les globes au gaz à la place des ampoules, les messieurs gonflés comme des perruches en équilibre sur le vernis de leurs talons, l'épouse de monsieur le général

– Clef de sol Margarida

¹¹ i rectifiait la position de ses doigts dépourvus de bague

¹² uand donc a-t-elle déniché ses colifichets et ses haillons de vieille ? » (pp. 89-90).

alors amené à identifier la source énonciative du discours rapporté par le contexte¹¹.

La voix du narrateur, entre parenthèses, surgit en tant que représentation de son discours mental. L'interférence de blocs discursifs entre parenthèses, fréquents dans l'écriture de Lobo Antunes et qui généralement incluent des dialogues, introduisent ici des actes élocutifs différents tels les apartés, l'expression de pensées, de contradictions... Ces blocs discursifs¹², d'après Maria Alzira Seixo, « mesclam a narração ao acto de narrar (e o escritor ao narrador, à personagem e ao leitor), aparece[m] em alguns segmentos narrativos deste livro a significar substancialmente (e não apenas formalmente) os dois planos de formulação possível da história: o da morte e o da vida »¹³.

Un autre procédé qui a pour conséquence l'introduction de voix est la répétition. Il s'agit de la répétition de phrases, tout au long du roman, qui se rapportent à un personnage. Par exemple, Deolinda, la bonne de la famille de Maria Clara est identifiée par la phrase qu'elle adressait à sa patronne « – Menina » (« Mademoiselle »), la grand-mère de Maria Clara. Chaque fois que cette phrase surgit dans le récit, elle actualise la voix, non seulement de la bonne, mais aussi de la grand-mère de Maria Clara, à qui elle s'adresse :

[...] se visito a Adelaide no lar toma-me pela minha avó
– Menina
embrulhada no xaile entre pensionistas de xaile numa casa de Belas,
pego-lhe na mão e ela a acordar
– Menina¹⁴ (p.33).

¹¹ 11. Voir Isabel Margarida Duarte, *O relato de discurso na ficção narrativa – contributos para a análise da construção polifónica de «Os Maias» de Eça de Queirós*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, FCT, 2003, 517 pp. Dans d'autres romans de António Lobo Antunes, comme par exemple dans *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo*, Lisboa, Dom Quixote, 2003, le discours direct, est souvent introduit par des verbes 'dicendi' (« Não sei se ela disse: – Esta era a casa » (p. 19).

¹² 12. Dans le texte « blocos discursivos », Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2002, p. 398.

¹³ 13. *Ibidem*. « L'interférence de blocs discursifs [...] mélangent la narration à l'acte de raconter (et l'écrivain au narrateur, au personnage et au lecteur) les deux plans de formulation possibles de l'histoire apparaissent dans quelques segments narratifs de ce livre avec un sens substantif (et non seulement formel) : celui de la mort et celui de la vie » (c'est nous qui traduisons).

¹⁴ 14. « [...] quand je rends visite à Adelaide dans son hospice elle me prend pour ma grand-mère
– Mademoiselle

[...] suponhamos que a amiga e ela de narizes unidos a mirarem a chave, suponhamos que a disfarçou no vestido conforme no lar de Belas, tantos anos depois, disfarçava o dinheiro, eu quase a dar um braço na esperança que não fosse verdade e a Adelaide contente

– Menina

se o meu pai me emprestasse a borracha, se esfregasse com força e pudesse apagá-la

– Menina

nunca existe percebes, nunca acontece o que quer que seja percebes, nunca houve arcas nem armários nem o meu pai diante do cavalo e agora suponhamos¹⁵ (pp. 68-69).

Ce type de répétition a également pour effet de renverser la temporalité. Le roman présente un temps élastique. Nous rejoignons ainsi Tiphaine Samoyault lorsqu'elle affirme : « La liberté ou la fiction ne peuvent dès lors qu'être élargissement ou ouverture du temps »¹⁶. La chronologie semble donc s'estomper et à ce propos Dorrit Cohn affirme : « Il y a inversement des textes de fiction qui s'en tiennent à un mode de présentation tout à fait traditionnel, mais qui se soumettent à un ordre déterminé non pas par la chronologie d'une existence, mais par les associations fournies par la mémoire [...]. De tels récits remémoratifs abordent le monologue autonome par une autre voie, qui veut couper à angle droit celle empruntée par le monologue autobiographique »¹⁷. La voix de Deolinda surgit dans le récit chaque fois que le narrateur s'en souvient sans que pour autant les faits racontés soient liés à ce personnage.

D'autres fois, des voix narratives se mêlent au discours et le lecteur arrive à les identifier à travers le changement de personne verbale ou de destinataire :

enveloppée de son châle parmi d'autres pensionnaires enveloppées de leur châle dans une maison de Belas, je lui prends la main et dès qu'elle se réveille

– Mademoiselle » (p.36).

¹⁵ « [...] imaginons-les nez à nez regardant la clef, imaginons qu'elle l'a cachée dans sa robe tout comme dans son hospice à Belas elle cacherait bien des années après l'argent, et moi toute prête à lui tendre mon bras dans l'espoir que ce ne soit pas vrai et Adelaide contente

– Mademoiselle

si seulement mon père pouvait me prêter sa gomme, si seulement je pouvais frotter fort et l'effacer

– Mademoiselle

tu n'as jamais existé tu comprends, il ne s'est jamais rien passé tu comprends, jamais il n'y a eu de coffre ni d'armoires ni de cheval de bois, mais à présent imaginons » (p. 82).

¹⁶ Tiphaine Samoyault, *La montre cassée*, Verdier, 2004, pp. 9-10.

¹⁷ *op.cit.*, pp. 208-209.

[...] jardins onde formigavam silhuetas vivas aparentadas aos insectos que se deslocam na água, [eu, Maria Clara] arranco-lhes uma perna e continuam a trotar sem destino, amanhã nem vai reconhecer o seu marido minha senhora¹⁸ sem palidez nem cansaço, se o meu [de Maria Clara] pai não tem família, nunca teve família, que família é a minha, a Adelaide a dilatar-se no xaile

– Menina¹⁹ (p.56).

Quelques lignes suffisent pour que trois voix narratives s’emmêlent – celles de Maria Clara, celle de l’infirmière et celle d’Adelaide – correspondant à des périodes temporelles distinctes. Dorrit Cohn, dans son autre ouvrage *Le Propre de la Fiction*, définit ainsi cette façon de raconter : « On a l’impression de surprendre une verbalisation directe de ce qui est ressenti et pensé [...] – des textes qui se présentent de part en part comme des citations mentales, comme une mimésis non médiatisée de la conscience »²⁰.

Parfois les voix narratives s’introduisent de façon plus claire ; elles sont alors signalées par la typographie du texte – c’est le cas de l’emploi de l’italique. L’alternance entre le rond et l’italique signale un changement de point de vue et de narrateur, aidant ainsi le lecteur à retrouver le fil de la lecture :

[...] a minha mãe [de Maria Clara] a estudá-los a ambos atenta ao garfo que se escapava e aos pingos de molho

a rapariga de pé à minha frente a apertar a chave na mão nem sequer curiosa, alheada, algo muito remoto e que supunha defunto a aumentar em mim e a assustar-me

– *Rapariga*

*um cheiro de cré e de sabão de enxofre [...]*²¹ (pp.78-79).

¹⁸ L’infirmière s’adresse ici à la mère de Maria Clara.

¹⁹ « [...] jardins où fourmillaient des silhouettes aux gestes vifs, semblables aux insectes qui se meuvent sur l’eau, on leur arrache une patte et ils continuent de gigoter, demain vous ne le reconnaîtrez pas chère madame il sera moins pâle moins fatigué, si mon père n’a pas de famille, jamais il n’en a eu, quelle est donc ma famille, Adelaide se dilatait dans son châle

– Mademoiselle » (p. 66).

²⁰ Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, trad. par Claude Hary-Schaeffer [1999], 2001, p. 159.

²¹ « ma mère les observait tous deux en surveillant la fourchette qui glissait et les filets de sauce

Cependant les voix narratives peuvent aussi surgir sans avertissement :

[...] infelizes para os quais o meu [Maria Clara] avô não olharia um segundo e que cheguei a encontrar de perna cruzada, sujando os meus tapetes e cheirando o meu vinho a erguerem para mim uma indiferença tranquila

– [nós, os operários] Podemos descansar não podemos senhora?

um deles a mostrar à matilha a acender e a apagar o isqueiro da sala

o meu [mãe de Maria Clara] cesto de tricot, as agulhas, uma camisola encetada, um segundo a estudar o piano, a atrever-se a uma nota, a assustar-se com o ruído e aquela baba dos cachorros, aquele relento de mato, o presidente Kruger a arrepiar-se na moldura dado que a corda do piano

há anos desafinada visto que o meu [mãe de Maria Clara] marido não se rala com a música²² (p. 235).

Le narrateur se dédouble donc, en d'autres voix, comme par exemple au chapitre onze où c'est Ana Maria, la sœur de Maria Clara, qui commence la narration :

A minha irmã pode pensar o que quiser

(qual a razão que te leva a acreditar que sou estúpida Maria Clara?)

ou não pensar em nada, olhar-me com aquela cara que pergunta sem perguntar [...] ²³ (p. 157).

la fille debout en face de moi serrait la clef dans sa main sans montrer la moindre curiosité, lointaine, quelque chose de très ancien et que je croyais révolu grandissait en moi et m'effrayait

– Jeune fille

une odeur de craie et de savon blanc [...] » (p. 94). Il s'agit dans les phrases en italique du grand père de Maria Clara.

²² « [...] des malheureux auxquels mon [Maria Clara] grand-père n'aurait pas accordé un regard et qu'il m'est arrivé de rencontrer les jambes croisées, salissant mes tapis et empestant mon vin, affichant envers moi une indifférence tranquille

– [nous, les ouvriers] Nous pouvons nous reposer n'est-ce pas madame ?

l'un deux montrant à ses collègues

un chien montrant à la meute comment allumer et éteindre le briquet du salon

mon [mère de Maria Clara] panier à tricot, les aiguilles, un pull commencé, un autre examinant le piano, risquant une note, s'effrayant du bruit, cette bave de chien, ce relent de broussailles, le président Kruger se hérissant dans son cadre lorsque la corde de piano

désaccordée depuis des années car mon [mère de Maria Clara] mari n'a que faire de la musique » (pp. 283-284).

²³ « Ma soeur peut penser ce qu'elle voudra
(qu'est-ce qui te dit que je suis stupide Maria Clara ?)

Un autre procédé d'écriture rend encore plus complexe cette toile de voix narratives. Maria Clara, le narrateur dominant, existe en tant que personnage créé par la fiction, alors qu'en même temps, elle est, elle-même, créatrice de fiction, puisqu'elle écrit son journal intime à l'intérieur de la fiction.

Dans son journal intime, une sorte de *métarécit*²⁴ qui n'est pas identifié graphiquement, Maria Clara invente des personnages, réécrit des événements du récit et laisse d'autres personnages de celui-ci, notamment sa sœur, écrire dans son journal. Il ne s'agit pas d'un *métarécit* qui met en place des catégories narratives distinctes du récit, mais d'un autre récit avec les mêmes personnages, d'où la complexité de ce roman. L'enchevêtrement de voix se densifie ainsi davantage lorsque les personnages parlent entre eux sur la façon de raconter :

em que ponto eu ia, em que ponto tu e eu fámos, Ana?
portanto o meu pai a chegar ao Estoril com os seus cravos de rojo no graveto [...] ²⁵ (p. 188)

Espera, não aconteceu assim, eu digo como foi
como será
como foi uma vez que já foi
o pai na vivenda a procurar a chave nos papéis da gaveta, a encontrá-la numa posição diferente, a olhar para nós, a subir as escadas, a deter-se no segundo degrau e a olhar-nos de novo
como será
pronto, como será, vamos falar do futuro e dizer como será
como será então?
por favor não me interrompas, de regresso da clínica dentro de dois ou três dias [...] ²⁶ (p. 260)

ou ne penser à rien, me regarder avec cet air de demander sans demander, c'est-à-dire de demander sans que personne sinon moi comprenne qu'elle demande » (p. 189).

²⁴ Nous retenons le terme *métarécit* proposé par Gérard Genette, *op.cit.*, p. 61.

²⁵ « où en étais-je, où en étions-nous Ana ?
et donc mon père est arrivé à Estoril avec ses œillets traînant sur le gravier [...] » (p. 228).

²⁶ « attends, ce n'est pas ainsi que ça s'est passé, je vais te dire comment c'était / comment ce sera / comment c'était après / papa dans la maison cherchant la clef sous les papiers du tiroir, la trouvant dans une position qui n'était pas la sienne, regardant vers nous, montant l'escalier, s'arrêtant sur la deuxième marche et nous regardant de nouveau / comment ce sera / bon d'accord, comment ce sera, nous allons parler de l'avenir et dire comment ce sera ? / comment ce sera alors ? / s'il te plaît ne m'interromps pas, de retour de la clinique / d'ici deux ou trois jours » (p. 315).

Les personnages de fiction deviennent alors eux-mêmes créateurs de fiction. Cette interpénétration et multiplication de voix est à la fois complexe et fluide car il est le produit d'une combinaison variée de procédés d'écriture. Ces procédés d'écriture et de composition narrative permettent de nombreuses modalités d'irruption de voix dans le récit : voix narratives qui surgissent clairement par la mémoire, voix qui, identifiées par une phrase, peuplent le roman, brisant ainsi une quelconque ligne temporelle linéaire, voix qui surgissent en italique, voix qui se mêlent, voix à la première personne et, finalement, la réécriture du récit par des personnages dans un *métarécit*.

Il nous semble qu'il s'agit, dans ce roman, de procéder à une transfiguration du monde intérieur, éminemment subjectif de la conscience de chaque personnage. Nous rejoignons à ce propos Maria Alzira Seixo, lorsqu'elle affirme « No plano do discurso, as frases ficam então muitas vezes incompletas, as cenas reportadas interrompem-se, a palavra que explicita não é adiantada [...] e daí que as situações nucleares do texto [...] sejam descritas através de segmentos narrativos avulsos, comunicando-se o seu estatuto nuclear através da insistência com que a sua menção por meio de rodeios e desvios é feita, e justificando-se assim a narração repetitiva e incompleta [...] »²⁷.

Não entres tão depressa nessa noite escura est une toile complexe et multiple de voix qui surgissent de multiples sources par le biais du récit de pensée d'un personnage dominant. Le texte, dans son ensemble, peut alors faire écho à la métaphore de la « nuit noire », que nous empruntons au titre du roman où, pour se retrouver, le lecteur doit allumer, non pas des lampes extérieures, mais ses lumières intérieures et celles du livre, car le roman de Lobo Antunes « pode ler-se no escuro »²⁸.

²⁷ *op.cit.*, p. 409. « Dans le plan du discours, les phrases restent, alors, fréquemment incomplètes, les scènes racontées s'interrompent, le mot qui explicite n'est pas poursuivi [...] d'où le fait que les situations centrales de ce texte [...] soient décrites à travers des segments narratifs dépareillés, que leur statut central soit communiqué par l'insistance et par la déviation, se justifiant ainsi une narration répétitive et incomplète [...] » (c'est nous qui traduisons).

²⁸ 28. António Lobo Antunes, *Ontem não te vi em Babilónia*, Lisboa, Dom Quixote, 2006, p. 479. « peut se lire dans l'obscurité » (c'est nous qui traduisons).

Références bibliographiques

Corpus :

Antunes, António Lobo: *Não entres tão depressa nessa noite escura*, Lisboa, Dom Quixote, 2000, 551 pp.

(Traduction française : *N'entre pas si vite dans cette nuit noire*, trad. de Carlos Batista, Paris, Bourgois, 2003, 670 p.)

Antunes, António Lobo, *Escrevo o que gostava de ler*, in « Diário de Notícias », quarta-feira, 27 de Abril de 1974.

Études sur l'œuvre d'António Lobo Antunes :

Seixo, Maria Alzira, *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2002.

Vaz Warrot, Catarina, *Approche des noms et des expressions nominales d'adresse dans les romans d'António Lobo Antunes*, communication présentée lors des journées d'étude « *Mignonne, allons voir si la rose...* » – *Termes d'adresse et modalités énonciatives dans les langues romanes*, Université Paris 8, 7 et 8 décembre 2007 (à paraître dans les Actes en 2008).

Études littéraires et linguistiques:

Cohn, Dorrit, *La Transparence Intérieure*, Paris, Seuil, trad. par Alain Bony [1978], 1981, « Poétique », 311 pp.

Cohn, Dorrit, *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, trad. par Claude Hary-Schaeffer [1999], 2001, 262 pp.

Duarte, Isabel Margarida, *O relato de discurso na ficção narrativa – contributos para a análise da construção polifónica de « Os Maias » de Eça de Queirós*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, FCT, 2003, 517 pp.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, « Poétique », 286 pp.

Genette, Gérard, *Nouveau Discours du Récit*, Paris, Seuil, 1983, « Poétique », 119 pp.

Jouve, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001, 2006², 192 pp.

Samoyault, Tiphaine, *La montre cassée*, éditions Verdier, 2004, 249 pp

La voix et son double

Voci senza volto. La voix et les corps

Pierre Sorlin

« **B**isogna orientarsi verso una nuova forma d'arte: il film parlato. Ero contrario; mi sono ricreduto » écrivait Pirandello à Marta Abba le 27 mai 1930. Un an auparavant il avait donné au « *Corriere della sera* »¹ un bref article, *Se il film parlante abolirà il teatro*, satire violente de « questo diavolo di invenzione della macchina che parla ». L'enregistrement sonore, affirmait-il, loin de porter tort au théâtre, entraînerait bientôt la ruine définitive du cinéma. Peu importe que les circonstances² expliquent partiellement son changement d'opinion, ses interventions successives et contradictoires à propos de l'enregistrement vocal ou des bruitages posent, de manière polémique, la question des liens unissant la voix au corps des acteurs.

La majorité des pays européens possédaient, dès le milieu des années vingt, un réseau radiophonique qui, en Italie, ne fut pas opératoire avant la fin de la décennie. La diffusion d'émissions régulières par l'Ente Italiano di Ascolti Radiofonici se trouva ainsi coïncider avec l'arrivée du 'parlant' et la rencontre conféra au problème de la transcription sonore une importance qu'il ne revêtit nulle part ailleurs. Pirandello s'était très tôt intéressé au cinéma ; les *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, dont la version initiale parut en 1915, ne furent pas seulement le premier roman consacré à la vie des studios et aux vedettes, il s'agit également d'une réflexion originale sur le rapport des acteurs à la caméra. La caméra est une modeste boîte, notait Serafino, pas même « una macchina », simplement « una macchinetta », mais aussi un instrument cannibale

¹ 16 juin 1929.

² Un de ses textes, *In silenzio*, a servi de point de départ pour le scénario de *La canzone dell'amore*, sorti en 1930 et, selon les déclarations qu'il fit à Enrico Roma (« *Comœdia* », 15 juillet 1932), le film lui parut excellent. D'autre part, au moment où il écrivait à Marta Abba, Pirandello était en pourparler avec la Paramount pour la rédaction de plusieurs scénarios. *Pirandello e il cinema* de Francesco Callari (Venise, Marsilio, 1992) donne toutes les informations utiles à ce sujet.

par la force duquel l'individu « è quasi sottratto, soppresso, privato della sua realtà, del suo respiro, della sua voce, del rumore che esso produce muovendosi, per diventare soltanto un'immagine muta ». L'idée que le cinéma n'était rien d'autre qu'une pure opération machinique plaisait à Pirandello qui, dans son court article du « Corriere della sera », utilisait six fois « macchina » ou « meccanica ». D'autres lui empruntèrent ce terme, aussi bien pour faire l'éloge du cinéma et de la radio que pour dénoncer leurs méfaits. Eugenio Giovannetti, partisan sans réserve du 'parlant', consacra un livre à la mécanique cinématographique³ tandis que, dans une série d'interviews accordées à « La Stampa », de nombreux artistes critiquèrent violemment, nous y reviendrons, ce que Tatiana Pavolva nommait « la macchina ostile e vorace »⁴.

La volte-face annoncée par Pirandello dans sa lettre de mai 1930 n'est pas aussi illogique qu'elle en a l'air. Ce que le dramaturge reprochait aux films était l'imitation du théâtre, la tentation de raconter des histoires qui, privées de véritables dialogues, devenaient par force élémentaires. À ses yeux, le cinéma aurait dû emprunter une autre voie et, au lieu de copier, se faire « muta espressione di immagini e linguaggio di apparenze ». Dans la conjoncture présente, celle de 1929, lui ajouter un peu de bavardage aurait comme seul résultat d'accentuer son caractère faussement scénique. Cette réserve n'entraînait cependant pas, de la part du dramaturge, un refus de toute espèce de sonorisation filmique. Au contraire, à condition d'être intelligemment utilisé, le son donnerait une originalité nouvelle au cinéma. Invité par la Cines à proposer un scénario, Pirandello manifestait un fervent enthousiasme : « Ho composto uno scenario che è un vero e proprio spartito. In molte scene ho tenuto conto degli effetti da ottenere coi suoni, proprio come un musicista nella strumentale di un'opera lirica. La parte sonora avrà nel film una grande importanza »⁵. L'entreprise tourna court⁶, mais le projet du dramaturge était clair et parfaitement cohérent. À la différence de la parole, les bruits de la nature et ceux du monde humain, vent, pluie, rumeurs, n'ont pas une origine précise, ils se répandent en ondes et créent des sensations au lieu de signifier. Si l'on

³ *Il cinema e le arte meccaniche*, Palerme, Sandron, 1930.

⁴ Interview à « La Stampa », 6 janvier 1934.

⁵ Déclaration faite à Enrico Roma rapportée dans l'article de « Comœdia » cité note 1.

⁶ Pirandello fournit une trame que le réalisateur, Walter Ruttmann suivit partiellement ; le film, *Acciaio*, mêle maladroitement ce que Pirandello souhaitait, des vues soutenues par un bruitage qui les prolonge sans se borner à les illustrer, et ce que le dramaturge haïssait, une intrigue théâtrale dialoguée.

fait jouer ensemble des sonorités et des images, en dehors de tout propos narratif, on parviendra à créer de nouvelles formes artistiques.

En apparence évidente, la notion de ‘mécanique’, centrale dans le débat, était une source d’équivoque. Giovannetti créditait les arts mécaniques d’une souplesse qui permettait de les diffuser partout, il considérait leur avènement comme un progrès par rapport aux limitations des arts traditionnels, prisonniers de l’objet unique (le tableau) ou de la performance ‘live’. Pirandello n’était probablement pas hostile au vaste rayonnement de ce ‘langage des apparences’, ce qu’il n’avait cessé de condamner, depuis les *Quaderni*, était « la copia fotografia e meccanica del teatro », et la parole filmique lui semblait, si possible, plus mécanique encore que l’image : « La voce, écrivait-il dans le « Corriere », non esce dalla bocca ma viene fuori grottescamente dalla macchina ». Mesurait-il toute la portée théorique de ses attaques ? Ce n’est pas certain, son article, narquois mais très rapide, évoque de manière vague la séparation que le film parlé instaure entre l’image corporelle et la reproduction sonore, c’est-à-dire, concrètement, le fait que ces deux éléments soient imprimés sur deux parties distinctes de la pellicule, ce qui, en soi, a peu d’importance. Il est surprenant que cet homme de théâtre se soit contenté d’une objection purement matérielle, au lieu d’envisager les bouleversements qu’il imposait l’enregistrement des voix. Tatiana Pavlova était autrement incisive quand elle s’en prenait au microphone : « Implacabile vi strappa di bocca le parole e riduce la voce ad una semplice espressione meccanica »⁷.

On touche ici un problème considérable, dont la gravité avait été soulignée dans plusieurs des entretiens accordés à « La Stampa » : à la radio, au cinéma, on ne s’adresse pas au public, on parle pour un appareil dont la sensibilité régule le débit et la hauteur de l’émission. Il s’agit d’une contrainte à laquelle nous ne sommes plus guère sensibles aujourd’hui, d’autant qu’au théâtre même les comédiens se servent parfois de micros. L’intérêt des discussions provoquées par Pirandello, ou autour de lui, n’est pas seulement rétrospectif ; ces controverses nous obligent à revenir sur des aspects du travail cinématographique que nous aurions tendance à oublier. Dans un film des années trente, *La voce senza volto*, les acteurs se plaignent amèrement parce qu’on les a obligés à recommencer plusieurs fois certaines prises ; ils s’adressent au metteur en scène qui, résigné, leur conseille d’aller voir le preneur de son : « c’è qui il maestro, il fonico ». La voix filmique, si du moins on veut qu’elle soit compréhensible

⁷ Voir note 4.

(certains, à l'époque des 'nouvelles vagues', miseront au contraire sur le brouillage sonore), doit être calibrée. Sur scène, l'acteur a le loisir de se déplacer ; éloignement, volte-face ne l'empêchent pas de rester audible. Au studio, un faible écart risque d'entraîner une désagréable variation de niveau, il faut garder la tête immobile, ou calculer à l'avance, de façon précise, le moindre mouvement. Ensuite, au montage, voix et bruitages sont mixés, l'acteur n'a aucune prise sur la manière dont une rumeur, un roulement, un écho soutiendront ou éventuellement couvriront les mots qu'il a prononcés.

La mécanique du 'parlant' se présente donc sous deux aspects contradictoires. En un sens l'obligation de toujours penser au micro et de maintenir une distance fixe la rend extrêmement contraignante. Mais elle autorise également des modulations, des rencontres, des chevauchements, elle permet de réaliser, avec la voix et pas seulement avec la musique ou les bruits, ces effets sonores auxquels songeait Pirandello, le mixeur est un musicien qui organise le film à la manière d'une partition. Le dramaturge ne s'est pas rendu compte du fait que les dialogues, s'ils ne sont pas de purs échanges de répliques, peuvent eux aussi trouver place dans une conception lyrique du film. Sans doute était-il difficile d'en prendre conscience au début des années trente, quand la préoccupation majeure des cinéastes était la perfection sonore de l'enregistrement. Blasetti, rendant compte de *La canzone dell'amore*, considérait ce « primo film parlante italiano » comme « un avvenimento base nella storiografia del cinematografo italiano » grâce à « una tecnica di ripresa fonica inconfondibilmente, luminosamente superiore a quella straniera »⁸. Or, dans la plupart des cas, un tel résultat était obtenu grâce à une forte théâtralisation. Ainsi Margadonna notait-il, à propos d'une autre réalisation contemporaine : « *Corte d'Assise* non è cinema, ma è il meglio film parlato edito fino ad oggi »⁹.

La relative médiocrité de la quarantaine de films sortis entre 1930 et 1932 ne suffit pas, cependant, pour expliquer les réserves de Pirandello. Les artistes qui, dans « La Stampa », s'en prenaient à « la riproduzione meccanica e fotografica della vita »¹⁰ retrouvaient (sans le savoir ?) les objections déjà soulevées par Serafino Gubbio : « L'azione viva del loro copro vivo, là, su la tela dei cinematografi, non c'è più: c'è la loro imma-

⁸ « Cinematografo », 30 octobre 1930.

⁹ « Comœdia », Janvier 1931.

¹⁰ Expression utilisée par Sacha Guitry dans l'entretien publié le 10 mars 1934.

gine soltanto ». La voix et le corps de l'acteur sont inséparables, rappelait Ermete Zacconi¹¹, leur accord se modifie à chaque représentation. Comme Tatiana Pavlova il pensait au public et à la relation chaque fois différente qui, au théâtre, s'établit entre le parterre et la scène, un échange totalement inconcevable dans un studio radiophonique ou cinématographique. En l'absence d'une salle qui réagit, pour qui joue-t-on ?

Aussi intéressantes soient-elles, ces réserves laissent de côté d'importantes transformations qu'il était cependant facile d'observer dès cette époque : un film dépourvu de prétention *La voce senza volto* allait, de ce point de vue, infiniment plus loin. Résumons-le : un fameux ténor, qui doit chanter dans un film, se trouve aphone. On découvre un amateur à la très belle voix, la vedette mime sa chanson à l'écran, mais c'est le comparse qu'on enregistre. Dès le début des années trente le doublage, déconnection du corps et de la voix, s'était imposé dans les studios, l'évolution même du cinéma le rendait indispensable. Il intervenait d'abord avec la post-synchronisation qui autorisait à ne pas se servir du micro pendant le tournage, donc à laisser les personnages libres de leurs mouvements ; l'enregistrement effectué après les prises de vue, dans un espace insonorisé, assurait une parfaite égalité de niveau, même quand, à l'écran, l'acteur marchait ou se trouvait au fond du champ. Les versions en langues multiples, réalisées sur un scénario unique, avec un *casting* inchangé, exigeaient elles aussi des sonorisations a posteriori, en différentes langues. Le doublage des œuvres étrangères imposait le 'découplage' total de la voix et de l'image¹².

L'innovation majeure était peut-être l'avènement de la voix *off*, mystérieuse énonciation sans énonciateur qui s'affirmait quelque part, derrière (?) l'écran. Parfois un personnage vieilli, qui n'était plus ce qu'il avait été, parlait, sans se montrer, d'un autre soi, de lui-même enfant. Ou bien le film, instance abstraite, se manifestait, apostrophait son public, commentait ce qu'il allait montrer (« Ce que nous allons vous montrer est réellement arrivé... »). Ou encore une autorité invisible, sorte de demiurge surplombant les images, lançait quelque solennel avertissement (Qui sonnait l'alarme, au début de *The City* : « Year by year our cities grow more complex and less fit for living. The age of rebuilding is here » ?). Les corps visibles étaient muets, les voix n'avaient pas de

¹¹ « La Stampa », 30 décembre 1933.

¹² Dès octobre 1931 la projection de films parlés dans une langue étrangère fut interdite en Italie, ce qui rendit le doublage obligatoire.

corps. Ermete Zacconi pointait, pour s'en plaindre évidemment, l'intervention « di attori che, con la sola potenza interpretativa della loro voce, suppliscano, annullandole, tutte le possibilità del teatro »¹³.

Conclusion : ou bien le cinéma était un mécanisme sans âme, ayant pour seul objectif d'attraper les gogos, ou bien l'adéquation de la voix au geste, telle qu'elle s'était imposée au théâtre, n'était que l'une des formes de la représentation. L'avènement du 'parlant' intervint ainsi comme un véritable défi, il fut une invite à repenser un savoir-faire qui avait pris les apparences d'une nécessité. La question, cependant, ne se posait pas dans des termes identiques pour les vedettes de la scène et pour Pirandello. Dans le premier tiers du XX^e siècle, les acteurs en vue dominaient la scène, leur nom faisait l'affiche, ils étaient en mesure d'imposer leur jeu, de forcer les autres comédiens à les suivre, d'amener les spectateurs à applaudir. L'auditoire était à l'affût de certaines postures, de certaines mimiques, il réagissait, en effet, parce qu'on lui avait donné ce qu'il escomptait. Le cinéma créa d'autres attentes, d'autres figures devinrent familières, on s'accoutuma à leurs voix, authentiques ou empruntées, Clark Gable se mit à parler italien grâce à Gino Cervi, dont la voix doublement connue, à la fois dans ses prestations italiennes et dans ses interprétations américaines, ne changeait pas, tout en semblant différente.

Le cinéma, cependant, ne se bornait pas à reproduire, avec un léger décalage, la relation traditionnelle du public aux acteurs. Cervi avait assez de métier pour adapter son débit aux gestes et aux déplacements de Gable. En fait, ce qui se trouvait mis en cause était le caractère personnel de la voix. L'hypothèse d'une harmonie des parties du corps, d'une complémentarité entre l'attitude et l'énonciation semblait logique : une personne ne se révélait-elle pas à travers son élocution comme à travers sa manière de se tenir ou de marcher ? Le cinéma suggérait qu'il n'en était rien. La radio avait déjà ébranlé cette apparente évidence, l'auditeur, sur la base de ses investissements propres, se voyait contraint à donner des formes, un visage à une voix, mais il n'y avait là aucune contradiction, il s'agissait seulement d'achever un dessin incomplet, d'ajouter une silhouette à des intonations. Le cinéma, lui, juxtaposait l'un à l'autre des éléments étrangers avec lesquels il fabriquait une entité hybride, le succès de l'opération dépendait de la collaboration du public, de sa capacité à faire fonctionner ensemble les deux termes hétérogènes qu'on

¹³ Cf. note 11.

lui imposait¹⁴. Il est vraisemblable que le spectateur prend activement part à l'interprétation d'un spectacle, mais cette connivence, indémontrable, varie sans doute avec chaque cas particulier ; on est en droit de la supposer sans que cela nous éclaire sur la manière de faire coïncider, en un seul personnage, des caractéristiques physiques distinctes. Ce que nous sommes en revanche capables d'observer est la façon dont théâtre et cinéma impliquent leurs auditoires dans la performance. Le cinéma, par le montage, canalise l'attention de la salle. Depuis les débuts du 'parlant', et pendant trois décennies, la figure filmique dominante fut le champ-contrechamp, la prise en plan rapproché et en alternance des personnes qui dialoguent. Cette présence visible, imposée, devait dissiper tous les doutes, faire croire qu'apparaissait, à l'écran, un individu dont les lèvres s'accordaient aux mots qu'il prononçait. Le fait qu'il s'agisse d'une chimère, d'une voix greffée sur une image était gommé pour assurer l'identité fictionnelle du personnage.

Serafino Gubbio, se laissant prendre au mythe du réalisme photographique, dénonçait l'illusion cinématographique forgée « col mezzo che meno si presta all'inganno: la riproduzione fotografica »¹⁵. Comment aurait-il deviné que l'image analogique, par son apparente objectivité, suscitait la confiance, favorisant ainsi les manipulations ? Et, à plus forte raison, que le retraitement de la voix, mis en évidence par *La voce senza volto*, annonçait le play-back, les haut-parleurs d'aéroport, le karaoké, les boîtes vocales, toutes ces voix sans corps qui nous entourent depuis un demi-siècle ? Loin de se sentir troublé, l'auditeur allait désormais se demander, non sans amusement, si la parole qui lui parvenait était prononcée pour lui, par quelqu'un, ou préenregistrée, ou fabriquée 'mécaniquement' à partir d'une sélection de phonèmes.

Le 'parlant' n'affectait pas seulement la voix, il entraînait une série de transformations qui affectaient, entre autres, le théâtre. Jusqu'alors, les metteurs en scène assuraient des fonctions de régisseurs et se mêlaient de guider l'interprétation du scénario par les acteurs ; le directeur avec lequel travaillait Serafino Gubbio, se bornait à « disporre gli attori sulla scena e suggerire loro l'azione da svolgere », il ne réglait même pas

¹⁴ « Il pubblico, come la macchina, prende tutto » note Serafino.

¹⁵ Au passage on pourrait se demander si le théâtre est moins 'trompeur' que le cinéma, mais ce n'est pas l'objet de cet article.

leurs déplacements que limitait le champ de la caméra¹⁶. Avec le son apparurent des exigences nouvelles touchant aussi bien à l'organisation du travail qu'à la conception du tournage. Pour une part, les tensions entre l'opérateur, auparavant maître de ses prises de vue, et le preneur de son, rendirent nécessaire un arbitrage. En un autre sens, l'équilibre des formes cessa d'être le principal souci du cadreur, il fallut désormais songer d'abord à l'identification des personnes qui parlaient et à la clarté de l'élocution. La lourdeur du travail, la durée prolongée des séances, les conflits au sein de l'équipe, la nécessité d'équilibrer image et dialogues renforcèrent l'autorité du réalisateur qui devint l'ordonnateur du film. L'évolution des pratiques théâtrales ne fut pas aussi rapide, mais les échanges entre l'écran et la scène étaient trop nombreux pour que le théâtre ne soit pas à son tour influencé, le metteur en scène devint progressivement le véritable créateur du spectacle.

Le cinéma évoluait, assez vite, dans une direction qui ne pouvait ni surprendre Pirandello, ni lui déplaire. Le directeur du Teatro dell'Arte était depuis longtemps metteur en scène et maître de la représentation, tout autant que dramaturge ; il s'attachait à élargir les horizons du théâtre en subvertissant les règles en usage et en introduisant le doute au plus fort de l'évidence. Le cinéma lui apparut d'abord comme une inutile parodie et, avec Serafino Gubbio, il le voua au silence : « Io mi salvo, io solo, nel mio silenzio, col mio silenzio, che m'ha reso così – come il tempo vuole – perfetto ». Le 'parlant' n'allait-il pas réintroduire l'inutile bruit des mots et donner libre cours au bavardage ? Non, car, loin d'offrir des personnages cohérents, dont les propos dévoileraient l'essence, il se révélait capable de faire jouer l'espacement, la non coïncidence. À travers une parole autre, parole *off* sans origine, parole qui atteignait le public sans avoir été prononcée par l'acteur, il ouvrait l'image à son propre débordement. Le cinéma, dans ses meilleurs moments (et Pirandello se sentait capable d'écrire d'excellents scénarios), ne cherchait pas une cohérence qu'il trouverait dans une réalité antérieurement constituée, extérieure à lui-même ; il créait son univers à travers la discordance, la voix ne lui servait pas à confirmer le visible mais à faire douter de sa pertinence. En dépit de leurs maladresses, les premiers films sonores laissaient apparaître une prise de distance par rapport à la simple

¹⁶ Le roman date de 1915, mais dans les années vingt le magazine « Film » ne définit pas autrement le rôle du metteur en scène : « apprendere al personale artistico le nozioni tecniche che lo riguardano, curare la preparazione degli ambienti, guidare l'esecuzione artistica in rapporto al tempo, allo spazio, alla parte, fotografare i momenti tipici, attaccare il film nella sala per taglio e attacco ».

description du monde et Pirandello, très vite, se rendit compte que le parlant, séparant vision et audition, était lui aussi capable de « *turbare, interrompere il movimento spontaneo che organizza le idee e le immagini in una forma armoniosa* ». En fait, le poids d'Hollywood devait masquer cette possibilité et imposer, pour trois décennies, un cinéma de la transparence. Trente années, vite passées, ont émancipé la voix. Qui parle aujourd'hui ? Des voix sans visage.

Comique et tragique ou de la parfaite spécularité. Parcours entre philosophie, littérature et cinéma

Alessandro Iovinelli

*J'ignore si [m]es personnages parviennent à se trouver eux-mêmes, mais je suis convaincu que dans leurs parcours existentiels, ils n'ont pas d'autre choix que celui d'affronter l'image que les autres leur renvoient. Ils sont obligés de s'y regarder comme dans un miroir afin, peut-être, de parvenir à entrevoir quelque chose d'eux-mêmes¹.
Est-il possible de prendre en pitié certaines misères, sinon à la condition d'en rire ?²*

À Jacqueline

Ln'y a pas si longtemps, j'ai passé au crible les œuvres d'Antonio Tabucchi à la recherche de quelques exemples d'une technique narrative, l'ellipse, substrat profond de son écriture³.

J'ai relu le passage final du *Fil de l'horizon*. Or, ce roman est construit comme une enquête autour de l'identité d'un cadavre. Il s'agit d'un véritable thriller (selon des modalités métaphysiques), au bout duquel le lecteur s'attendrait au dévoilement d'une vérité cachée.

En effet, tout semblerait concourir à l'accomplissement du but primaire du genre littéraire de référence, si ce n'était qu'à la fin de roman, le protagoniste, Spino, est convoqué pour un mystérieux rendez-vous, au port, la nuit. C'est le point culminant du roman, le climax :

¹ Antonio Tabucchi, interview pour « Le Courrier de l'Unesco », nov. 1991. Cf. http://www.unesco.org/courier/1999_11/fr/dires/intro.htm

² Luigi Pirandello, *La tragédie d'un personnage*. Cette nouvelle parut dans le « Corriere della Sera » le 19 octobre 1911. Maintenant dans le recueil *Nouvelles pour une année*. Paris, Gallimard, 2000, pp. 562-570.

³ Cet article a fait l'objet d'une leçon-conférence que j'ai donnée à l'Université de Zagreb, Faculté de Lettres et Philosophie, le 28 mai 2007.

Il a attendu un moment et répété un peu plus fort : « C'est moi, je suis venu ». C'est à ce moment-là seulement qu'il a eu la certitude absolue que le lieu était désert. Malgré lui, il s'est mis à rire, d'abord tout bas, puis plus fort. Il s'est retourné et a regardé l'eau qui luisait à quelques mètres de lui et s'est avancé dans le noir⁴.

Je considère ce passage comme l'un des meilleurs exemples d'absence de finale chez Tabucchi⁵. Je dois quand même reconnaître la validité de l'interprétation suggérée par l'auteur lui-même dans un autre texte autocomentatif. C'est Tabucchi le premier qui a établi un réseau intertextuel entre ce dont il est question dans son épilogue et la notion de rire dans quelques-uns des antécédents littéraires du XX^e siècle. *Mais qu'a-t-il à rire, Monsieur Spino ?* est le titre de l'essai consacré au *Fil de l'horizon*⁶, centré moins sur l'épilogue que sur le sens de cet éclat de rire, de ce regard posé sur la surface de la mer.

Tabucchi prétend :

Un éclat de rire suppose le comique, ou la dimension comique. Mais quelle peut bien être, je me le demande, la dimension comique dans le finale d'un roman comme *Le Fil de l'horizon* ? Spino est employé à la morgue dans un hôpital d'une grande ville, et il s'est mis en quête de l'identité du cadavre d'un jeune inconnu mort au cours d'une fusillade avec la police. Le parcours qu'il fait pour tenter d'en découvrir l'identité (qui est d'ailleurs le roman lui-même) est un parcours dénué de logique, sinon totalement absurde. [...]

Qu'y a-t-il de comique dans cela ?⁷

Après ce préambule, l'essai critique de Tabucchi reprend en examen les principales théories sur le comique élaborées au cours du XX^e siècle : de Pirandello à Bergson, de Valéry à O'Neill, sans oublier les antécédents de la pensée antique et moderne : Saint Augustin, Brunetto Latini, Kant, Rimbaud. Pourtant, il ne fait aucun doute que c'est la théorie pirandellienne qui s'adapte le mieux à l'épilogue du *Fil de l'horizon* :

⁴ Antonio Tabucchi, *Le fil de l'horizon*. Paris, Gallimard, 2006, « Folio », p. 65.

⁵ Cf. Alessandro Iovinelli, *I dialoghi manca(n)ti di Antonio Tabucchi, Echi di Tabucchi / Échos de Tabucchi, Actes du Colloque international d'Aix-en-Provence*, 12-13 janvier 2007, « Italies – Revue d'études italiennes – Université de Provence », Numéro spécial, pp.149-171.

⁶ Antonio Tabucchi, *Autobiographies d'autrui. Poétiques à postériori*. Paris, Seuil, 2002, pp. 65-76.

⁷ *Ibid.*, p. 67.

« Le comique (en réalité, pour Pirandello, l'humorisme) est l'envers du drame. Les deux choses, opposées et complémentaires, sont les deux faces de la même médaille »⁸. Or, l'essai sur l'humorisme de Pirandello n'est pas seulement l'expression de sa poétique en la matière, mais aussi l'architrave d'une conception moderne du comique. Si on l'examinait de ce point de vue, on pourrait redessiner la carte du comique du XX^e siècle d'une manière diachronique – quelque chose de comparable à l'opération menée par Erich Auerbach quant à la représentation de la réalité : « [...] discussion qu'on trouve au X^e livre de la *République* – où Platon place la *mimésis* au troisième rang après la vérité »⁹. Ces deux fils que le philologue allemand a bien démêlés et que la notion de *mimésis* rassemble grâce à des formules parmi les plus performantes de la littérature occidentale, on pourrait ici les dévider à partir du concept de tragicomique, mieux encore, on pourrait mettre au centre de nos réflexions la notion de spécularité entre les catégories du tragique et du comique en tant que fondement de divers chefs-d'œuvre de l'art moderne.

La nôtre ne sera qu'une des représentations possibles : pour ainsi dire, du haut de la problématique. On renvoie à d'autres occasions une enquête plus élargie et plus exhaustive quant aux modalités de sa mise en place et de ses meilleurs résultats.

Force nous est d'évoquer encore une fois Auerbach : c'est bien lui qui a défini son travail critique comme le fruit d'une méthode, la sienne, qui consistait à « [s]e laisser guider par un petit nombre de thèmes qui se sont présentés peu à peu à [s]on esprit et sans intention de [s]a part et à les confronter à une série de textes »¹⁰.

Pour l'instant, il s'agit d'abord de repérer (ensuite, d'examiner) le rapport entre voix et écriture dans la dimension du rire – du personnage aussi bien que du lecteur et/ou du spectateur –. Paraphrasant l'interrogation de Tabucchi, à notre tour, nous pourrions nous demander : pourquoi rions-nous, nous les modernes (et postmodernes) ?

⁸ *Ibid.*, p. 68.

⁹ Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke, 1946 [trad.it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, (1956) 1981, p. 339]. *Mimésis - La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris, Gallimard, 1977, p. 549.

¹⁰ *Ibid.*, p. 543.

D'abord il faudra mettre au point la thèse de Pirandello. En général, on met l'accent sur ses conclusions, une sorte de récapitulation condensant tout son essai : « l'humorisme consiste dans le sentiment du contraire »¹¹. Cependant, il suffirait de lire intégralement le passage en question pour comprendre le sens profond de ce syntagme, *le sentiment du contraire*, là où Pirandello écrit :

[...] l'humorisme consiste dans le sentiment du contraire que provoque l'activité particulière de la réflexion qui ne se cache pas ni ne devient, comme ordinairement dans l'art, une forme du sentiment, mais son contraire, bien que sentiment, elle le suive pas à pas comme l'ombre suit le corps: l'humoriste s'occupe à la fois et du corps et de l'ombre, et parfois plus de l'ombre que du corps. Il note tous les bons tours de cette ombre, comment tantôt elle s'allonge et tantôt grossit des flancs, comme pour faire la nique au corps qui pendant ce temps ne la mesure pas ni ne s'en soucie¹².

En voilà deux points clés : le corps et son ombre. Et s'il ne suffisait pas que Pirandello ait fait de cette polarité le fondement axiologique de la littérature humoristique : que l'on aille relire d'autres affirmations précédant l'épilogue de son essai pour comprendre pleinement ce que Pirandello entendait par cette catégorie :

Aux yeux de l'humoriste, les causes ne sont jamais, dans la vie, aussi logiques et ordonnées que dans nos œuvres d'art ordinaires où, au fond, tout est combiné, agencé, ordonné en fonction des fins que l'écrivain s'est proposées. [...] Certes un poète épique ou dramatique peut représenter un héros en qui se manifeste la lutte d'éléments opposés et incompatibles ; mais à partir de ces éléments, il *composera* un caractère qu'il imposera de rendre cohérent en chacun de ses actes. L'humoriste, au contraire, fait exactement l'inverse : il *décompose* le caractère en ses éléments. [...] Les héros, l'humoriste les ignore ; ou plutôt, il laisse aux autres le soin de les représenter. [...] Si à proprement parler il ne voit pas le monde nu, il le voit pour ainsi dire en chemise [...] ¹³.

La présence simultanée du comique et du tragique dans l'humorisme pirandellien naît du dépassement de la création figée par la reproduction de différents stades temporels, à savoir : à travers la décomposition de la réalité en faveur d'une disposition sans (du moins, apparemment) ordre ni hiérarchie ; différents, tels que les présente la vie (et non pas l'art). *Haut et*

¹¹ Luigi Pirandello, *Essence, caractères et matière de l'humorisme, Choix d'essais*. Paris, Denoël, 1968, p. 102.

¹² *Ibid.*, pp. 102-103.

¹³ *Ibid.*, pp. 99-100.

bas avait affirmé Auerbach ; mieux encore, la représentation dramatique ramenée à une mesure humaine, quotidienne et banale : le gloussement de Charles à chaque gorgée de sa soupe accomplit le désenchantement pour Emma Bovary ; l'auriculaire levé de Anna Karenine en train de boire son café rend conscient Vronski de sa désaffection envers elle.

Quant à Pirandello, il prend une autre direction : la littérature humoristique (sans doute pensait-il la grande littérature tout court, en citant Don Quichotte et Don Abbondio) naît de la juxtaposition de moments différents dans l'existence du personnage représenté.

Il ne fait pas de doute que chez Pirandello le destin d'un personnage est celui d'être représenté sous sa forme définitive et que c'est en cela que consiste sa tragédie, c'est-à-dire « là, fiché, cloué à une martyre sans fin ! »¹⁴. Néanmoins, le but de la littérature humoristique est de représenter les différents moments de cette condition, parfois saugrenus entre eux, pour en venir au climax qui fixe sa destinée dans une forme écrite pour ainsi dire téléologiquement orientée.

Tout l'œuvre de Pirandello est traversé par cette dimension tragicomique. C'est la raison pour laquelle il nous est difficile de sélectionner un exemple plus significatif qu'un autre. Pourtant, c'est ce qu'on va faire. S'il fallait en choisir un seul, et non seulement pour des raisons d'espace, le plus représentatif serait celui de Bernardino Lamis.

De ce point de vue, *L'hérésie cathare* est la synthèse d'un processus narratif mélangeant le tragique et le comique sur la même page.

Ce récit développe la polarité entre comique et tragique dès le début et jusqu'à son épilogue, sans oublier la longue analepse centrée sur le recouvrement du passé : à partir du moment où « il lui était tombé sur le dos, arrivant de Naples, la famille d'un de ses frères qui venait de mourir subitement là-bas : une belle-sœur, une vraie harpie, avec sept enfants »¹⁵ jusqu'au jour où « à peine rentré, Bernardino Lamis se remit au travail fiévreusement » pour rédiger la leçon à l'université qu'il voulait *formidable*, contre cet « abominable allemand », von Grobler, coupable d'avoir méconnu son activité de recherche sur le catharisme. Pour chaque fait tragique, Pirandello fournit son corrélatif comique. La fin de la

¹⁴ Luigi Pirandello, *La tragédie...* cit., p. 566.

¹⁵ Sauf mention contraire, cette citation et les suivantes sont tirées de la nouvelle *L'hérésie cathare*, *Nouvelles pour une année* cit., pp. 578-584.

vie *monastique* de Bernardino est condensée dans la représentation du jardinet privatif, son « seul et tendre souci » où un mois après l'arrivée de ses neveux « il n'y avait plus un brin d'herbe ». La spoliation de ses uniques biens, les livres, de la part de son avide belle-sœur est symbolisée par l'image de la femme au jardinet qui « de là, aidait l'aîné de ses enfants à grimper jusqu'à la fenêtre de son cabinet de travail », lui recommandant de n'en voler que de « très gros, hein, Gennaro ! Bien gros et tous neufs ! ». Même l'indigence à laquelle il est obligé est montrée sous des traits ridicules : le professeur n'a plus son lit : « il dormait, un châte sur les épaules, enveloppé dans une couverture en laine, dans son fauteuil ». Il ne fait plus de cuisine, se contentant de grignoter « soit un massepain¹⁶, soit une meringue, soit un pet-de-nonne ».

Il y aurait de quoi en faire un portrait dramatique, sinon pathétique. Mais l'objectif de Pirandello est focalisé sur des détails grotesques : « le bout du nez, d'où sortaient deux petites touffes de poils gris poussant à leur fantaisie ». Et comment oublier le passage où Bernardino sort d'une pâtisserie ? Pirandello s'en sert pour rembobiner le temps narré : Ciotta le surprend « en train de fouiller dans sa poche et d'en tirer une meringue, alors qu'il devait en avoir une dans sa bouche certainement puisqu'elle l'avait empêché de répondre verbalement au salut qu'il lui avait adressé » l'un de ses deux seuls disciples.

Le contraste entre le sentiment élevé de sa propre mission d'historien et les misères d'une condition de vie rabaissée et humiliante est à l'origine d'un récit qui est en équilibre instable entre le rire et la pitié. Bernardino Lamis est un homme probe, avec une conception éthique de son activité et animé de bons sentiments envers son prochain. Pourtant, il est sans cesse vexé : indigence et abus, ingratitude et dérision sont le *leitmotiv* de son existence. La sienne est une véritable « tragédie de la trahison » – l'un des thèmes profonds de l'œuvre de Pirandello, s'il faut ajouter foi à ses convictions les plus intimes¹⁷.

¹⁶ En réalité les *amaretti* italiens ressemblent plutôt à des macarons.

¹⁷ Benito Ortolani, éditeur scientifique de la correspondance échangée entre Luigi Pirandello et Marta Abba, rapportant son entrevue avec la comédienne, désormais âgée de 85 ans, annote : « La méfiance de Marta disparut aussitôt. Elle me dit avec douceur que le Maître était très sensible et brûlé par un désir d'amour ardent, de confiance et de bonté : mais aussi qu'il se sentait *trahi à tous les niveaux*. Je fus frappé par la force d'une telle affirmation et plus tard, développant cette pensée, je lui ai proposé une interprétation de l'œuvre pirandellienne comme *tragédie de la trahison* ». C'est moi qui traduis. [« La diffidenza di Marta cadde ben presto. Mi disse con grande dolcezza che il Maestro era sensibilissimo, consumato da uno struggente desiderio di amore,

À partir de ces données, la séquence finale est bâtie dans un crescendo, dont le faite est constitué par la scène de la salle noire et vide, où devant un parterre de « pauvres imperméables qui écout[...].ent, immobiles et noirs, dégouttant de pluie dans l'ombre » résonnent les phrases du professeur pour lesquelles il avait déployé tant d'efforts, toute sa rigueur scientifique, en guise de « réponse indignée [...] non point seulement à von Grobler, mais à l'Allemagne tout entière ».

Jamais Pirandello ne contrevient à son protocole narratif, son écriture étant toujours double, entre tragique et comique. La leçon de Bernardino Lamis est articulée en deux moments distincts. Le premier coïncide avec la découverte de la salle vide de la part de son disciple, Ciotta. C'est lui qui exprime son effarement : il reste stupéfait, « son sang se glac[e] dans ses veines » et « se retir[e] presque pris de panique ». Le second point de vue correspond à celui des étudiants propriétaires des imperméables qu'ils sont venus récupérer pendant que le professeur fait sa leçon. Quand ils apprennent de la bouche d'un Ciotta bouleversé ce qui se passe dans la salle, « un fou rire retentissant éclat[e], incoercible ». Un même événement produit donc deux réactions antithétiques. On pourrait arriver à dire qu'il crée simultanément deux catégories différentes de spectateurs : d'un côté, ceux qui sont saisis d'horreur et, de l'autre côté, ceux qui rient.

C'est ce que Pirandello appelle « le sentiment du contraire *en action* ». La clause finale de la nouvelle, un extrait de la leçon que Lamis est en train de faire, entre guillemets et en italique¹⁸, est une synthèse aussi efficace que magistrale de la poétique pirandellienne de l'humorisme : le geste et le mot sont – et ne sont pas – la même représentation, je veux dire qu'ils possèdent une dualité admettant et légitimant une double perception chez le lecteur.

Naturellement de tels résultats ne sont pas attribuables uniquement à Pirandello.

Le théâtre romantique avait déjà mélangé les deux genres. Il suffit de penser à *L'Homme qui rit* de Victor Hugo ou encore au plus célèbre qua-

di fiducia e bontà: ma che si sentiva 'tradito a tutti i livelli'. Fui colpito dalla forza di tale affermazione, e più tardi, sviluppando quel pensiero le proposi un'interpretazione dell'opera pirandelliana come 'tragedia del tradimento' »] Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Milano, Mondadori, 1995, p. XII.

¹⁸ La traduction française a supprimé l'italique.

tuor de l'acte III du *Rigoletto* de Giuseppe Verdi. Là, la scène se compose de deux personnages qui pleurent et deux qui rient : d'un côté se tiennent Gilda et Rigoletto désespérés du malheur qu'ils ressentent et de l'autre, le Duc de Mantoue et Maddalena en train de flirter joyeusement.

Pareillement, dans la littérature européenne de l'époque de Pirandello, on peut trouver des œuvres ayant la même conception tragicomique de la création artistique : *La Conscience de Zeno*, par exemple.

Là, les confessions autobiographiques – sous forme de compte rendu – du personnage principal jouent constamment sur les deux registres : depuis le chapitre introductif consacré au tabac et jusqu'à l'épilogue (« Psychanalyse ») ; les événements tragiques et comiques alternent en permanence ; une série de quiproquos, lapsus et incidents s'entrelacent ; une séquelle de vérités cachées et de mensonges évidents guident l'existence de Zeno Cosini.

Prenons le dernier geste du père de Zeno : la gifle qu'il lui donne. Svevo introduit la dimension tragicomique dans la plus dramatique des situations : la mort d'un père devant son fils. Une des scènes parmi les plus importantes du roman de Svevo a lieu entre le cri du père – « Je meurs ! » – et la réponse du fils sanglotant « Ce n'est pas ma faute ! C'est ce maudit docteur qui veut que tu restes allongé ! ». Le père infirme se dresse et s'assoit au bord de son lit ; au prix d'efforts suprêmes, il « arriv[e] à se mettre debout » et lève la main vers le haut. En mourant, sa main retombe comme une gifle sur la joue de son fils¹⁹. Une fois de plus, le *sentiment du contraire* est à la base de cette séquence : ce qui est tragique – la mort du père et le remords saisissant le fils – se charge d'une double valence, de par son ambiguïté, ne sachant plus – nous, les lecteurs – s'il faut s'émouvoir comme le fait Zeno ou éclater de rire.

Un double codage se retrouve aussi dans un autre chef-d'œuvre du XX^e siècle : l'*Ulysse* de James Joyce. Cette parodie moderne de l'*Odyssée* homérique permet – entre autres – une lecture où on peut toucher aux registres comique et tragique. Les épisodes aussi bien que les personnages du chanteur grec peuplent l'univers joycien sous forme parodique au sens plus haut du terme tel que Gérard Genette²⁰ l'a expliqué.

¹⁹ Italo Svevo, *La conscience de Zeno*, Paris, Gallimard, 1954, p. 55.

²⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 24.

Leopold Bloom est un personnage tragicomique. Il fait son apparition le 16 juin 1904 en sortant de chez lui. Tout ce qu'il lui arrive à Dublin, tous les moments culminants qui le touchent de près ou de loin (naissance, mort, amour, tromperie, paternité et ainsi de suite) s'inscrivent dans un contexte prosaïque et dégradé. Ce processus de déjection existentielle se concrétise sur la plage de Sandymount, lorsque Bloom rencontre des jeunes filles en train de regarder un feu d'artifice au bord de la mer. Il pourrait être fulguré par une telle vision, tel le Marcel de la *Recherche* en présence des jeunes filles en fleur sur la plage de Balbec ou alors se sentir perturbé tel l'Aschenbach de Thomas Mann en face de Tadzio au lido de Venise. Mais non, il n'en reste rien de ces épiphanies amoureuses que la littérature nous offre : l'objet du désir, la petite Gerty Mac Dowell, rêveuse et boiteuse, cette Nausicaa difforme, inspire moins de sentiments délicats que de pulsions carrément érotiques.

Il est fini le temps de croire à l'amour courtois, nous dit Joyce : excité par sa lingerie fine, Léopold se masturbe tout en observant de loin la jeune fille. Une scène comme celle-ci exécute le sentiment de l'amour. Pourtant, la tragédie de l'impossibilité d'aimer une femme idéalisée s'accomplit suivant une modalité proche du ridicule et du grotesque, lorsque Bloom, soucieux de se rhabiller, n'arrive pas à terminer la phrase qu'il avait commencé à écrire sur le sable : un « I » suivi de « AM » et de « A », c'est-à-dire, *Je suis un...* Il n'arrive pas à se définir et on n'en saura pas davantage²¹.

Quant au cinéma, depuis le début, les œuvres filmiques ont su mélanger le tragique et le comique. A partir de *The Kid*, toute la production de Charlie Chaplin a été conçue selon ce double codage : de *The Gold Rush* à *City Lights*, de *The Great Dictator* à *Limelights*, c'est un rappel constant des grands sujets dramatiques (la mort, le désespoir, la pauvreté, la cruauté de l'Histoire) qui n'excluent pas pour autant – loin de là – la clé comique de la représentation.

Des sujets pathétiques, si notre point de vue était absolu et non pas, plutôt, le regard désenchanté de postmodernes. Comment oublier des œuvres ultérieures telles *Monsieur Verdoux* et son incroyable humour noir ou *A King in New York* et son sarcasme aigri ?

²¹ James Joyce, *Ulysses*. New York, Oxford University Press, 1998, p.364.

Il ne faut pas non plus omettre le masque, impénétrable et impassible, de Buster Keaton, toujours à l'affût de la catastrophe, même au beau milieu d'un gag irrésistible, ce Keaton qui a été la référence du seul essai cinématographique de Samuel Beckett...²²

Dans le cinéma italien, l'alternance du registre comique avec le tragique est une constante. Dans *Rome, ville ouverte* de Roberto Rossellini, la scène la plus célèbre de ce chef-d'œuvre néoréaliste, que nous tous avons imprimée dans notre mémoire, est celle où Anna Magnani (Pina) court vers Francesco Grandjacquet (Francesco) en hurlant jusqu'à ce qu'elle soit abattue par une rafale de fusil mitrailleur allemand. Cependant le film est parcouru d'idées comiques atténuant la tension dramatique. Par exemple, lorsque Aldo Fabrizi (don Pietro Pellegrini) cache une arme sous le matelas d'un vieil homme. Celui-ci s'insurge et l'abbé se voit obligé de l'assommer avec une poêle à frire, de peur que les Allemands ne s'aperçoivent de ce qu'il est en train de faire. Les soldats font irruption dans la pièce et le découvrent en train de donner l'Extrême-onction à un moribond. Ils s'en vont tandis que l'enfant de chœur commente : « Dites donc, monsieur l'Abbé, quel sacré coup de poêle ! »²³

La dimension tragique est d'autre part l'issue naturelle des meilleurs comiques du cinéma italien. Nous pensons notamment à Alberto Sordi qui a bâti sa fortune sur ce mélange de genres. Donnons un exemple : l'épilogue de *La Grande Guerre* de Mario Monicelli. Sordi et Vittorio Gassman. Deux soldats italiens tout à fait antihéroïques, deux pieds nickelés, sont arrêtés par les ennemis. Habillés en civil qu'ils sont, le commandant autrichien pourrait bien les faire exécuter en tant qu'espions, sauf s'ils étaient prêts à fournir des informations sur les mouvements de leur escadron. En fait, les deux n'en savent rien quant aux plans stratégiques de leurs supérieurs mais ne voulant pas trahir leurs compagnons d'armes, finiront fusillés. Au moment de mourir, Sordi implore pitié et s'exclame : « Tout le monde sait que je suis un lâche ! »

Et encore : il ne fait aucun doute que sujet, scénario et mise en scène ont atteint l'apex de la synthèse tragicomique dans *La Vie est belle* de

²² Il a écrit le scénario de *Film* (1964), réalisé par l'américain d'origine ukrainienne, Alan Schneider. C'est un court-métrage muet (une seule réplique : « Chut ! ») où le personnage de Keaton – O – fuit tout le temps le regard de Oe. C'est le degré zéro du comique au profit d'une représentation dramatique et déformée de l'existence humaine où ce qui fait l'histoire est la technique de la caméra subjective.

²³ « All'anima Don Piè, che padellata che j'avete dato ! »

Roberto Benigni. En premier lieu, pour l'objectif que Benigni s'est donné : « faire un film comique sur la tragédie de la Shoah », c'est-à-dire sur la tragédie par excellence du XX^e siècle.

Il en était conscient dès le début, si l'on prête foi à ses déclarations :

Ce n'est pas facile de se présenter au Centre de Documentation Juive de Milan en disant : « Moi, Benigni, je suis en train de mettre en place un film sur la Shoah ». Ça fait peur.

Mais mon film n'est pas une comédie, c'est une tragédie, un film extrême. [...]

La Vie est belle n'est pas une comédie, mais je suis un comique, voilà la différence. Il y a des préjugés vis-à-vis de la comédie. [...]. Il arrive parfois que des bouffons expriment ce que des acteurs tragiques ne parviennent pas à exprimer²⁴.

En fait, le sens général de cette pellicule dépasse les limites de l'histoire narrée, parfois féérique, de la condition inhumaine dans un camp d'extermination – et quiconque verrait ce film en s'astreignant à cette seule modalité de lecture aurait plusieurs objections à faire –. Le film est une grande métaphore de la force de l'amour paternel dans une situation où le mal et la violence dominent les hommes ; une situation *extrême*. Une fois déporté dans un *lager* nazi, Guido invente un jeu imaginaire pour son enfant, un jeu à gages dont le but est à la fois celui de sauver son fils et de le préserver des horreurs qu'ils vont connaître. Ce qui ne veut pas dire que les moments dramatiques soient effacés de la narration mais plutôt que leur représentation en est modifiée et transformée en quelque chose pouvant garder intacte l'innocence de son enfant, lui garantir le droit de continuer de croire en la vie. Deux scènes où le paradoxe touche son point culminant, sont mémorables.

La première est celle de l'arrivée des prisonniers au camp. Un caporal géolier dicte les règles de conduite aux nouveaux internés. Il crie ses ordres tout en menaçant des sanctions. Son propos serait abominable, si Guido (Roberto Benigni) le traduisait littéralement. Mais il a un coup

²⁴Roberto Benigni-Vincenzo Cerami, *La vita è bella*, Torino, Einaudi, 1999, p.VII e p.X. C'est moi qui traduis. [« Non è facile presentarsi al Centro di Documentazione Ebraica di Milano e dire "Sono Benigni e preparo un film sull'Olocausto", fa paura. Ma il mio film non è una commedia, è una tragedia, un film estremo. [...] *La vita è bella* non è una commedia, ma io sono un comico, questa è la differenza. Ci sono dei pregiudizi contro la commedia. [...] Talvolta soltanto i clown arrivano a esprimere quello che gli attori tragici non riescono a esprimere »].

de génie : il se propose d'interpréter en improvisant une traduction farfelue de l'allemand à l'italien. De sorte que la phrase du militaire qu'il faudrait traduire « Faites tous attention ! Je ne répéterai pas ! » est ainsi *expliquée* par Guido : « Le jeu commence... qui est ici est ici et qui n'est pas là n'est pas là »²⁵. C'est le début d'une séquence désopilante, où la *déformation* bouleversante du contenu *réel* des consignes nazies est possible par le fait qu'il n'y a pas d'échanges verbaux entre les deux locuteurs et surtout que Guido imite et reproduit le même ton de voix et la même mimique que son bourreau.

C'est la parodie au degré maximal, puisque la mimésis des signifiants a un écart zéro par rapport au modèle linguistique (et stylistique) reproduit, alors que le degré de la contrefaçon des signifiés est maximal.

Benigni tire les conséquences extrêmes du théâtre de l'absurde : à l'apparente incohérence de la suite d'énoncés, un hypotexte caché trouve sa logique interne dans un crescendo où nous, les spectateurs, sommes impliqués, conscients des intentions de son auteur, alors que Giosué, l'enfant de Guido, est à l'insu du double sens des propos exprimés car son père veut lui éviter tout traumatisme pour préserver sa pureté.

La voix de Guido-Benigni est le point de rencontre entre les modalités du tragique et de l'humorisme. En forçant un peu, on pourrait répéter avec Dominique Rabaté : c'est « entièrement une question de voix »²⁶.

La seconde scène de *La Vie est belle* nous renvoie à l'autre pôle de la question : le geste.

Guido meurt au moment où la guerre est sur le point de s'achever. Les nazis quittent le camp après avoir tué tous les internés qu'ils croisent pendant leur fugue. Guido arrive à mettre son fils à l'abri en le renfermant dans une sorte de placard et, habillée en femme, court chercher son épouse dans les chambrées des femmes. Mais des soldats nazis le repèrent et l'arrête²⁷.

²⁵ *Ibid.*, p. 130.

²⁶ Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris, Corti, 1999, p. 7.

²⁷ « Un homme habillé en femme est le niveau le plus bas de la farce. Dans le film, cela arrive au moment le plus tragique, lorsque le personnage est sur le point de mourir. J'ai recours à l'astuce farcesque la plus débile pour en faire une tragédie ; c'est le dernier rire dans cette horreur, un rire qui nous reste en travers de la gorge. J'aime cette scène parce que là je ne suis plus comique, mais plutôt horrible. Et comme le dit Montale, *de l'horreur au ridicule, il n'y a qu'un pas* ». C'est moi qui traduis. [« Un uomo travestito

[...] Guido jette de nouveau un regard alentour, mais il s'aperçoit qu'ils se trouvent à une dizaine de mètres de l'édicule où Giosué est caché. Afin de ne courir aucun risque, il ralentit un peu sa marche. Il jette un regard en direction du garçonnet.

De l'autre côté du judas, les petits yeux de Giosué s'allument dans les ténèbres de l'édicule. Ils voient...

... Guido, comiquement habillé en femme, qui maintenant, soudainement, lui cligne de l'œil, lui sourit. Puis, Guido prend un air enjoué et marche au pas de l'oie, des mouvements soldatesques que Giosué connaît bien.

Le garçonnet caché là réprime un léger rire²⁸.

À ce moment-là, le point de vue du spectateur ne coïncide plus avec celui de l'enfant, car l'adulte sait ce qui va arriver : dans les photogrammes qui suivent, Guido et le soldat disparaissent derrière un coin, on entend une rafale de fusil mitrailleur.

La mise à mort annoncée a lieu dès que le personnage principal sort de scène en parodiant une marche militaire (le pas de l'oie), mais il nous rappelle le pantin Pinocchio.

Une fois de plus, l'antithèse entre signifiants et signifiés établit un rapport de spécularité entre comique et tragique. Le parcours que nous avons emprunté avec *L'hérésie cathare* arrive jusqu'au film de Roberto Benigni. Je dirais même que *La Vie est belle* peut être considéré comme l'expression synthétique de cette antinomie constituant l'une des clés de voûte de l'art du XX^e siècle.

da donna è il livello più basso della farsa. Ma questo travestimento arriva nel momento più tragico del film: quando il mio personaggio sta per morire. Allora io utilizzo il trucco più terra terra della farsa per fare una tragedia, è l'ultima risata in quell'orrore, una risata che ci resta di traverso in gola. La scena mi piace perché lì non sono più comico, ma orribile. E come dice Montale, "Tra l'orrore e il ridicolo il passo è un nulla" ». (Benigni-Cerami, *op. cit.*, p. X)]. Montale paraphrase Hugo (*du grotesque...*) qui paraphrasait à son tour Napoléon I^{er} : *Du sublime au ridicule, il n'y a qu'un pas*.

²⁸ *Ibid.*, p.297.

Oralité et énonciation dans *In un luogo imprecisato* de Giorgio Manganelli

Joseph Denize

1.

Chronologiquement, les rapports de Manganelli avec la radio et son intérêt pour le théâtre précèdent l'apparition des premiers fruits de son évolution créatrice. C'est au début des années 1950 que commence la longue série de programmes et de conversations radiophoniques qu'il dédiera tout au long de son activité aux auteurs anglais et américains ; quant au théâtre, Luca Scarlini écrit que « l'attenzione al teatro per Manganelli è evidente fin dalla giovinezza, come ben dimostrano i progetti di studio e le traduzioni »¹ – un intérêt qui aboutit en 1964, année de parution d'*Hilarotragoedia*, à la publication d'*Iperipotesi*, court monologue théâtral composé dans le contexte intellectuel du Gruppo 63 et inclus dans le volume collectif que le groupe consacre à la « nouvelle littérature »².

Il faut attendre le milieu des années 1970 pour que ces deux foyers d'intérêt de Manganelli se rencontrent pour inspirer la série de pièces radiophoniques (« radiodramma ») des *Interviste impossibili*, qui furent diffusée en 1974-75 dans le cadre du *Terzoprogramma* de Radio 3. Le projet des 'entretiens impossibles' fit intervenir de nombreux auteurs

¹ Luca Scarlini, *Dialogo notturno: un palcoscenico per Giorgio Manganelli*, in Giorgio Manganelli, *Tragedie da leggere*, a cura di Luca Scarlini, Torino, Aragno, 2005, p. X : « l'attention que Manganelli portait au théâtre est évidente depuis sa jeunesse, comme ses projets d'étude et ses traductions le montrent bien ». Scarlini évoque la traduction de quatre drames de Yeats en 1952 ainsi que les nombreuses notes sur Shakespeare et les élisabéthains contenues dans les cahiers des *Appunti Critici* de Manganelli (1948-1956), publiés en partie dans : AA.VV., *Giorgio Manganelli*, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp.71-99.

² Gruppo 63. *La nuova letteratura. 34 scrittori*, a cura di N. Balestrini e A. Giuliani, Milano, Feltrinelli, 1964.

– d'Italo Calvino à Alberto Arbasino en passant par Andrea Camilleri, Umberto Eco et Edoardo Sanguineti – qui devaient s'essayer à un thème commun : écrire une interview à un personnage imaginaire. C'est ainsi que Carmelo Bene, pour les dialogues composés par Manganelli, interpréta les personnages d'Edmondo de Amicis, Toutankhamon, Nostradamus, Charles Dickens et Haroun Al-Rachid.

Tout comme ses œuvres théâtrales, les pièces radiophoniques de Manganelli apparaissent dans son corpus comme un lieu privilégié de réflexion et d'expérimentation sur le langage, sur la mise en espace ou *mise en voix* d'une écriture qui, bien que portant la marque de l'oralité, a toujours placé le silence au cœur de sa poétique. C'est sous cet angle que nous nous proposons de relire *In un luogo imprecisato*, pièce interprétée par Carmelo Bene et Lydia Mancinelli et diffusée par la RAI en 1975 ; bien que ne répondant pas aux critères des 'interviews', cette œuvre appartient à la même saison expérimentale et s'impose même comme l'un de ses résultats les plus aboutis.

Dans les pages qui suivent, nous procéderons tout d'abord à une lecture synthétique du texte pour réfléchir, en un second temps, aux conséquences poétiques que son contexte d'énonciation particulier – la radio – nous oblige à prendre en compte³.

2.

L'« action » de *In un luogo imprecisato* se déroule dans un espace dont la nature et les caractéristiques se laissent parfaitement résumer par le titre, comme le souligne la répétition de l'adjectif « imprécis » dans le court paragraphe initial d'indications sonores ayant pour but de planter le « décor » :

Si sente un rumore regolare come di chi respiri tra sonno e veglia, e certamente in una situazione di semioscurtà, di quasi perfetto silenzio, di distensione noziata. Qualche rumore più impreciso potrebbe indicare lo spostamento di oggetti – una sedia, una sveglia che non funziona, un vecchio fucile consumato dagli anni e dalle battaglie perdute – o l'accomodarsi di corpi che hanno da sostenere l'onere di un sonno lungo ed impreciso, mai profondo, sempre ignaro di sogni.

³ Nous nous référerons à l'édition établie par Luca Scarlini, *Tragedie da leggere* cit., à laquelle correspondent les numéros de page entre parenthèses.

Si ode anche come l'inizio di un parlottio indefinito, inafferrabile, di chi parli nel sogno o con qualcuno, non volendo disturbare altri, o non volendo svegliare colui cui si rivolge, nel caso fosse addormentato.

Si ode un rumore brusco; qualcuno bussa alla porta⁴ (105).

Nous découvrons bientôt que cet espace beckettien, qui rappelle ceux d'*Iperipotesi* (1964) ou de *Monodialogo* (1967), est habité par quatre voix ; trois d'entre elles, plus ou moins apathiques, sont masculines, alors que la quatrième appartient à une jeune femme et se distingue des autres par sa vivacité. Interviendront plus loin la voix du nouveau venu et celle du majordome, décrite comme une « voix hors cadre [off] mécanique » dans la liste des personnages qui précède la pièce proprement dite⁵.

Les coups frappés à la porte tirent les personnages de leur état léthargique ; nullement étonnées, tout au plus importunées par la venue d'un visiteur, les voix digressent rapidement et engagent une conversation blasée sur les caractéristiques singulières du lieu où elles se trouvent confinées. Nous apprenons ainsi que ce dernier est pourvu de deux portes et d'une trappe, qui cependant ressemble à s'y méprendre à une porte⁶ ; par commodité, ils l'appellent une « maison », mais ils ont conscience de ce que cette désignation, dont ils discutent à plusieurs reprises, a d'approximatif et de conventionnel⁷. Le lieu pourrait aussi bien être un « théâtre » ou une « étagère » (122-123). Mais en définitive « tutti

⁴ « On entend un bruit régulier, comme on respirerait entre veille et sommeil, et certainement dans une situation de semi-obscrité, de silence presque parfait, de détente pleine d'ennui. Quelques bruits plus imprécis pourraient indiquer le déplacement d'objets – une chaise, un réveil qui ne fonctionne pas, un vieux fusil usé par les années et par les batailles perdues – ou les mouvements de corps devant faire les frais d'un sommeil long et imprécis, jamais profond, ignorant tout des rêves. / L'on entend aussi comme le début d'un chuchotement indéfini, insaisissable, comme quand on parle dans son sommeil ou avec quelqu'un, sans vouloir déranger les autres, ou sans vouloir réveiller celui auquel on s'adresse, au cas où il dormirait. / On entend un bruit soudain ; quelqu'un frappe à la porte ». Nous traduisons. Dans les pages qui suivent, toutes les traductions de citations (en note ou dans le corps du texte) sont de nous.

⁵ Les personnages sont au total au nombre de six : « Prima voce o Giulio Cesare / Seconda voce o Nicola / Terza voce o E / Voce di ragazza / Voce di colui che entra o Quarta voce o Napoleone / Voce meccanica fuori campo » (103).

⁶ « c'è un'altra porta, ma dove sei non la puoi vedere [dit la jeune fille au nouveau venu] [...] c'è una porta messa in modo che potrebbe essere una botola, o l'inizio di una scala » (116) : « il y a une autre porte mais tu ne peux pas la voir d'où tu es [dit la jeune fille au nouveau venu] [...] il y a une porte située de telle façon que ce pourrait être une trappe ou le début d'un escalier ».

⁷ [Ragazza] « il termine 'casa' non è che un termine d'uso [...] propriamente parlando, non sappiamo per nulla se il termine si addica al luogo che abitiamo » (122) : [Jeune fille] « le

i nomi possono essere giusti, e tutti possono essere sbagliati »⁸ (108). Incidentalment, les voix évoquent un autre personnage, Brutus, qui serait parvenu à sortir de la maison par la trappe, sans être pour autant plus renseigné sur l'endroit que les autres habitants :

SECONDA VOCE – [...] Non la smetteva mai; non aveva capito nemmeno dov'era.

PRIMA VOCE – Quello che una volta si chiamava sano realismo vuole che io dica che non lo sappiamo nemmeno noi.

SECONDA VOCE – Mi fa piacere sapere che siete anche voi ignoranti.

PRIMA VOCE – Ora siamo tutti ignoranti; ma c'è modo e modo di esserlo; credo che il tuo non sia sbagliato; sebbene sia difficile dire che cosa mai sia sbagliato e giusto⁹.

terme 'maison' n'est qu'un terme d'usage [...] à proprement parler, nous ignorons tout à fait si le terme convient au lieu que nous habitons ».

⁸ « tous les noms peuvent être justes, et tous peuvent être erronés ».

⁹ « DEUXIÈME VOIX – [...] Il n'arrêtait pas ; il n'avait même pas compris où il était. / PREMIÈRE VOIX – Ce que l'on appelait jadis réalisme salutaire me force à dire que nous ne le savons pas non plus. / DEUXIÈME VOIX – Ça me fait plaisir de savoir que vous aussi êtes ignorants. / PREMIÈRE VOIX – Certes nous sommes tous ignorants ; mais il y a différentes façons de l'être ; je crois que la tienne n'est pas erronée ; bien qu'il soit difficile de dire ce qui peut bien être juste ou erroné ».

¹⁰ « ne servent même pas à mesurer le temps : ils arrivent de façon tellement irrégulière ».

¹¹ « Ogni tanto quella porta si apre e si affaccia un tale che dice: 'Signori, il pranzo è servito'; e si noti che quello che lo dice è un balbuziente, sì e no lo si capisce, e comunque gli intervalli che separano le sue apparizioni sono irregolari. A ogni modo avevamo deciso di contare il tempo da quegli annunci; io sono qui da duecentodiciotto: 'Il pranzo è servito!'. Anzi il 'p-ran-ran-zooo èèè...' eccetera » (122) : « De temps à autre cette porte s'ouvre et un inconnu apparaît et dit : 'Messieurs, le déjeuner est servi' ; et remarquons que celui qui le dit est bégue, on ne le comprend pas toujours, et en tous cas les intervalles qui séparent ses apparitions sont irréguliers. Quoi qu'il en soit on avait décidé de compter le temps grâce à ces annonces ; je suis ici depuis deux-cents dix-huit : 'le déjeuner est servi !'. Ou plutôt le 'd-déj-éj-eun-eeeeer eeeeeest...' etcetera ».

¹² « ici nous n'avons pas réussi à mesurer le temps [dit la jeune fille à la quatrième voix]. Si tu es pressé, ça signifie que le temps te pèse ; tu es pressé de n'avoir plus de temps. N'est-ce pas ? »

¹³ « Ici nous ne savons même pas quelle est notre taille », « notre taille par rapport à quoi ? »

⁸ « tous les noms peuvent être justes, et tous peuvent être erronés »

⁹ « DEUXIÈME VOIX – [...] Il n'arrêtait pas ; il n'avait même pas compris où il était. / PREMIÈRE VOIX – Ce que l'on appelait jadis réalisme salutaire me force à dire que nous ne le savons pas non plus. / DEUXIÈME VOIX – Ça me fait plaisir de savoir que vous aussi êtes ignorants. / PREMIÈRE VOIX – Certes nous sommes tous ignorants ;

La boutade sur le « réalisme salubre » pourrait résumer à elle seule le fonctionnement de l'appareil rhétorique et ironique que nous verrons à l'œuvre dans les pages qui suivent : en effet, c'est en déconstruisant selon des critères 'réalistes' un environnement manifestement réfractaire à toute organisation rationnelle que les voix arrivent à des conclusions peu raisonnables, et que le texte avance.

Tout repère adéquat faisant défaut dans la maison, il est impossible d'y mesurer le temps. C'est ce dont nous informe la troisième voix dès les premières répliques : les coups frappés « non servono nemmeno a misurare il tempo: sono arrivi così irregolari »¹⁰ (105) ; tout comme les apparitions inopinées du personnage bègue annonçant le déjeuner¹¹ que les habitants ont essayé de compter : « io sono qui da duecentodiciotto: 'Il pranzo è servito!' » dit la deuxième voix (Nicola), prouvant en quelque sorte que le temps, bien qu'impondérable, existe bel et bien, mais seulement en tant qu'*im-pression* : « qui non siamo mai riusciti a misurare il tempo [dit la jeune fille à la quatrième voix]. Se tu hai fretta, vuol dire che il tempo ti pesa ; hai fretta di non avere più tempo. E' così ? »¹² (115).

L'espace, quant à lui, se prête à des remarques du même ordre. « Qui nemmeno si sa quanto siamo grandi » dit la première voix (César), « grandi rispetto a che cosa ? »¹³ (123). Toute distance se mesurant en fonction du temps, l'espace ne se laisse appréhender qu'à travers des

mais il y a différentes façons de l'être ; je crois que la tienne n'est pas erronée ; bien qu'il soit difficile de dire ce qui peut bien être juste ou erroné »

¹⁰ « ne servent même pas à mesurer le temps : ils arrivent de façon tellement irrégulière .

¹¹ « Ogni tanto quella porta si apre e si affaccia un tale che dice: 'Signori, il pranzo è servito'; e si noti che quello che lo dice è un balbuziente, sì e no lo si capisce, e comunque gli intervalli che separano le sue apparizioni sono irregolari. A ogni modo avevamo deciso di contare il tempo da quegli annunci; io sono qui da duecentodiciotto: 'Il pranzo è servito!'. Anzi il 'p-ran-ran-zoo èèè...' eccetera » (122) : « De temps à autre cette porte s'ouvre et un inconnu apparaît et dit : 'Messieurs, le déjeuner est servi' ; et remarquons que celui qui le dit est bègue, on ne le comprend pas toujours, et en tous cas les intervalles qui séparent ses apparitions sont irréguliers. Quoi qu'il en soit on avait décidé de compter le temps grâce à ces annonces ; je suis ici depuis deux-cents dix-huit : 'le déjeuner est servi !'. Ou plutôt le 'd-déj-éj-eun-eeeeer eeeeeest...' etcetera. »

¹² « ici nous n'avons pas réussi à mesurer le temps [dit la jeune fille à la quatrième voix]. Si tu es pressé, ça signifie que le temps te pèse ; tu es pressé de n'avoir plus de temps. N'est-ce pas ? »

¹³ . « Ici nous ne savons même pas quelle est notre taille », « notre taille par rapport à quoi? »

positions relatives, à travers les oppositions dedans/dehors (symbolisée par la porte) ou dessus/dessous (symbolisée par la trappe). Le fait que quelqu'un frappe à la porte pour vraisemblablement pénétrer dans la maison semble prouver l'existence d'un espace extérieur, mais cela ne va pas sans poser de sérieux problèmes de définition que la première voix ne manque pas de soulever : RAGAZZA – (...) Finché non sappiamo quale nome si applica a questa casa, non abbiamo il sistema in cui collocare quello che accade qui dentro...

PRIMA VOCE – O qui fuori... Perché c'è anche un fuori, anche se esiste solo quando qualcuno bussa, come adesso¹⁴ (108).

Plus loin, quand la quatrième voix (Napoléon) s'étonne d'être entré *dans* un espace – « la sensazione è di essere uscito »¹⁵ (116) –, la jeune fille tente une explication :

Uno di noi ha pensato che questa fosse una casa col di dentro fuori. Capisci: è come rovesciare una tasca. Non ci puoi mettere dentro niente, no? Però, se ci riesci, puoi metterlo fuori. Insomma, anche se la casa ci circonda, essa ci contiene nel suo esterno. E da qualunque parte si sia, siamo sempre fuori. [...] se io esco da un fuori, dove vado? Dentro un fuori? O appena esco, il fuori da cui sono uscita diventa un dentro? Questo si chiama 'dentrificare il fuori', ed è un gioco divertentissimo¹⁶ (116).

Nous savons qu'il règne à l'« extérieur » une pénombre plus dense de celle qui enveloppe les habitants de la maison ; mais le nouveau venu (quatrième voix) n'en a que peu de souvenirs. Le seul moyen de ressortir de la maison serait d'emprunter la trappe (116).

En vertu du même principe d'indétermination, ou d'imprécision, qui règne dans l'endroit, l'identité des personnages demeure dans le flou.

¹⁴ « JEUNE FILLE – (...) Tant que nous ne connaissons pas le nom qui s'applique à cette maison, nous n'avons pas le système où situer ce qui se produit à l'intérieur... / PREMIÈRE VOIX – Ou à l'extérieur... Car il y a aussi un dehors, même s'il n'existe que quand quelqu'un frappe, comme maintenant ».

¹⁵ « la sensation est celle d'être sorti ».

¹⁶ « L'un de nous a pensé qu'il s'agissait d'une maison dont l'intérieur était à l'extérieur. Je m'explique : c'est comme retourner une poche. On ne peut rien mettre dedans, pas vrai ? Mais, si on y parvient, on peut le mettre dehors. En somme, même si la maison nous entoure, elle nous contient hors d'elle-même. Et où que nous nous trouvions, nous sommes toujours dehors. [...] si je sors d'un dehors, où vais-je ? Dans un dehors ? Ou dès que je sors le dehors dont je suis sortie devient-il un dedans ? Cela s'appelle 'dedans-iser le dehors', et c'est un jeu très amusant ». « Tu voudrais être un fou qui croit être Napoléon, ou être Napoléon te suffit-il ? »

Tout d'abord anonymes, les personnages-voix dépourvus de souvenirs précis révèlent leur identité, en même temps qu'ils l'inventent, à la quatrième voix : ils se présentent comme E, Nicola et Jules César ; la jeune fille, qui demeure « la Ragazza » tout au long de la pièce, réussit par quelques acrobaties sophistiquées – « Vorresti essere un matto che crede di essere Napoleone, o ti basta essere Napoleone? »¹⁷ (114) – à convaincre le nouveau venu qu'il est Napoléon :

LA RAGAZZA – [...] Credo che non ci siano più dubbi: sei Napoleone.

NAPOLÉONE – Se abbiamo stabilito che io sono Napoleone, devo aggiungere che non ricordo molto di quel che si intenda con questo nome¹⁸ (115).

Les noms sont manifestement conventionnels, arbitraires, tout comme l'appellation de la maison ; mais la jeune fille, quant à elle, a « il privilegio di non avere nessun nome » (115) et pourrait donc les porter tous. Par ailleurs, nous apprenons de la bouche de ses congénères que c'est elle qui a le plus d'affinités avec l'endroit. Elle est « civetta », « insopportabile », « curiosa », « perfida [...] a fin di bene »¹⁹ ; mais, dit la troisième voix, par sa façon de mettre en perspective les problèmes posés par la maison, elle est aussi « l'unica persona che abbia un senso adeguato del luogo in cui ci troviamo »²⁰ (107) et les voix masculines lui font la cour : « è tutto quello che la casa offre »²¹ (113) explique la première voix, qui à la fin de la pièce appellera la jeune fille « la nostra regina » (« notre reine ») (126). De son propre aveu, la jeune fille se plaît dans l'endroit : « Dopo tutto qui, a parte il dentro e il fuori, e che ci si vede così poco, io me la passo bene ; sono tutti carini con me, E, e Nicola, e Giulio Cesare... »²² (126). Ses principales caractéristiques sont d'être frivole et joueuse : les jeux de langage et les « discussions philosophiques » qui sont le seul « passe-temps » des personnages dans la maison sont pour elle une source intarissable de divertissement.

¹⁷ « Tu voudrais être un fou qui croit être Napoléon, ou être Napoléon te suffit-il ? »

¹⁸ « LA JEUNE FILLE – [...] Je crois que ça ne fait plus aucun doute : tu es Napoléon. / NAPOLÉON – Si nous avons établi que je suis Napoléon, force m'est d'ajouter que j'ai peu de souvenirs de ce que l'on entend par ce nom ».

¹⁹ « coquette », « insupportable », « curieuse », « perfide [...] dans une bonne intention ».

²⁰ « la seule personne qui ait un sens approprié du lieu où nous nous trouvons ».

²¹ « c'est tout ce qu'offre la maison ».

²² « Après tout, ici, mis à part le dedans et le dehors, et le fait qu'on y voie si peu, je me sens bien ; ils sont tous gentils avec moi, E, et Nicola, et Jules César... »

3.

Cet aperçu des personnages du moteur dramatique de la pièce, bien qu'extrêmement synthétique, nous permet cependant de commencer à réfléchir sur le dispositif et les visées poétiques de la pièce.

In un luogo imprecisato, de toute évidence, est une plongée dans les obsessions littéraires manganelliennes, ou plus précisément, comme l'écrit Luca Scarlini :

[una] discesa nell'abisso delle madri verbali dove la parola prende forma, precipitando dallo stato di grazia del sussurro primigenio a tutte le malevole e spesso mortali catalogazioni del significato, su un palcoscenico in cui il Verbo è motore primo, confine e limite dell'azione, lasciato il tutto, come piaceva allo scrittore in teatro, nel buio e nell'indeterminatezza, in cui potesse quindi svolgersi l'evento di dar vita a una realtà scenica per via d'incantesimo nominale²³ (X).

C'est effectivement par « enchantement nominal » que les éléments du décor et même l'apparence des personnages prennent corps à mesure qu'ils sont évoqués par les voix²⁴. Lorsque la quatrième voix parvient enfin à entrer dans la maison, elle découvre qu'elle porte un « chapeau triangulaire » et un « gilet » (114) qui lui a été verbalement fabriqué par la première voix ; la jeune fille, de son côté, avoue : « io non ho un'idea molto chiara delle mie gambe... le chiamo a quel modo, come chiamiamo questo posto casa, ecco tutto »²⁵ (110). Quand les trois premières voix se présentent à la quatrième sous les identités de César, Nicola et E, le portrait que chacun fait de soi semble plus se référer à un rôle abstrait plus ou moins assumé, susceptible de changer à tout moment (comme

²³ « [une] descente dans l'abîme des mères verbales où la parole prend forme, en chutant de l'état de grâce du murmure originel vers toutes les classifications néfastes et souvent funestes du sens, sur une scène où le Verbe est le moteur premier, la frontière et la limite de l'action, l'ensemble étant laissé, comme il plaisait à l'écrivain au théâtre, dans l'obscurité et l'indétermination, où pouvait donc s'accomplir la naissance d'une réalité scénique par enchantement nominal ».

²⁴ Un mécanisme similaire est mis en place par Joyce dans le quinzième chapitre de *Ulysses*, « Circé », qui marque le passage du jour à la nuit dans l'odyssée dublinoise de Leopold Bloom (il se rend dans un lupanar de la « Nighttown », où il rencontrera Stephen Dedalus par hasard). Le chapitre se place sous le signe du cauchemar et est écrit à la façon d'une pièce de théâtre ; là aussi, c'est le langage qui tient les rênes de la représentation.

²⁵ « je n'ai pas une idée claire de mes jambes ... je les appelle ainsi comme nous appelons ce lieu maison, voilà tout ».

quand Napoléon risque de se transformer en cheval), qu'à une identité proprement dite.

Le langage est tout puissant dans la maison, qui apparaît comme sa demeure par excellence, son lieu député, sa « reggia ». C'est un endroit bien connu des lecteurs de Manganelli : nous ne sommes pas loin des limbes métamorphiques de *Dall'inferno* ou du marais de *La palude definitiva*, où contrairement à ce qui se produit dans la littérature 'réaliste' les décors changent pour se conformer à leur description. Supposer l'existence d'une maison extérieure à la voix, c'est-à-dire d'un espace indépendant de cette dernière où les éléments de description/décor se situeraient 'concrètement', est à la fois légitime et superflu. Légitime, car l'opération de lecture et d'interprétation sollicite nécessairement nos facultés de représentation, une mise en espace imaginaire ; superflu car, comme nous l'avons vu, tout indique que les voix, lorsqu'elles tentent de décrire le « lieu non-précisé » qu'elles habitent, sont fatalement trompeuses, mensongères, et que, littéralement, il n'existe rien *hors-mis* les voix.

Sur un plan théorique, la pièce pourrait donc s'envisager comme une mise en scène du langage par lui-même. Les différents personnages ou voix ne seraient alors que des masques fabriqués de toutes pièces par le langage pour illustrer et projeter dans un espace extérieur fictif ses propres potentialités intrinsèques. L'activité des habitants, dont la seule occupation est de s'interroger sur les caractéristiques paradoxales du lieu qu'ils occupent, serait le travail du langage (un travail *littéraire*, impliquant la création en son sein d'un décor et de personnages fictifs) pour tenir à l'écart l'innommable, le néant qui l'encercle de toutes parts, mais aussi pour se mettre en relation avec lui, comme le laisse entendre le passage suivant, qui nous révèle pour la première fois ce que les personnages ont vu en entrouvrant la trappe par laquelle Brutus a disparu²⁶ :

CESARE – [...] Abbiamo provato ad aprire uno spiraglio...

²⁶ Impossible, à la lecture de *In un luogo imprecisato*, de ne pas être saisi des multiples et profondes similitudes poétiques que le texte présente avec le théâtre de Samuel Beckett, qui fut un terrain de réflexion constant pour Manganelli. Ce dernier, qui dès le milieu des années 1950 et jusqu'à la moitié des années 1960 « leggeva tutto quello che era possibile di giornali e riviste letterarie inglesi » (Viola Papetti, *Incorporei felini*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, vol. I, p. XIV) ne pouvait pas ignorer qu'à la même époque Beckett produisait une série de 'radio plays' diffusées par la BBC qui se présentent comme une source d'inspiration possible pour *In un luogo imprecisato* – *All That Fall* (1957), *Embers* (1959), *Rough For Radio II* (1959), *Words and Music* (1962), *Cascando* (1963).

NAPOLEONE – Che è accaduto?

CESARE – Niente.

RAGAZZA – Qui c'è un gioco di parole, Napoleone; devi abituarti perché qui ce ne sono tanti e tanti. E' accaduto 'niente'. Fuori c'era un po' di niente, e quello è accaduto, ecco tutto [...]

NAPOLEONE – Non è entrato, il niente?

RAGAZZA – Solo un po'; l'abbiamo messo da una parte, e cerchiamo di dimenticarci dove; sai, quando finge di dormire, respira come noi²⁷ (123-124).

Bien que le lieu résiste à toute tentative de définition, de nombreux indices dans le texte font allusion à sa nature profonde, en particulier le lien privilégié que la jeune fille entretient avec lui. Férue de philosophie, c'est elle qui sans cesse incite les autres voix à participer à des « jeux » et à dissenter sur les nombreux paradoxes logiques que présente l'endroit – des jeux répétitifs, comprend-on, mille fois épuisés et repris entre deux périodes de léthargie générale. Pour ce faire, elle dispose d'un atout : les autres habitants, en effet, ne sont pas insensibles aux charmes de la « civetta » dont les formes langagières²⁸ suscitent des allusions et des remarques plus ou moins grivoises.

La jeune fille, véritable folle du logis, a donc pour fonction d'alimenter la production de discours à l'intérieur de la maison et jouit d'un ascendant certain sur ses congénères, mais il y a plus. Le choix de l'adjectif « civetta », qui revient quatre fois dans la pièce pour caractériser la jeune fille, n'est pas anodin. Coquette et frivole, elle l'est, mais le contenu symbolique de la chouette ouvre d'autres perspectives. Comme nous le savons, l'oiseau est l'animal familier d'Athéna, déesse de la sagesse et de la philosophie (de la connaissance rationnelle, qui est par là même désignée comme une activité non pas solaire, mais nocturne), discipline que la jeune fille a particulièrement à cœur ; mais dans la mythologie grecque classique, la chouette, est aussi étroitement liée au personnage

²⁷ « CÉSAR – [...] Nous avons essayé de l'entrouvrir... / NAPOLÉON – Que s'est-il passé ? / CÉSAR – Rien. / JEUNE FILLE – Il y a un jeu de mot, Napoléon ; il faut que tu t'habitues car ici il y en a tellement. 'Rien' est arrivé. Dehors il y a avait un peu de rien, et c'est lui qui est arrivé, voilà tout [...] / NAPOLÉON – N'est-il pas entré, le rien ? / JEUNE FILLE – Juste un peu ; nous l'avons mis dans un coin, nous essayons d'oublier où ; tu sais, quand il fait semblant de dormir, il respire comme nous ».

²⁸ César (la première voix) reconnaît : « io debbo molto proprio alla ragazza. Mi fa ricordare le cose, ha una maniera di muoversi... intendo dire una maniera di parlare... » (118).

d'Ascaphalos, jardinier des enfers, qui joue un rôle aussi fugace que funeste dans le mythe de Perséphone où il se voit transformé en chouette par Déméter²⁹. L'adjectif « civetta », par association, devient donc la marque d'une nature infernale que la jeune fille, « reine » des autres voix, partage avec l'endroit.

Cette interprétation est renforcée par d'autres éléments qui s'inscrivent dans le même registre. Comme le récit de l'apparition improvisée du cheval que les habitants baptisent Bucéphale, ou le personnage de Brutus, qui a disparu par la trappe pour ne plus jamais revenir de l'espace 'extérieur' à la maison (obscur, silencieux, effrayant) et qui est traditionnellement associé au dernier cercle de l'Enfer dantesque. Enfin, il y a les épreuves auxquelles le nouveau venu a dû se soumettre pour entrer dans la maison :

Per motivi che poi capirai [dit la première voix à la quatrième], non ti abbiamo aperto la porta, né abbiamo in altro modo favorito il tuo ingresso ; tuttavia non avevamo in animo di ostacolarti l'ingresso di questo luogo, e ora che hai passato la prova del bussare, del linguaggio dei colpi o tiptologia, del silenzio – so che non è una bella prova – e infine hai trovato la maniglia e hai osato abbassarla, ora che tu hai superato tutte le prove che noi stessi abbiamo provato a nostra volta, sei il benvenuto³⁰ (111).

Ce rite de passage fait écho au contenu sémantique de la chouette et au mythe de Perséphone ; il évoque, de façon très allusive, les épreuves initiatiques auxquelles devaient se soumettre les novices des religions à mystères, dont le culte d'Eleusis consacré à Déméter et à sa fille est l'une des plus connues dans la culture occidentale. L'initiation consistait essentiellement en une réactualisation par le myste du séjour de Perséphone aux Enfers ; suite à cette « petite mort », qui prévoyait des expériences effroyables, le néophyte perdait son identité profane pour

²⁹ Cf. Ovide, *Métamorphoses*, V, 533-550. Dans le mythe, Pluton autorise Perséphone à regagner le monde des vivants à condition qu'elle ne mange rien de ce qu'elle trouvera sur son chemin. Perséphone, cependant, errant dans les jardins infernaux, goûte à une grenade. Ascalaphios (fils d'une nymphe du Styx et de l'Achéron), seul témoin de l'action, rapporte ce qu'il a vu à Pluton, qui lui ôte tout espoir de retour. Pour se venger, Cérès (Déméter) transforme le jardinier en hibou en l'arrosant de l'eau du Phlégéthon.

³⁰ « Pour des raisons que tu comprendras plus tard, nous ne t'avons pas ouvert la porte, et nous n'avons pas non plus favorisé ton entrée ; toutefois, nous n'avions pas l'intention de t'empêcher de pénétrer dans ce lieu, et maintenant que tu as passé l'épreuve qui consistait à frapper à la porte, du langage des coups ou tiptologie, celle du silence – je sais que ce n'est pas une épreuve agréable – et qu'enfin tu as trouvé la poignée et que tu as osé l'abaisser, maintenant que tu as passé toutes les épreuves que nous tous avons également passées, tu es le bienvenu ».

renaître en tant qu'initié à part entière avec un nouveau nom (César ? Brutus ? Bucéphale ? Napoléon ?). Le rite de passage propre à l'entrée dans la maison est décrit en détails par la jeune fille :

È sempre un momento angoscioso, anche bello, quando qualcuno là fuori cerca non solo di urlare, che non solo è scorretto, ma inutile, ma anche di comunicare con quel suo furioso trepestio sulla porta [...] è il massimo accesso di linguaggio ; è un momento terribile, ma anche un momento intensissimo ; dopo, avviene il momento del silenzio [...] Che termine improprio : un silenzio così espressivo... io direi : il momento del linguaggio come suono ; che è assolutamente improprio e incomunicabile, cede il posto al linguaggio proprio del silenzio ; a questo punto, cessati i tentativi di comunicazione di carattere sociale, l'essere là fuori, diventa in grado di tentare una collocazione realistica, sebbene, ovviamente, il termine realistico non sia che un'approssimazione assai approssimativa...³¹ (109).

C'est un enfer linguistique dans lequel la quatrième voix tente de pénétrer ; elle y parvient quand, ayant pris conscience que toutes les ressources de la « communication sociale » (ce qui inclut l'acception sociale du « silence ») ne lui sont d'aucune aide pour définir l'endroit, elle consent à effectuer une reconnaissance « réaliste » de ce lieu irrationnel, c'est à dire en acceptant le paradoxe et l'aporie comme une donnée élémentaire et inéluctable, « réelle », de son environnement et de sa nouvelle condition. Ce n'est qu'alors qu'elle peut tourner la poignée... Mais contrairement aux mystères d'Eleusis, les pseudo-mystères manganelliens ne prévoient aucune renaissance au bout de ce parcours.

4.

Ce survol synthétique des grandes lignes narratives et poétiques de la pièce nous ont momentanément fait perdre de vue l'une de ses principales caractéristiques : il s'agit d'un « radiodramma », d'une œuvre destinée à la radiodiffusion. Ce fait, loin d'être anodin, nous force à replacer l'œuvre dans la situation d'énonciation qui lui est propre et à

³¹ « C'est toujours un moment angoissant, et même beau, quand quelqu'un là-dehors essaye non seulement de crier, ce qui est à la fois incorrect et inutile, mais aussi de communiquer avec un furieux tambourinement sur la porte (...) c'est le plus fort accès de langage ; c'est un moment terrible, mais aussi un moment très intense ; après, le moment du silence a lieu (...) Quel terme impropre : un silence si expressif... je dirais : le moment du langage comme son ; qui est absolument impropre et incomunicabile, et cède la place au langage propre du silence ; à ce stade, au terme des tentatives de communications à caractère social, l'être là-dehors devient capable de tenter un état des lieux réaliste, bien que, naturellement, le terme réaliste ne soit qu'une approximation assez approximative... »

réexaminer certains des éléments que nous avons relevés sous un angle quelque peu différent.

Après une brève et sobre présentation, la pièce commence et les voix de Carmelo Bene et Lydia Mancinelli sortent de milliers de radios pour résonner dans les espaces domestiques : salons, chambres à coucher, cuisines, automobiles – tels sont les théâtres de la ‘représentation’.

L’idée forte de la réalisation réside dans le choix de Bene d’interpréter toutes les voix masculines. Il en résulte une sorte de monologue schizophrénique qui a pour effet, d’une part, de renforcer l’impression qu’une seule entité est à l’œuvre derrière les différentes voix, et, de l’autre, de mettre l’accent sur le thème de la folie, qui traverse la pièce. Cela nous amène à effectuer deux remarques faisant intervenir des théories psychanalytiques chères à Manganelli : la première concerne l’isotopie que les psychanalystes de tous bords (et Manganelli, grand lecteur de Hillman) établissent sur un plan symbolique entre l’inconscient et l’enfer³² ; la deuxième, corollaire de la précédente, est qu’il est donc possible de voir dans la pièce l’illustration d’une théorie chère à la psychanalyse jungienne, selon laquelle la personnalité individuelle ne serait pas unique mais composite, se composerait d’une pluralité de ‘moi’ profonds qui prendraient tour à tour le devant de la scène³³. Le processus analytique, qui consiste à laisser émerger ces voix (dans le cas de Manganelli, par l’écriture), peut symboliquement s’assimiler pour le patient à une descente aux enfers dont le mythe de Proserpine est l’archétype.

Il est facile d’imaginer que Manganelli, qui revient plusieurs fois dans son œuvre sur le thème de la communication avec les morts, ait jubilé à l’idée de faire parler ces derniers à la radio, c’est-à-dire de les évoquer à

³² C’est du moins une thèse chère à James Hillman, qui fut une référence et une source d’inspiration constante pour Manganelli (cf. en particulier James Hillman, *The Dream and the Underworld*, New York, Harper and Row, 1979).

³³ Comme l’a écrit Graziella Pulce, c’est en fréquentant le divan d’Ernst Bernhard que Manganelli « imparò a dar voce alla folla di ‘io’ che fino ad allora aveva cercato di monoaccentrare in una personalità coerente » (*Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli*, Firenze, Titivillus, 1996, p. 13) ; Pulce cite également un passage d’une interview accordée à Caterina Cardona : « allora, in fondo, avevo un’idea che avrei dovuto essere un’unica immagine coerente. Avere un’unica biografia [...] la prima cosa che ha provocato in me l’impatto con Bernhard è stato proprio il rompere quella idea. L’idea dell’unicità dell’io e quindi una decomposizione dell’immagine della mia personalità, di quello che io ero » (*ibidem*, l’interview est publiée dans : *La penombra mentale*, Roma, Editori Riuniti, pp. 223-227).

l'endroit même où les vivants se sentent le plus à l'abri de telles incursions (si ces personnages ne sont pas morts, c'est qu'ils sont fous, en tout cas damnés). En d'autres termes, la radiodiffusion de *In un luogo imprecisato* est une irruption de l'*Unheimlich* au cœur même du *Heim*, du foyer : elle en subvertit les coordonnées et en ébranle les assises.

Rappelons, en citant l'auteur, le rapport que Manganelli entretenait avec les maisons en général :

Ho un rapporto agonistico con la casa, e contemporaneamente un rapporto di cattivo vicinato. E' un luogo equivoco, come dimostra il fatto che io lo abito. Non si raccomanda proprio per quel motivo. E' una tana, una latrina, un deposito di libri, di materiale scritto. Non è una cosa... soprattutto oggi la casa non è più... non lo è mai stata, ma oggi soprattutto non è un luogo... Ecco, l'errore forse è nato nel momento in cui si è pensato che la casa fosse un luogo in cui ci si doveva abitare, e non semplicemente una struttura che occupa uno spazio con un disegno. Il castello è una casa, la casa non è una casa. La casa è veramente e solo una tana, è il luogo dove ci si acquatta.

R. di M. – Perché il castello è una casa e la casa no?

M. – Perché il castello può essere disabitato, ma la casa disabitata non funziona, perché una tana deve avere l'odore almeno dello sterco dell'animale che ci abita.

R. di M. – Tu sei contento di tornare a casa, o no?

M. – Sono contento di escludere gli altri dalla mia vita. La cosa è diversa.

R. di M. – E allora dove dovrebbe abitare l'uomo?

M. – Dove inevitabilmente abiterà.

R. di M. – Cioè la terra? Sotto? la tomba?

M. – [*Non risponde*, n.d.r.]³⁴

³⁴ *La penombra mentale* cit., pp. 82-83 : « J'ai un rapport sportif avec la maison, et dans le même temps un rapport de mauvais voisinage. C'est un lieu équivoque, comme le démontre le fait que je l'habite. C'est justement pour cela qu'elle n'est pas recommandable. Elle est un antre, une latrine, un dépôt de livres, de matériel écrit. Elle n'est pas une chose... surtout de nos jours la maison n'est plus... elle ne l'a jamais été, mais aujourd'hui surtout elle n'est pas un lieu... C'est cela, l'erreur est peut-être née au moment où l'on a pensé que la maison était un lieu dans lequel on devait habiter, et pas simplement une structure qui occupe un espace avec un dessin. Un château est une maison, une maison n'est pas une maison. La maison est véritablement un antre et rien d'autre, c'est l'endroit où l'on se tapit. / R. di M. – Pourquoi le château est-il une maison et pas la maison ? / M. – Parce que le château peut être inhabité, mais la maison inhabitée ne fonctionne pas, parce qu'un antre doit au moins avoir l'odeur des fèces de l'animal qui l'habite. / R. di M. – Es-tu content de rentrer à la maison, ou pas ? / M. – Je suis content d'exclure les autres de ma vie. La chose est différente. / R. di M. – Dans ce cas où l'homme devrait-il habiter ? / M. – Là où inévitablement il habitera. / R. di M. – C'est-à-dire la terre ?

Il se peut, en écoutant la pièce et en se livrant à l'opération de dislocation qui lui est demandée, que l'auditeur suppose que ce qui est dit de la « maison » se réfère de façon allusive mais envahissante à son propre environnement – après tout, *sa* maison n'est-elle pas le théâtre de la pièce, n'est-ce pas *chez lui* que ces voix résonnent ? L'épaisseur des murs qui entourent l'espace domestique n'est-elle pas essentiellement de nature linguistique ? La séparation entre 'chez soi' et 'dehors' n'est-elle pas fondée sur des conventions verbales (lois ou autre...) ? Ce que je nomme 'dedans' n'est-il pas un cas particulier du 'dehors' ? Par ailleurs, les différents rôles que nous sommes tenus de remplir en société ou en privé ne reposent-ils pas sur le même genre de conventions ? S'appeler Pierre, Paul, César ou Napoléon... quelle différence cela fait-il lorsque nous éteignons la lumière et cédon au sommeil ?

Autant de questions légitimes d'un point de vue manganellien. La pièce, dans la situation d'énonciation qui lui est propre, a pour but – pour reprendre deux expressions du texte – de « dehorifier le dedans » et de « faire entrer un peu de néant » dans nos demeures, c'est-à-dire dans le langage/la langue qui charpente et enclôt notre réalité et dont la radio, lieu d'élection du 'nous', est un des bastions. L'enfer, pour Manganelli, est avant tout de nature linguistique :

Noi possediamo due forme di inferno. Una è l'inferno veramente terribile: la perdita della coscienza che la parola porta in sé. L'altra è la coscienza che la parola è il luogo deputato dell'inferno e che quindi nel linguaggio della parola noi dovremo cercarlo, perché già ci siamo³⁵.

Cette citation mérite d'être complétée par une autre, qui approfondit la même idée :

Il vocabolario di 3000 parole con cui noi viviamo la nostra vita quotidiana è per l'appunto quel tipo di vocabolario che ci consente di non avere esperienze, di mitridatizzare tutte le esperienze in modo che siano tutte comprensibili e tollerabili, mentre le esperienze esterne che vanno dall'amore, alla morte, o tutti gli interrogativi che noi ci proponiamo, sono esperienze che lacerano anche la nostra coerenza e, diciamo, la nostra 'pace

Là-dessous ? La tombe ? / M. – [*Ne répond pas*, n.d.r]. Remarquons au passage que les châteaux sont généralement habités par des fantômes – ou des 'phantasmes' (en italien, 'fantasmi' dans les deux cas).

³⁵ *La penombra mentale* cit., p.108 : « Nous possédons deux formes d'enfer. La première est un enfer vraiment terrible : la perte de la conscience que la parole porte en soi. L'autre est la conscience que la parole est le lieu député de l'enfer et que donc nous devrions le chercher dans le langage de la parole, car nous y sommes déjà ».

linguistica' e che introducono nel nostro linguaggio estremo disordine ed una ricchezza metaforica. Noi scopriamo che le cose assomigliano ad altre quando siamo nel centro dei legami delle cose, altrimenti passiamo semplicemente da una cosa all'altra, percorriamo il reticolo, la periferia degli oggetti, che è quella che mi pare sia la maledizione del nostro linguaggio quotidiano³⁶.

In un luogo imprecisato n'a pas d'autre but que de nous transporter « au centre des relations entre les choses », dans le vide central autour duquel, dès *Hilarotragoedia*, gravitent toutes les préoccupations littéraires de l'auteur. Depuis ce vide, selon Manganelli, le langage et tous ses utilisateurs se révèlent pour ce qu'ils sont : de simples voix qui passent ou mieux créent le temps en répétant sans cesse les mêmes jeux répétitifs auxquels seul la force de l'habitude confère un certain poids, mais qui leur permettent d'aménager et de réifier le néant existentiel qu'ils habitent, de le rendre plus ou moins supportable.

Qui mieux que Carmelo Bene pouvait épouser ce point de vue et lui prêter sa voix ? Les possibilités de rapprochement entre les conceptions littéraires de Manganelli et les théories sur le théâtre de Bene dépassent le simple cadre des « interviews impossibles » et pourraient faire l'objet d'une étude à part entière – une étude qui pourrait commencer par leur passion partagée pour la littérature anglaise³⁷. Pour ce qui concerne plus

³⁶ Cité par Luca Scarlini, *op. cit.*, p. LII : « Le vocabulaire de 3000 mots avec lequel nous vivons notre vie quotidienne est justement le type de vocabulaire qui nous permet de ne pas avoir d'expériences, de mithridatiser toutes les expériences afin qu'elles soient toutes compréhensibles et tolérables, alors que les expériences extérieures qui vont de l'amour à la mort, ou toutes les questions que nous nous posons, sont des expériences qui lacèrent même notre cohérence et, disons, notre 'paix linguistique' et qui introduisent dans notre langage un désordre extrême et une richesse métaphorique. Nous découvrons que les choses ressemblent à d'autres quand nous nous trouvons au centre des relations entre les choses, autrement nous passons simplement d'une chose à l'autre, nous parcourons le réseau, la périphérie des objets, ce qui me semble être la malédiction de notre langage quotidien ».

³⁷ En particulier pour Shakespeare, les élisabéthains et Eliot. Manganelli écrit *Cassio governa a Cipro* en 1976 (la pièce est publiée en 1977), année de mise en scène par Carmelo Bene de *Romeo e Giulietta*. Il est intéressant de remarquer que le processus d'"amputation" mis en évidence et discuté par Deleuze dans son essai sur Bene peut s'appliquer à la pièce de Manganelli, qui 'ampute' le personnage d'Othello tout comme Bene 'ampute' Roméo dans l'original shakespearien : « Si vous amputez Roméo, vous allez assister à un étonnant développement, le développement de Mercuzio, qui n'était qu'une virtualité dans la pièce de Shakespeare [...] Il ne s'agit pas d'un anti-théâtre, d'un théâtre dans le théâtre, ou qui nie le théâtre, etc. [...] Il s'agit d'une opération plus précise : vous commencez par soustraire, retrancher tout ce qui fait élément de pouvoir, dans la langue et dans les gestes, dans la représentation et dans le représenté. Vous ne pouvez même pas dire qu'il s'agit

étroitement notre propos, rappelons que la ‘machine théâtrale’ de Carmelo Bene plaçait au centre de sa recherche le travail sur la *phonè* et sur le signifiant. Les performances de l’acteur, qui faisaient entrer en jeu des micros et des amplificateurs, visaient à une désarticulation à la fois corporelle et vocale de l’acte linguistique afin, comme dans les incantations glossolaliques d’Artaud (nous pensons en particulier à *Pour en finir avec le jugement de Dieu* et aux poèmes de Rodez recueillis dans *Suppôts et supplications*)³⁸, d’atteindre un niveau de communication pré-verbal où l’intériorité de l’acteur fusionne avec celle du spectateur non pas sous le signe de l’intersubjectivité, mais plutôt d’une ‘inter-objectivité’ profonde. L’auditeur/spectateur est emporté par un flux de signifiante, par une force d’expression impersonnelle à laquelle il ne peut que s’abandonner et dont théoriquement il ne devrait garder aucun souvenir³⁹.

L’interprétation ‘schizophrénique’ du texte de Manganelli s’inscrit dans cet ordre d’idées. Le timbre monocorde et le rythme mécanique de la voix bercent l’auditeur et le plongent dans un état de demi-sommeil, tandis que les fluctuations du ‘je’ (et du contexte) ont pour effet, sur un le plan de l’énonciation, de saper les assises du ‘tu’ et de faire basculer le locuteur et l’auditeur dans le ‘il’, dans une zone impersonnelle où tous les mécanismes organisateurs du langage se trouvent court-circuités. Par cet expédient, il s’agit de déchirer le voile de bavardages qui saturent l’éther et, avons-nous dit, d’« introduire un peu de néant » dans les espaces domestiques des auditeurs. Si cette entreprise, d’un côté, a des

d’une opération négative, tant elle engage et enclenche déjà des processus positifs » (*Un manifeste de moins*, in Gilles Deleuze, Carmelo Bene, *Superpositions*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, pp. 89, 103). Carmelo Bene réalise une interprétation radiophonique de *Cassio governa a Cipro* en 1977.

³⁸ Dans sa préface à *Notre-Dame-des-Turcs* (P.O.L., Paris, 2003), Jean-Paul Manganaro écrit : « L’invention la plus puissante de C. B. se situe dans cette sphère : dévaster le corps non pour le détruire ou le désacraliser, mais pour le désorganiser, c’est-à-dire l’arracher à l’organisation, désorganiser celle-ci en tant que système social fermé. Et donc désorganiser la figuration de l’image du corps à l’intérieur du corps social, non dans une finalité de martyr de soi, mais pour miner et détruire les mécanismes de l’image du corps et du texte en tant que principes organisateurs » (p. 31).

³⁹ Un processus que Bene décrit ainsi dans son *Autographie d’un portrait* : « La dynamique énergétique de la voix brûle uniquement dans son propre intérieur (de celui qui dit et de celui qui écoute), désindividualisée et inouïe, intémoignable [...] Le dé-concert de la lecture actoriale est pure *résonance au-delà des formes* ; ne re-connaissant plus aucun texte, il est *amnésie* de l’écrit de l’oral mort, expropriée même du corps de son émission en tant que vox, soustraite à la virtuosité des maîtres et – grâce orphique de l’abandon – à la misère artistique de l’expression physiologiquement *expulsée* par la corporéité actoriale *évanouie* » (Paris, P.O.L., 2003, pp. 260-61 – trad. de J.-P. Manganaro).

Sans voix

Des Mots et la Voix pour les dire...

Montserrat Prudon-Moral

À propos du théâtre contemporain de langue catalane

Parler de théâtre et devoir, en ouverture, évoquer une voix interdite relève du paradoxe. Paradoxe, en effet, qui tient à la fois à la définition même du théâtre, art du texte et de la voix, à une mort annoncée qui fit faillite et à un itinéraire semé d'obstacles esquivés aboutissant à un sursaut en forme de renouveau.

S'impose alors de remonter quelques 70 ans en arrière. Avril 1938 : les troupes franquistes entrent à Barcelone ; la défaite républicaine consommée donne le signal de la répression, du silence imposé et de l'exil. Véritable saignée dans les rangs de l'élite intellectuelle ce départ va ébranler profondément la société espagnole en général et tout particulièrement la catalane. Dire ce qu'il advint alors du théâtre, étonnante gageure sera le fil conducteur de cette réflexion.

Engloutie, bâillonnée, avalée elle le fut, certes, la voix du théâtre catalan. Elle dut, un temps, céder la place au silence, pas le vide taiseux, un silence assourdissant qui, faisant feu de tout bois, empruntait à des registres oubliés, des modalités négligées, celles qui lui ouvraient d'autres voies, inventaient d'autres passages. Et préparait ainsi une relève attendue, espérée, éclatante survie d'un genre que l'on croyait perdu et qui, aujourd'hui, brille de mille feux.

On pourrait alors gloser sur ce 'thème et variations' de l'oppression d'une langue et d'une culture portant sur plusieurs décennies : 1939-1975. Deux dates emblématiques qui encadrent la situation spatio-temporelle depuis la fin du conflit fratricide, la mise en place de la dictature du général Franco jusqu'à la mort de ce dernier et l'ébauche d'une transition

démocratique. La violence des premières années franquistes fut suivie d'une mise en liberté conditionnelle pire si l'on ose dire, parce qu'elle émascule, qu'elle stérilise et que l'autocensure s'avère autrement plus efficace.

Cette réflexion se propose d'envisager deux volets plus indissociables que chronologiques tant ils s'imbriquent l'un dans l'autre : seront évoquées pour la clarté du propos dans une première étape, les années les plus sombres d'une production muselée placée sous le joug de l'interdiction d'où va pourtant surgir une floraison insoupçonnée, née du contournement d'une loi indigne. Sera ensuite observée dans l'extrême contemporain la vitalité d'une création qui, tout en recourant aux techniques actuelles de la représentation du monde, se revendique plus que jamais textuelle. Les deux phases soulignent, si besoin était, la place réservée dans la transmission culturelle et ses langages à l'outil privilégié : la langue et son médium, la voix.

La voix le geste la parole ou comment survivre en ces temps de misère

De ces années sans voix on retiendra deux événements emblématiques. L'un avec *La Primera Història d'Esther*¹ créée, dès 1948, le mythe catalan à partir d'un épisode biblique qui bernait les sbires inquisiteurs, souvent analphabètes. Revisité, le thème d'Esther – juive devenue reine, épouse d'Assuérus, roi de Perse – fait un pied de nez à la censure tandis que se forge une langue éblouissante. Gage de survie ou testament d'une langue vouée par décret à l'extinction mais aussi modalité théâtrale innovante et plurielle, le texte inclut l'intervention conjuguée d'acteurs et de marionnettes, de masques. Salvador Espriu, son auteur, est tenu pour l'écrivain, dramaturge et poète emblématique de ces années. Empruntant l'épisode d'Esther, salvatrice de son peuple, il écrit une œuvre clairement métaphorique qui, dans les conditions clandestines évoquées, sera représentée pour un public aussi passionné que restreint.

Mais il n'est pas le seul à écrire envers et contre tout dans un exil intérieur où la représentation scénique souvent réduite à une seule séance est placée sous haute surveillance et se tient dans des lieux improbables, le plus souvent à l'abri fragile d'appartements privés. Soirées clandestines, placées sous l'œil complice et vigilants de guetteurs, au cours desquelles

¹ Salvador Espriu, *La primera història d'Esther*, Barcelona, [Aymà, 1948] 62, 1966.

on récite des vers connus ou nouveaux et se représentent des œuvres qui n'ont pas de lieu public pour se dire.

L'autre fait marquant est l'émergence d'un théâtre du silence, trouvaille exhumée en fait d'une longue tradition qui puise dans le répertoire du mime et renvoie à la gestuelle rituelle et novatrice à la fois dans la mesure où ce silence est clameur et dénonciation d'un interdit, parce qu'il met en scène ce que l'on ne peut mettre en voix et que les gestes suppléent à la parole. Langage bien connu qui est celui des rites anciens, celui aussi de ce 'lieu du regard' qu'était le théâtre pour les Grecs et que sauront reprendre les modernes. Ainsi de la parole confisquée naît la gestuelle : retour aux sources qui, de plus, rejoint, recoupe et se reconnaît dans la modalité européenne de l'heure où le langage du corps est partie prenante et s'impose dans l'écriture scénique. L'essentiel étant de fuir le huis clos pour aller vers un ailleurs et porter, à défaut du verbe, l'insolent message du geste, du rythme, de la mélodie. Et fleurissent en Catalogne, dès que l'étau se relâche quelque peu, des Compagnies qui osent braver l'interdit et qui, se faisant, vont se découvrir exportables ! Il ne peut être question de les citer toutes, trois noms pourraient être tenus comme leur métonymie : Els Joglars (1963), Els Comediants (1971), La Fura dels baus (1979)². Leur immense succès, au sein de leur société d'origine qui résiste mais n'ose pas encore parler à haute voix où leur message est percutant tout comme à l'étranger où leur réception, libérée du carcan de la traduction, est là pour témoigner de l'incroyable impact d'une parole qui tue.

Cette invention d'une modalité nouvelle ne lui est sans doute pas fondamentalement comparable mais elle ne manque pas d'évoquer cette autre crise dans la représentation de l'impossible, qui flagella l'Europe. L'impact de l'horreur sur la création artistique et notamment picturale médusée après la Seconde Guerre mondiale et l'impossible transmission

² Els Joglars créé en 1963 par Albert Boadella, au départ groupe de mime qui reprend le flambeau de Marcel Marceau tout en introduisant du texte, des effets sonores et, à partir des années 1970, de la critique sociale.

Els Comediants, troupe de théâtre créée à Canet de Mar en 1971. Leurs représentations s'inspirent du folklore catalan, tiennent du spectacle de rues et se font connaître en Europe avec *Sol Solet* qui remportera un franc succès à Paris en 1979.

La Fura dels baus, la plus récente (1979) mais très active troupe théâtrale intronise à l'instar des courants européens d'avant-garde les plus virulents, la participation interactive du public. On les a vus l'an dernier participer à la provocante mise en scène d'un opéra mozartien à l'Opéra Bastille de Paris.

³ M. Prudon, *La performance une voix autrement*, in *Texte espace voix. Approches transversales* 3, Saint-Denis, Université Paris 8, 2002, « Travaux et Documents », 18, p. 225.

au plan esthétique de l'insoutenable, est connu. Le silence ou l'absence d'œuvres qui fit suite à ce traumatisme a été abondamment commenté tout comme « la difficulté de montrer le monde en détresse [qui] conduisait au silence ou au recours d'un autre mode de représentation »³. Au choc qui affecte toute représentation, le texte, écrit ou oral, n'échappe pas. La langue, mise à mal, en appelle alors pour survivre à d'autres modes. Dans le domaine, non plus de l'écriture picturale mais de la transmission orale – poésie et théâtre – le cri, le chant, la danse peuvent se substituer au mot et le sens surgit d'un même ébranlement émotif où tous les sens sont convoqués. Ce sera l'option de la poésie sonore mais aussi celle d'un théâtre agonisant dont la mort a été programmée. Le sens dès lors circule à travers le silence des mots par la criée du geste, silence apprivoisé, dirons-nous, exacerbation de la mimique qui ne dit mot, mais parle.

Non plus des mots mais des gestes, ce fut la réponse à la condamnation au silence. Dans le cadre d'une résistance qui peu à peu va se construire, on verra l'émergence de mouvements collectifs ou d'initiatives individuelles qui s'efforceront d'inventer, de découvrir de nouvelles manières d'exister, de consolider un héritage culturel et de se mettre à l'écoute de ce qui se fait ailleurs dans cette Europe culturelle, interdite d'accès elle aussi.

Ainsi la gestuelle salvatrice allait permettre à l'imaginaire catalan non seulement de s'exprimer mais encore de s'exporter par le truchement du mime. On a pu voir dans les années 70 des troupes théâtrales fringantes parcourir les voies parisiennes, inventer ou retrouver un langage qu'on croyait oublié. Le siège de l'UNESCO ou le Théâtre de la Colline offraient leur hospitalité et avec le spectacle pluridisciplinaire *Sol solet* (comptine catalane en forme d'hymne au soleil) Els Comediants et leur public s'en donnaient à cœur joie. Chants, jongleurs et comédiens transmettaient, en chantant, une langue interdite, théâtre sans théâtre ! Art de tous, pour tous.

La contrainte imposée par des circonstances historiques néfastes conduit donc à une transformation du langage quel qu'en soit le support. Dans le cas dont il est question pour sauvegarder le sens et passer outre l'impossible communication par le dialogue, on voit surgir une autre modalité, fondée sur la complicité des langages artistiques, qui engage la parole et le corps tout entier. Ce qui n'est pas spécifique au domaine

catalan pas plus qu'au seul langage théâtral : ce sera, également l'option de Buren qui, avec ses porteurs de pancartes défilant à New York, vise à dépasser le code linguistique et à mettre l'art à la portée de tous, à le faire descendre dans la rue. Ce que par ailleurs met en évidence la récente exposition du MACBA de Barcelone⁴. Partant de l'idée d'« un théâtre sans théâtre » l'exposition « raconte une véritable saga » : celle de l'influence qu'exerça le théâtre sur les arts plastiques au fil du XX^e siècle. Ce à quoi on pourrait ajouter : et inversement. Puisque se trouve ainsi mise en évidence une transversalité qui nous interpelle et ne se borne pas à retracer l'histoire de telle ou telle modalité mais qui met en exergue leurs interférences, les échos qu'elles suscitent. Si l'interdit de la plus rigoureuse des contraintes entraîne la transgression, de cette dernière peuvent naître des œuvres qui seront forcément innovantes puisque nées du refus, de l'insoumission, « de l'imagination au pouvoir » dirait-on en paraphrasant certains slogans bien connus !

Dans le catalogue de l'exposition citée⁵, Manuel J. Borja-Villel, directeur du Musée, souligne l'importance du lien avec la théâtralité et insiste sur le vide creusé par la période de la dictature : « C'est là où les artistes ont véritablement innové : en faisant entrer le théâtre dans la ville. De la place publique, ils ont fait une scène inattendue... ». Période évidemment négative à bien des égards qui provoqua cependant un sursaut de créativité incomparable.

Deux réponses à cet interdit ont été observées, l'une fondée sur la défense et transmission du patrimoine linguistique, l'autre sur la recherche d'une voie différente et sa pratique. À cela il convient d'ajouter le travail de Joan Brossa, poète et 'performer', auteur de poésie visuelle et dramaturge. Il n'a jamais écrit qu'en catalan y compris dans les années les plus difficiles, a survécu grâce à d'autres ressources que celles hypothétiques issues de son art et touché à tous les genres, théâtre inclus. Le volume *Poesia rasa*⁶ publié en 1970 ouvre une décennie créative et

⁴ Emmanuelle Lequeux : <http://www.lemonde.fr:80/web/article/0,1-0@2-3246,36-946520@51-946583,0.html>

Un théâtre sans théâtre, Exposition, MACBA (Musée d'art contemporain de Barcelone), août- septembre 2007, cf. note 5.

⁵ *Un teatre sense teatre*, op.cit. pp. 20-21.

⁶ Joan Brossa, *Poesia rasa (1943-1959)*, Barcelona, [Ariel, 1970] 62, vol. I, 1990 ; vol. II, 1991.

prépare l'émergence de cette « poésie scénique » dont il sera l'instigateur. Prolongement de la poésie visuelle cette nouvelle forme théâtrale manie la pirouette, en appelle à l'humour et garde de ses origines plastico-littéraires les frontières éclatées du genre ; provocante et émaillée de trouvailles, elle réintroduit subrepticement la voix jusque là interdite de séjour. Dans la présentation de *El capità*, sa première pièce, le poète écrivait :

jo entenc el teatre com una activitat retreta dintre regions poètiques. No és per tant un terme sinó un punt de partida...fer teatre poètic no és fer teatre en vers...passem doncs a una mostra de teatre poètic integral, on es tracta d'incorporar elements de la realitat en una artística estructura d'insinuacions. Perquè aquesta experiència tan lògica en altres terrenys és gairebé inconeguda en el teatre ? Per ventura el dramaturg no en té la mateixa necessitat que qualsevol artista ?⁷

revendiquant dans ce texte apertural l'indispensable part de poésie et l'incorporation cryptée si nécessaire (par insinuation) d'éléments de la réalité.

Compte tenu des circonstances il est aisé de comprendre à quel point, au temps de son élaboration, ce théâtre, délibérément elliptique et marginal et revendiquant son appartenance au domaine poétique, ne pouvait s'adresser qu'à un public plus que restreint pour ne pas dire inexistant. Il n'en reste pas moins qu'il contribuait, lui aussi, à la sauvegarde de la langue et d'une certaine idée de la création littéraire.

Qu'est-ce qui poussait de tels créateurs à s'exprimer malgré tout par d'autres truchements alors qu'ils se savaient condamnés au mieux à la silencieuse bibliothèque de quelque érudit passionné de sa langue, au pire à l'oubli ? Une seule réponse s'impose, semble-t-il : relever le défi. Le défi en forme de provocation, signe de jeunesse s'il en est, fut pendant ces années là le moteur de la création pour ceux qui, restés en territoire péninsulaire, étaient condamnés à un retrait forcé, forme d'exil. Leur projet est le même qui se décline en solutions différentes : héritage linguistique et culturel à légèrer, ce sera le cas de S. Espriu, démonstration, en forme de pirouette, de la résistance d'un art qui survit en dépit de l'absence du nécessaire dialogue (Joan Brossa) ou encore économie du mot par l'exercice vertigineux de la gestuelle relevant du spectacle vivant.

⁷ Texte publié dans la revue de « Vic », *Inquietud*, mars 1958 ; repris dans Joan Brossa, *A partir del silenci, Antologia polifòrmica*, a cura de Glòria Bordons, Barcelona, Galàxia Gutenberg, 2001, « Cercle de lectors », p. 111.

Contrairement à ce qu'espéraient les fossoyeurs de la culture catalane, c'est peut-être cette même sentence de mort qui a rendu exportable la scène catalane et a permis son adaptation universelle hors expression verbale. Et, de plus, c'est ce silence imposé qui prépare l'explosion et le retour en force d'un théâtre 'de texte' dans la révolte pour le respect de la création littéraire qu'il suscite. Il est impossible dans le cadre de cette réflexion de citer tous les noms des acteurs de ce retour en force, disons que leurs créations font florès. Quelques noms se détachent néanmoins, ne serait-ce que parce qu'ils sont connus du public français. Parmi eux Josep Maria Benet i Jornet fait figure de précurseur, en compagnie de bien d'autres comme Rodolf Sirera ou Carles Batlle⁸. Certains de ces auteurs dramatiques, plus âgés, ont connu l'interdit, lui ont résisté et ont appris à le contourner. Les plus jeunes, nés à l'écriture dramatique à l'époque post-franquiste, n'ont pas eu à en pâtir, tous néanmoins trouvent ou retrouvent le plaisir du discours écrit et regardent du côté des choix esthétiques pluriels et européens pour les prendre en compte.

Des mots à nouveau ou la parole ressuscitée

Le texte écrit s'inscrit toujours dans une tradition donnée, que ce soit pour la continuer ou dans l'intention de la détruire. Dans le cas du texte dramatique catalan actuel il n'est pas nécessaire de remonter au Moyen-Âge ni d'établir une chronologie de la production théâtrale des siècles précédents. Dans un passé récent, souvent plus proche de l'art du spectacle d'ailleurs que de l'écriture dramatique, elle existe néanmoins et quelques noms – et œuvres – en témoignent telles que l'œuvre de Santiago Rusiñol, celle de Angel Guimerà ou encore les expériences du Teatre Íntim et toujours les *Festes Modernistes* de Sitges qui, dès 1892 donnaient à voir, à quelques initiés, des œuvres de Maurice Maeterlinck. Cela appartient au passé mais cela illustre surtout une capacité d'ouverture et d'innovation peu commune en la matière. De tous temps la Catalogne, courroie de transmission, a été à l'écoute des voix venues d'ailleurs, elle a su témoigner, face aux mouvements d'avant-garde, d'une constante faculté d'adoption / adaptation. Les 'nouveaux' dramaturges, ne font pas exception à cette constante. Jeunes et moins jeunes, qu'ils aient ou non connu les années du silence, ils restent attentifs aux transformations de leur art et réceptifs face à toute innovation, tous gardent

⁸ Cf. notices bio-bibliographiques en fin de document.

en mémoire les leçons de José Sanchis Sinisterra pour la rénovation de la scène ibérique et s'efforcent de rétablir la primauté du texte.

L'avènement de la démocratie en Espagne (1975), la reconnaissance de la Generalitat catalane (1977) l'ouverture devenue officielle sur l'Europe vont consolider le renouveau du théâtre textuel, avec, en figure de proue, Josep M. Benet i Jornet, entouré d'une pléiade de novateurs. Ces écrivains, dramaturges, metteurs en scène, acteurs, parlent catalan, une langue flexible et moderne qu'ils n'ont plus à défendre puisque tenue pour légitime ; elle est co-officielle sur le territoire de l'état espagnol des Autonomies. Les thèmes abordés se veulent délibérément actuels, tout comme les mots pour le dire et surtout les stratégies pour les conforter. Tous connaissent Bertold Brecht ou Samuel Beckett mais ils savent aussi le poids du silence, du non-dit, de l'absurde. Le dialogue réinstauré, chacun le traite à sa manière, selon sa posture personnelle et tous, plus ou moins, en appellent au symbole et à la métaphore. Ces figures ne sont plus convoquées pour masquer le référent mais pour transmettre leur idée de ce que doit être le théâtre, pour démontrer comment il peut dire le monde, formuler un temps qui s'accélère, un espace en plein bouleversement culturel. Dans tous les registres et toutes les modalités ces dramaturges disent leur monde qui est celui de tous, posent les questions par tous partagées et mettent en œuvre les moyens que leur offre une technicité de pointe qu'ils ont appris à maîtriser et les médias tout puissants de leur temps.

Inscrite dans une évidente tradition dramatique, au sens de transmission, l'écriture théâtrale de langue catalane n'en est pas moins originale. Dans un passé récent, nous l'avons vu, ne pas mourir impliquait résister, ce qui à son tour supposait l'utilisation d'un langage silencieux, le corps mis en scène, stratégie aujourd'hui présente sur toutes les scènes contemporaines : exaltation, exultation des corps hors du soutien textuel. La libération des tabous a permis au théâtre catalan non seulement de survivre bien avant 1975 et la fin de la dictature avec la mort de Franco, mais aussi de connaître un plein essor avec l'avènement de la démocratie en Espagne et en Catalogne. Les (jeunes) auteurs actuels ont, ou n'ont pas, souffert directement de cette oppression, la plupart d'entre eux nés dans les décades 1950-1960 n'ont pas eu à franchir la barrière du silence imposé mais ils en ont retenu la leçon : délibérément ouverts à la modernité ils ont néanmoins suivi le sillage de leurs aînés. Ainsi ce qui pourrait passer pour suivisme devient alors fidélité au moyen de survie, reconnaissance

d'un humus partagé. De là l'économie des moyens mis en œuvre et son exemplaire efficacité.

Et puis voici des mots et la voix pour les dire

Il y a dans les retrouvailles avec le texte un consécutif recours à la voix ; filtrée, modulée, tronquée, son retour passe également par les instruments de la modernité, téléphone ou enregistrement. Elle en appelle le plus souvent au registre du quotidien et parle une langue tellement anodine qu'une simple comptine peut la signifier. En outre elle n'est plus considérée comme simple support au service d'un discours mais plutôt – comme à l'opéra dirait-on – elle devient langage qui se doublerait lui-même et, par sa modulation qui n'est pas simple ornement, ajouterait un supplément de sens. Cela ne signifie ni l'introduction de phrases musicales ni les fioritures du baroque, cela veut dire que la voix, outre sa fonction première qui est la reproduction d'un texte écrit, devient protagoniste à part entière et, outre ses modulations, que par sa seule présence / absence elle participe à la construction de l'argument. Ajoutons qu'elle peut être retransmise par d'autres truchements que l'acteur présent sur scène et donc entendu et visible par le public : nouvelle *voix off*, elle en appelle aux nombreux téléphones – mobiles ou non –, aux enregistrements dont le public prend connaissance indépendamment du jeu de l'acteur. Dans ce domaine, celui de la manipulation des objets de la modernité, Sergi Belbel⁹ excelle et sa pièce *Mòvil* dont le titre signifie téléphone mobile et au sous-titre explicite : « comédie téléphonique et digitale » peut être tenue pour un paradigme du genre. Tout comme d'ailleurs *L'habitació del nen* (La chambre de l'enfant), drame à trois personnages de J.M. Benet i Jornet où la voix est l'élément perturbateur fondamental, celui autour duquel se noue l'intrigue et qui enferme l'argument dans un cercle sans issue : la première scène s'ouvre sur une comptine que chante la Mère à l'Enfant qui s'éveille. La pièce se ferme sur la même comptine chantonnée par le Père et le spectateur ne saura jamais ce qu'il en est de la voix de l'enfant disparu que seul le Père dit entendre au téléphone, puisque le rideau tombe sur cette voix qui ne résout rien et laisse entier le suspense de l'argument. Recours à un silence assourdissant qui semble faire écho à la formule du mime Marceau : « le silence on l'entend partout, la parole est dévoyée ».

⁹ Cf. notice bio-bibliographique en fin de document.

Le spectateur se trouve face à une utilisation toujours très élaborée de la voix : qu'elle transmette les mots du message ou qu'elle les taise, qu'elle s'impose ou que, comme chez Carles Batlle ou Benet i Jornet, elle puisse être inaudible par le jeu des superpositions (le dialogue sur scène, par exemple, est brouillé par l'intervention d'un appel téléphonique ou l'écoute d'un magnétophone), elle occupe toujours l'espace scénique dans l'alternance du vide et du trop plein. Au demeurant ce brouillage mérite d'être analysé, il renvoie, entre autres choses, à l'effacement par le même procédé utilisé par le poète-performer Bartolomé Ferrando¹⁰ qui, superposant les lettres de l'alphabet ou celles d'un poème, transgresse leur fonction première de communication et les rend illisibles. Le répertoire du théâtre de l'absurde proclamait une incommunicabilité rédhibitoire. Cela s'exprimait notamment par des dialogues qui étaient en fait des monologues, chacun, sourd à l'autre, dévidant ses arguments. Dans le même but, mais par des voies différentes, les dramaturges catalans, qu'ils le fassent par la dérision comique ou le drame, soulignent l'impossible communication des êtres humains. Ainsi Batlle transcrit la confusion de ses personnages, le drame de leur indécision à travers le brouillage sonore ; dans *Trànsits* (2007), sa dernière pièce, acteurs et spectateurs n'entendent pas la même chose puisque les écouteurs des mobiles ou autres i-pod permettent à certains protagonistes d'écouter une chanson, au texte non insignifiant on s'en doute, tandis que sa réplique extériorise, à l'adresse du public un monologue intérieur que, de toutes façons, son partenaire n'entendrait pas. Avec le même principe *Testament* (1996) de Benet i Jornet met en scène l'extrême confusion du personnage par une identique superposition d'interventions extérieures provenant de plusieurs conversations téléphoniques apparemment in-connexes que le spectateur entend tandis que l'acteur, silencieux, poursuit sur scène l'action en cours. Dans tous ces cas le dénouement s'élabore à partir de l'efficacité ou la défaillance de la transmission vocale.

De ce panorama rapidement brossé se détache une sorte d'épiphanie de l'expression théâtrale. Il conduit aussi à observer l'actuel intérêt croissant pour une autre forme d'oralité celle de la mise en scène de textes narratifs connus, adaptation qui semble avoir la faveur du public. Est-ce une des conséquences de la contrainte trop longtemps affrontée ? Est-ce le désir de dialogue ainsi restitué ? Est-ce la recherche pour le texte d'une

¹⁰ Bartolomé Ferrando, « Superposicions », poème in *Jocs*, València, Riialla, 2006, texte de M. Prudon pp. 22-23 et performance : « Superposiciones » in *Performances Poètiques*, Cdr 8'05, Universitat Politècnica, València, 2002.

autre dimension ? Toujours est-il que l'on assiste à un travail sur la voix, mise en scène, comme on dit d'une lecture poétique qu'elle est mise en espace, appliqué aux techniques de transposition. Les exemples seraient nombreux qui, sans revenir sur d'éventuelles mises en images cinématographiques, visent à donner au texte littéraire une existence charnelle. La dramatisation, adaptation signée par Benet i Jornet, du roman de *La Plaça del diamant*, best-seller de Mercè Rodoreda¹¹, serait l'une des plus connues d'une œuvre emblématique à plus d'un titre. On évoquerait la même démarche en 1989 à propos du roman de Maria Barbal : *Pedra de tartera*. Mise en voix et mise en scène aussi épurée que le texte narratif, en parfaite osmose avec la simplicité d'un récit simple et poignant, Joaquim Vilà i Folch, adaptateur et metteur en scène, résume la version dramatique à trois actrices ou plutôt à trois voix. Chacune peut reprendre le 'je' du texte narratif et représenter les trois étapes du roman, les trois âges de la protagoniste. Monologue à trois voix qui brisent / éludent le risque de monotonie du genre et rejoignent la préoccupation de la romancière qui déclarait : « j'ai attendu, pour écrire cette histoire, d'avoir trouvé sa voix ». Un exemple encore qui sort de la stricte production autochtone puisqu'il joue sur deux langues et que le premier texte est français : celui de Josep Maria Flotats. L'acteur, ex-pensionnaire de la Comédie Française, revenu en Catalogne a proposé une bouleversante adaptation théâtrale du roman *Une exécution ordinaire* de Marc Dugain¹². Mise en voix qui, non seulement conforte la prééminence déjà observée de l'échange en dialogue mais démontre, si besoin était, l'aptitude de l'écrivain catalan à se mettre à l'écoute de ce qui lui est étranger. Ce qui est une constante dans l'histoire culturelle de ce territoire linguistique. A l'observation de ces exemples une remarque s'impose : ils concernent tous les trois un texte narratif initial énoncé à la première personne, monologue intérieur ou remémoration, récits au présent d'événements passés. Or ce qui est raconté, par la voix anonyme d'une des victimes et qui devra être dialogué, c'est une situation historique dramatique violente qu'il s'agisse de la guerre civile espagnole et de ses retombées ou, pour le roman français, de la dictature stalinienne et de ses conséquences. Le choix ne saurait être

¹¹ Mercè Rodoreda, *La plaça del diamant*, Barcelona, Club dels novel·listes, 1962 ; adaptation théâtrale : J.M. Benet i Jornet, saison 2007.

M.Barbal : *Pedra de tartera*, Barcelona, edicions Laia, 1985 ; adaptation : J.Vilà i Folch, 1989

¹² Marc Dugain, *Une exécution ordinaire*, Paris, Gallimard, 2007, roman. *Stalin*, traduction, adaptation et mise en scène de J.M. Flotats, acteur dans le rôle du dictateur. La pièce a été représentée au théâtre Tivoli de Barcelona en décembre dans le cadre de la saison 2007-2008.

anodin qui confie à l'échange verbal préféré au récitatif la déploration que provoque la cruelle mise sous tutelle d'une nation.

On notera au passage que ce travail de l'adaptateur qui réécrit un texte autorise ici l'engagement de l'auteur à déborder de sa fonction première pour devenir metteur en scène et parfois même acteur. Comme si le besoin de faire corps avec son texte était plus exigeant que la seule reconnaissance du dramaturge en tant que tel, notion d'auteur mise à mal, il est vrai, dans les décennies précédentes. Il y a chez les créateurs catalans un désir de réaliser une œuvre complète, de poursuivre l'aventure passionnante qui va de l'écriture à la mise en bouche jusqu'à la confrontation avec le public et à son éventuelle sanction, pour un texte qu'ils souhaitent ne pas seulement voir couché sur le papier. Ils sont nombreux à adopter cette démarche à commencer par Sergi Belbel, qui reste le plus connu, le plus emblématique. Pour illustrer une telle option de la création théâtrale qui fait du dramaturge le Fregoli contemporain, endossant plusieurs habits comme le célèbre illusionniste italien, inspirateur de Joan Brossa, d'autres références s'imposent, à Àngels Aymar d'abord : venue de l'univers des interprètes l'actrice passe très vite la rampe pour, d'abord, écrire ses propres textes puis les mettre en scène et les jouer, personnage tricéphale qui transmet à chacune de ces fonctions l'excellence du métier assumé. A la sobriété et à la pertinence des dialogues s'ajoute le jeu des voix qui s'entrecroisent avec un art aux résonances brechtiennes. Mais on ne saurait oublier non plus l'œuvre importante, multiple elle aussi et engagée du valencien Rodolf Sirera. Homme de théâtre à part entière, auteur et théoricien, il assume également la mise en scène et s'inclut souvent dans la distribution. Rendre compte de son travail pourrait se formuler avec la phrase mise en exergue dans une de ses pièces où il cite Paul Auster : « Parce qu'on n'écrit pas les livres qu'on a besoin d'écrire mais ceux qu'on aimerait lire soi-même », faisant de la formule une sorte de manifeste esthétique et idéologique. Ce qui est un trait commun à cette éclosion de (nouveaux ou permanents) talents d'écriture renouvelée. Les dramaturges actuels disposent en effet d'une technique affirmée, ils jouent sur les jeux de lumières, ombre et pénombre comme sur les sonorités : bruit des péniches sur un canal, partition musicale d'un *Requiem* symbolique en cours d'écriture chez l'un, projection d'images fixes ou animées, pour l'autre. Ils jouent sur tous les tableaux retrouvant, peut-être, le vieux rêve d'un art total.

Et puisqu'il faut conclure...

Toute réflexion sur le théâtre étant d'abord d'ordre linguistique, implique une certaine conception du langage et pose d'entrée le problème de la communication quel qu'en puisse être le médium. Comment dès lors qualifier la spécificité du théâtre catalan, est-ce par le retour en force du texte et donc de la langue ? Est-ce encore par l'implication de truchements a-linguistiques (bruitages, sons, images projetées et autres techniques relevant du visuel ou de l'audio, toujours à la pointe de la modernité) ? Ne serait-ce pas plutôt par la conjonction, la conciliation de tous ces paramètres et surtout par la volonté réaffirmée de survie non seulement grâce aux stratégies utilisées mais aussi aux thèmes abordés ? Ce dont témoigne, au demeurant, l'excellence de la production la plus récente.

Le théâtre de texte n'a pas donc jamais dit son dernier mot. La production, en plein essor, reste ce qu'elle a toujours été : un lieu de parole. Les problématiques abordées sont actuelles et universelles et tout autant que la mise en espace l'écriture a recours à des stratégies novatrices, alliant un symbolisme omniprésent aux pratiques de la vie d'aujourd'hui, passant par la manipulation des objets actuels de la communication, pour, éventuellement, en dénoncer l'abus ou la perversion pour ne pas dire l'inefficacité.

Les exemples commentés, trop rapidement sans doute, démontrent l'évidente vitalité d'un théâtre aux multiples facettes dans les territoires de langue catalane. Beaucoup, certes, resterait à dire puisque, la mention à Rodolf Sirera mise à part, l'ensemble des références renvoie à la seule activité dramatique de Barcelone. Il est certain que la cité comtale a de tous temps été le fer de lance de la culture catalane, ce qui ne veut pas dire qu'il n'en existe pas d'autres mais ce qui souligne aussi à quel point le texte dramatique a besoin pour survivre d'infrastructures, de lieux et de diffusion autant que d'acteurs et d'auteurs. Les créateurs, acteurs et diffuseurs ne manquent pas ; restent à développer, ici et là, les réseaux indispensables au maintien et au développement de cet art. Il est vrai également que les circonstances historiques et sociétales ont, par la force des choses et la porosité des frontières, ouvert la voie à d'autres modalités, assuré par exemple l'existence de l'art vidéo et autres techniques modernes promouvant ainsi ce qu'on a pris l'habitude de désigner par l'art vivant ou spectacle de rues. Là encore le domaine catalan n'est pas en reste et, comme par le passé, sait relever le défi : festivals et manifes-

tations abondent et contribuent à l'essor de la Performance, cette poésie en acte qui, alliant geste, voix et texte propose un théâtre 'autrement' dans des lieux improbables jamais conventionnels et se concilie ainsi un public nouveau et enthousiaste. Le sujet mérite réflexion et, là encore, se retrouve la problématique de la transmission qui, comme pour le théâtre 'en salle'¹³, prend en compte la fonction et les modulations de la voix et de ses avatars.

...en sept lettres

s'inscrivait la sentence qui, un soir d'avril 1939, scellait le sort du peuple catalan. Sept lettres, celles qui identifient une loi infligée sur plusieurs décennies : SILENCE. L'événement et ses conséquences ont été le point de départ de cette réflexion qui se proposait d'aborder la situation – disparition ou survie – d'un art par excellence collectif, d'une écriture qui, plus que tout autre, suppose instauré le Jeu dialogal entre le Je créateur et le Tu qui le lit, le regarde et l'écoute. C'est dire combien le verdict qui s'abattait sur cette parole échangée, chape qui se voulait définitive, pouvait être lourd de conséquences ; c'est comprendre également à quel point fut mise à mal l'identité culturelle d'une nation¹⁴.

Le parcours, très loin d'être exhaustif, s'achève néanmoins ; il a permis de constater qu'à cet interdit il y eut réponse, transgression, détournement, résistance en somme. De cet état de lieux le présent de la création dramatique de langue catalane porte témoignage par son abondance, sa diversité, sa qualité. Désormais libre d'entraves et oublieuse des tabous du passé, des conflits souvent obsolètes, elle proclame son autonomie et transmet aujourd'hui, haut et fort, un message réconfortant. Il s'écrit, lui aussi, en sept lettres et s'appelle : LIBERTÉ.

¹³ La formule se veut réponse à celle, aujourd'hui en usage et ô combien étrange, de 'spectacle vivant' pour désigner 'le spectacle de rues', comme si l'autre modalité, celle qui se célèbre dans une salle ou un lieu appelé théâtre, était de l'art mort !

¹⁴ Les deux notions 'identité' et 'nation' mériteraient plus ample développement. Rappelons seulement quelques évidences : consacré à la seule création dramatique ce travail se devait de rester dans le strict culturel. Strict ? Peut-on jamais prétendre en ce domaine à un improbable apolitisme ? La politique n'est-elle pas l'art de gouverner les peuples, certes, mais par conséquent n'a-t-elle pas fonction à faciliter l'épanouissement de tous les citoyens dans le partage des nourritures de tous ordres dispensées ? Quant à la très conflictuelle notion de 'nation' il suffira de rappeler que le mot a été introduit, après référendum – et tollé de la presse conservatrice –, dans la Constitution catalane en 2006 (nouveau décret approuvé par le Parlement catalan le 19.06.2006 puis par el Congreso le 20.06.2006 et mis en vigueur le 09.08.2006)

Dramaturges catalans contemporains cités

Àngels AYMAR : née en 1958, comédienne de formation et metteur en scène elle est, depuis 1994, l'auteur de différentes œuvres dramatiques représentées en Catalogne et à l'étranger. Elle appartient à la génération de dramaturges femmes qui se sont affirmées dans les années 1990. Elle a dirigé les *Premiers échanges internationaux d'auteurs femmes* en 2000. L'œuvre témoigne de la conquête pour ne pas dire du combat pour obtenir à la femme une place et une voix dans une société alors en pleine mutation. Ses textes aux dialogues à la fois précis et lyriques usent de la métaphore pour explorer la condition de la femme qui, présente ou absente, est toujours au cœur d'une écriture rythmée et cohérente.

Œuvres traduites en français (sélection) :

La camionnette, trad. par André Delmas, l'Amandier, 1996.

Trois hommes attendent, trad. par André Delmas, l'Amandier, 2002.

Carles BATLLE : né en 1963 à Barcelone est un jeune auteur fécond et talentueux. Son œuvre se reconnaît en ce qu'elle concilie une maîtrise sans faille des techniques dramaturgiques : gestion de l'espace et du temps, construction des dialogues, élaboration de l'intrigue pour, dans le même temps, proposer dans un texte cohérent l'élaboration d'une réflexion qui toujours se confronte aux problèmes essentiels dans le contexte le plus contemporain.

On a affaire à une construction textuelle semblable ou du moins comparable, par la rigueur et la contrainte qu'elle suppose, aux formes les plus fixes de la poésie que sont le sonnet et la sextine, avec d'ailleurs comme pour cette dernière une sorte de 'retour' à la fois reprise et synthèse des étapes précédentes.

À une structure très élaborée où l'improvisation n'a pas de place s'ajoute la symbolique des chiffres, des couleurs et des sons. Se trouvent ainsi systématiquement confrontés deux espaces/temps dans un jeu d'interférences permanent pour une écriture des plus originales.

Œuvres traduites en français (sélection) :

Combat, paysage pour lendemain de bataille, trad. par Isabelle Brès, l'Amandier, 2002.

Suite, trad. par Isabelle Brès, Du Laquet, 2003.

Oasis, trad. par Isabelle Brès, Du Laquet, 2003.

Sergi BELBEL : né en 1963 est une des références dites incontournables de la scène catalane. Aujourd'hui figure emblématique il a été formé à l'école de Sanchis Sinisterra et appartient à la génération du retour au « théâtre de texte ». Bien connu maintenant du public français grâce à la traduction et au montage sur une scène française de plusieurs pièces ('Molière' du meilleur spectacle comique en 1999) qui apprécie une langue apparemment facile mais travaillée et l'approche apparemment désinvolte de thèmes graves.

L'auteur a plusieurs cordes à son arc qui toutes nourrissent son écriture : traducteur (Racine, Beckett), il est aussi metteur en scène, monte des traductions (Shakespeare, Goldoni), crée ses propres pièces et prend en charge la mise en espace des pièces de J.M. Benet i Jornet avec lequel il aime à travailler. Professeur à l'Institut du théâtre catalan, il assume également des responsabilités administratives à la direction du Théâtre National de Catalogne.

Euvres traduites en français (sélection) :

Caresses / Lit nuptial, trad. par Jean-Jacques Préau / Rosine Gars, Éditions théâtrales, 1992, 2005

Après la pluie, trad. par Jean-Jacques Préau, Éditions théâtrales, 1997.

Le temps de Planck / Le sang, trad. par Christilla Vasserot / Carole Franck, Éditions théâtrales, 2002.

Sans Fil, comédie téléphonique et digitale, trad. par Christilla Vasserot, Éditions théâtrales, 2007.

Josep Maria BENET i JORNET : né en 1940 à Barcelone, lecteur passionné il commence une carrière de technicien à l'Escola Industrial puis entreprend des études universitaires (philosophie et lettres) pour, dit-il assouvir sa vraie passion : écrire du théâtre. Participe à la lutte anti-franquiste et prend fait et cause pour la culture catalane. En 1962 il fréquente l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, étonnante pépinière de futurs talents à une époque politiquement plus que conflictuelle. Il obtient un premier prix littéraire avec sa première pièce, écrite en 1963, déclenchement d'une carrière dramatique jamais interrompue. Il a enseigné la littérature dramatique à l'Institut du théâtre à Barcelone de 1974 à 1981. Auteur d'une quarantaine d'œuvres il s'est imposé comme un des chefs de file du théâtre catalan contemporain. Lauréat de nombreux prix il collabore régulièrement à la radio et à la télévision catalanes.

Euvres traduites en français (sélection) :

Désir / Fugaces, Éditions théâtrales, 1993.

La chambre de l'enfant, trad. par J.M.Vidal i Turon, adapt. par Hervé Petit, l'Amandier, 2004.

Testament, trad. par J.M.Vidal i Turon, adapt. par Hervé Petit, l'Amandier, 1998.

Description d'un paysage et Le bois de hêtres, l'Amandier, 2003.

Rodolf SIRERA : né en 1948 à València, de formation universitaire il est homme de théâtre à part entière : auteur, acteur, metteur en scène, traducteur et adaptateur de pièces de théâtre étrangères, théoricien et critique. Il est à l'origine de plusieurs groupes expérimentaux et a assumé des responsabilités politiques pour la gestion du théâtre dans le cadre du Gouvernement Autonome de València. L'ensemble de son œuvre rend compte d'une évidente ouverture sur les courants européens et d'une parfaite maîtrise du langage théâtral. Il ne

s'agit néanmoins pas d'influences mais d'un dépassement et de l'affirmation d'une œuvre très personnelle.

Il a reçu le Prix National de Catalogne en 1997 pour l'ensemble de son œuvre qui témoigne d'une technique dramatique confirmée et aborde des thèmes politiquement engagés.

Œuvres traduites en français (sélection) :

Le venin du théâtre, adapt. par François Rey, l'Amandier, 1979.

Indian Summer, trad. par Mila Casals, la Femme Pressée.

Noir silence, co-auteur avec Josep Lluís Sirera, trad. par J.M. Vidal Turon, l'Amandier, 2000.

Hibakusha, dans le concert des voix

Gilles Lastra de Matías

À propos du célèbre poème *Masa* de César Vallejo, José Ángel Valente souligne qu'une voix persiste et survit : elle a rompu le fil du discours¹. Ainsi, les micro-logies, les micro-narrations doivent faire irruption, face à une Histoire mise du côté des discours, des idéologies. La ligne discursive en devient une linéarité historique. Selon Valente, l'autre est 'révélation', une transcendance du 'yo', du moi et du 'je' énonciatif. Or, dans *Masa*, Vallejo égrène des noms, les restitue malgré une mort qui sème l'oubli : c'est un 'yo' irréductiblement autre, singulier, qui porte aussi en lui l'autre immanent – une résurrection – qu'est le peuple : les combattants sont morts, le peuple est leur âme qui se remet debout d'un seul homme.

Sensiblement, Valente amène Vallejo à sa propre conception de la poésie, à celle qu'il a dressée contre son époque, du moins, dans la génération engagée des années 50, contre l'intention idéologique. C'est l'expérience du langage opposée aux langages de l'expérience. Il est vrai qu'un poème, trop arrimé à l'Histoire, récite. Un autre déboire guette néanmoins, celui de l'essence, du dévoiement vers la « langue qui parle » d'un certain Heidegger, vers tout ce qui parlerait à l'abri des conditionnements historiques et biographiques.

Devant ces deux écueils, il y a la voix du poème, comme subjectivation. Une voix qui est l'écriture à l'œuvre, une trame souvent complexe d'inertie, de contingence, d'intentions de signification : trame innervée par le rythme, par la prosodie. Nous nous situons dans une telle écoute pour l'étude qui suit, en trois temps, de *Hibakusha*², le long poème de

¹ Vallejo o la proximidad, in *La experiencia abisal*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004, p. 28.

² « Hibakusha » est entre parenthèses à la fin du poème et conclut ainsi le recueil *Al dios del lugar* (1989) – cf. *Obra poética 2. Material memoria* (1977-1992), Madrid, Alianza, 1999, p. 234-239. On recense deux publications à part : la première en 1987 (Málaga,

Valente sur les victimes de la bombe d'Hiroshima. « Hibakusha », en japonais, désigne le rescapé des deux explosions atomiques de 1945 : il est le survivant et l'irradié. Tout en rendant hommage au travail d'écriture, notre approche reste critique. Il ressort de l'analyse un concert de voix. En dernière instance, il s'agit d'une voix invoquée contre le récit de la catastrophe. Anonyme, face à l'anonymat de l'anéantissement, elle fait pièce au discours guerrier, à la polémologie nucléaire.

Il est possible de concevoir trois parties : une introduction, plus méditative ; une transition sur la bombe, le premier essai puis le bombardement d'Hiroshima ; une phase conclusive, lorsqu'une voix sort de l'oubli mortel. Le poème, structuré par quelques réitérations et parallélismes, est une reconquête, par renversements, depuis la question initiale (jusqu'au retour final du mode interrogatif) :

¿ Quién dijo que,
 reptante empieza la palabra bajo
 los torbellinos de la luz sangrienta,
 desde esta sombra nunca
 podríamos cantar ? (vv. 1-5)

Il est encore possible de « chanter », et depuis « cette » ombre, qui n'est pas l'ombre du poème, mais elle peut y être invalidée. Le « qui » représente ceux qui ont approuvé la phrase de Theodor W. Adorno sur la dialectique de la culture et de la barbarie (« écrire un poème après Auschwitz est un acte de barbarie »), quelques mots détachés de son essai *Kulturkritik und Gesellschaft* (1949), et convertis bien malgré lui en un *dictum* : « Y cómo, preguntaron, cómo / escribir después de Auschwitz » (vv. 8-9). Dialectique en retour : comment ne pas écrire donc ? – « Y después de Auschwitz / y después de Hiroshima, cómo no escribir » (vv. 9-10). L'Histoire est renvoyée à ses dialectiques : les libérateurs des camps de la mort sont assassins, la mort massive est leur méfait à eux aussi. Graphiquement, le « H » d'Hiroshima conduit au « H » d'Histoire :

La Historia, trapos,
 sumergidas banderas, barras
 rotas, anegadas estrellas bajo
 la deyección (vv. 30-35).

Rayuela) et la seconde en 1997 (Madrid, Jábera), les deux avec illustrations. Plutôt que de retranscrire tout le poème en espagnol, comme complément de l'interprétation, nous proposons en regard une traduction (cf. ci-après).

Dans la connaissance réglée sur le progrès, un autre « H » en gésine : toute l'ère nucléaire de la bombe H – aucun salut dans le progrès, la bombe atomique remet en question les bénéfices, pour la vie, que l'on était supposé tirer de la science. Une connaissance de l'obscur et par l'obscur laissera l'horreur à l'Histoire, à la matière historique : une matière de l'oubli. À propos de Valente, Paolo Valesio allègue un « matérialisme sacré » ; l'assertion d'Adorno est un cliché de la fin de la poésie, elle crée une aporie : « [...] *surtout quand* l'exigence morale est (comme, évidemment, c'est le cas pour l'Holocauste) sacro-sainte »³. Le sacré permettrait de sortir de l'impasse logique : Valesio omet de dire qu'au *dictum* adornien répond, en sourdine, le *dictum* heideggerien du sacré poétique en temps de détresse. Le « À quoi bon des poètes ? » hölderlino-heideggerien résonne dans *Hibakusha* comme un « À quoi bon écrire ? », avec un « nous » qui vaut la communauté des poètes : « si ya fuésemos, dioses / de un tiempo roto » (vv. 14-15).

En outre, dire « Holocauste », c'est déjà sacraliser par le rite sacrificiel : c'est expliquer l'Histoire par le sacré, donner du sens à ce qui n'en a pas. Il n'y a pas d'Holocauste à Auschwitz ou d'Apocalypse à Hiroshima. Toutefois, Valesio ne se trompe pas et cela mérite que l'on s'interroge. Effectivement, pour Valente, le rapport du poème à l'éthique se loge dans le sacré, défait de sa teneur idéologique – de celle qu'il a pu avoir dans le nazisme par exemple. Le mystère court toujours contre toutes les règles du discours. Dans *Hibakusha*, le questionnement de la phrase adornienne produit des complicités de langage avec Heidegger, facilement reconnaissables. Domaine de l'esprit, la culture se soustrait à la sphère historique et politique comme Heidegger pensant poétiquement. On ne doit pas parler une langue mais la laisser parler : ce serait une éthique fondamentale.

Adorno problématisait ce qui doit échapper au poncif. La dialectique de la culture et de la barbarie a achoppé dans les camps d'extermination nazis : il faut désormais prendre acte de la barbarie qui menace le poème. Ce n'est pas tant la fin de la poésie nouvellement proclamée qui intéresse, mais davantage une nouvelle compréhension du lyrisme

³ Paolo Valesio, *El contorno de la ausencia (Reflexión sobre la poesía valentiana)*, in Teresa Hernández Fernández (éd.), *El silencio y la escucha : José Ángel Valente*, Madrid, Cátedra, 1995, « Encuentros », p. 252. Nous traduisons.

traditionnel, son fonds sacré. On ne peut plus enlever à la culture son rôle en lui octroyant un surplomb.

En tout état de cause, d'Auschwitz à Hiroshima, la fumée est la trace de la mort et du crime perpétré (vv. 19-24). Les mêmes colonnes de fumée continuent d'usurper le lien entre terre et ciel dévolu à l'oiseau, au vol de l'oiseau qui est tout autant profondeur – « Y cómo no escribir / con el dedo en el humo, igual que entraña / de un ave inescrutable » (vv. 19-21). Dans l'inscrutable se situe la force de l'écriture : et la prosodie donne la voix comme survie. Dans la nuit de fumée, les augures lisent la mort, et la mort de la nuit (vv. 22-24). L'allusion est importante : il y avait, il y a toujours un *templum*, le lieu du déchiffrement⁴. Ce lieu du sacré et du rassemblement est celui de l'a-tome, authentiquement pourrait-on dire.

La mort doit se renverser en vie, car une capitulation du poème serait une capitulation de la mémoire. Contrairement à linéarité de l'Histoire, le poème remet la mort dans le cycle de la vie – parce qu'il est une donation de voix, il perpétue la vie : la mort est un passage, non un terme, souffle contre souffle, contre l'explosion. Un œil regarde encore depuis l'obscur, son regard est témoin, c'est un appel muet : « Aún puedes ver aquel ojo en lo oscuro » (v. 7).

La voix qui perpétue est une tradition perpétuée et évoquée jusque dans une modification de l'épithète de John Keats (« Here lies one whose name was writ in water [Ci-gît quelqu'un dont le nom fut écrit sur l'eau] ») :

Aquí yace
la noche.
Alguien
yace aquí cuyo nombre
fuera escrito en el humo (vv. 25-29)

Valesio y voit de la part de Valente une déclaration de modestie. C'est vrai pour Keats qui croit avoir échoué dans son entreprise poétique. Dans *Hibakusha*, l'échec est celui de la phrase adornienne, celui de l'Histoire qui plante ses stèles, enterre le ciel du poème – noie et nie des étoiles (« anegadas estrellas », v. 32). Un premier « Ci-gît » est le pendant d'un second : une possibilité de renversement s'écoute dans le « Aquí yace »/« yace aquí ». C'est la mort de la nuit, une nuit en tant que mort :

⁴ Dans l'allusion, une allusion possible à Rilke ou rilkéo-heideggerienne ?

des noms plongés dans l'oubli d'une vaste fumée. Là où la nuit est mort (« Aquí yace »), gît ce quelqu'un, mort dans l'anonymat. Ce quelqu'un, qui, dans son appel muet, demande voix. L'inaccompli appartient au poème. Et comme se borne à le préciser Valesio : Valente s'est inscrit dans la tradition « pleinement romantique » de John Keats⁵. *Hibakusha* s'inscrit dans une tradition qui a pris la nuit à son compte. Ce qui ne se comprend que par le rejet de la phrase d'Adorno et la réaffirmation d'un lyrisme traditionnel-romantique.

Keats reste, en profondeur, l'un des détenteurs d'une langue juste contre le discours des assassins : dans *Hibakusha*, les incrustations en anglais entrent dans ce cadre précis de dénonciation. Lors de la préparation du premier essai de la bombe, le désert est le lieu d'une révélation pervertie. L'engin fut déposé en haut d'une tour au Nouveau Mexique (le 16 juillet 1945), une opération appelée « Trinity » : « la operación TR llamada así for Trinity / after a fancy of Oppies's » (vv. 53-54). Le nom de code provient de Oppie (diminutif de Oppenheimer), tout droit sorti de son imagination (« fancy ») – entre autres versions, il l'aurait tiré du quatorzième des *Holy Sonnets* de John Donne⁶. La tradition mystique se connecte au romantisme de Keats. Une possibilité poétique est au cœur de la perversion, une raison scientifique l'a maintenue comme fantaisiste.

R.J. Oppenheimer aurait commenté l'explosion en citant le *Bhagavat Gita* : « destructeur des mondes »⁷. Kenneth Bainbridge, le responsable de l'opération, lui aurait glissé à l'oreille ce que Valente reprend : « We are all now sons of a bitch » (v. 62). La substitution est intégrée au poème : aucune mystique, déniée aux artisans de la mort. Et tous sont, en effet, des « fils de pute ». Une connaissance négative contre une connaissance positive. La poésie se chargera de rétablir la mort dans sa force de renaissance. L'essai

⁵ *El contorno de la ausencia (Reflexión sobre la poesía valentiana)* cit., pp. 253-254.

⁶ Valente devait sûrement le savoir. Le poème commence par : « Batter my heart, three-person'd God [Battez mon cœur, Dieu en trois personnes] ». Au quatrième vers, Donne aborde le thème de la renaissance par le feu, très instructif en ce qui nous concerne ; en tant qu'élément périphérique, cela ne fait pas moins sens : « and bend / Your force, to breake, blow, burn and make me new [et usez / De votre force, pour briser, broyer, brûler et me faire nouveau] »

⁷ « I am become death, the shatterer of worlds » : la phrase est devenue légendaire, elle est supposée extraite du *Bhagavat Gita*. On peut consulter la traduction du livre de Robert Jungk, *Plus clair que mille soleils (Le destin des atomistes)*, Paris, Arthaud, 1958, p. 179 – William L. Laurence est le seul journaliste américain qui a assisté à l'essai nucléaire, mais il ne rapportera lui-même l'anecdote que bien plus tard (en 1959, dans *Men and Atoms : The Discovery, the Uses and the Future of Atomic Energy*).

de la bombe a son lieu précis, et prescrit par l'intention meurtrière – un lieu nommé « Journée du Mort » par les Espagnols qui l'ont découvert : « en un lugar llamado by Spanish wayfarers / la Jornada del Muerto, / para que al fin los nombres y las cosas / ya no se desmintieran » (vv. 64-67). Le rapport des noms aux choses relève d'un sacré perversi. La perversion est pareillement dans l'ironie macabre des noms : « baby » pour bombe – « babies satisfactorily born » (v. 75) correspond au mot codé d'Henry Stimson à l'attention de Churchill, durant la Conférence de Postdam (17 juillet 1945), pour l'informer que le premier essai de la bombe a tenu toutes ses promesses⁸. Il s'agit de Stimson implicitement, et d'un Oppius qui travaille, aveuglé, à sa propre grandeur : « dijo cegado / por su propia grandeza el grande Oppius » (vv. 75-76). Caius Oppius est le « Seigneur », l'ami fidèle de Jules César avec qui il avait des correspondances chiffrées. Par le nom, « Oppius » renvoie à « Oppie » de même qu'à la paternité, puisqu'il est aussi l'intrigant qui dénia à Césarion la qualité de fils de César⁹. La cryptographie poétique est en contrepoint : elle oppose son chiffre hiéroglyphique au chiffre de l'intrigue politico-guerrière¹⁰.

Autre aveuglement que celui de la grandeur, au sens propre, la déflagration produit une gamme de couleurs qui sépare ce que l'on voit de ce que l'on sent : au comble de la duperie, la souffrance est hissée jusqu'au beau. Une transparence corrompue : le sable vitrifié a le tranchant de l'acidité (« ácidos cristales », v. 73). La mort est programmée, pour Hiroshima comme pour Auschwitz. De la même manière, elle est organisée dans le langage, ce que Valente comprend comme une perte de son être. Sur ce point, par une mécompréhension courante de Paul Celan, il a clairement exprimé sa conception de la poésie-après-Auschwitz : « Le génocide a été organisé, on le sait bien, au moyen du langage, avec sa charge mortelle dans la parole, et ne pouvait être purgé que dans la parole, en lui restituant son être, en l'arrachant aux longs, engloutis, infernaux, tunnels

⁸ Une anecdote consignée dans *Triumph and Tragedy* (1953) de Churchill (cf. les *Mémoires sur la deuxième guerre mondiale*, t. VI, *Triomphe et tragédie* (2), Paris, Plon, 1954, p. 294). On notera que la bombe jetée sur Hiroshima s'appelait « Little Boy ».

⁹ Cf. Suétone, *César* (LII), dans *Vie des douze Césars*.

¹⁰ Entretien *El jeroglífico y la libertad*, « Archipiélago », 37 (¿ *Poesía eres tú ?*), été 1999, Barcelona, pp. 55-61, 60 – il se réfère au fragment XXXV de *Treinta y siete fragmentos* (1971) où il est question d'un hiéroglyphe qui lit celui qui essaie en vain de le lire (*Obra poética I. Punto cero* (1953-1976), Madrid, Alianza, 1999, p. 434).

de l'ombre »¹¹. C'est aussi l'interprétation des heideggeriens – une place pour la révélation.

Concernant Celan, le langage ne pouvait être purgé que par une maîtrise de l'horreur dans le langage, tradition comprise. Valente conçoit un salut dans l'être linguistique. Il n'est pas étonnant que la lecture (la non-lecture) de Celan constitue une clé de lecture de *Hibakusha*. Avec Celan, si lumière nocturne il y a, ce serait plutôt ce qui est rendu visible, grâce à l'écriture, par la détermination d'un espace poétique de liberté. Pour Valente, la liberté provient d'une non-intentionnalité : la préméditation scientifique de la bombe est l'intention poussée dans l'abject, mais un extrême constituant : l'intention contient l'abject en puissance.

Valente réintroduit une polémique, prend parti – et à partir de la phrase d'Adorno, la triade Adorno-Heidegger-Celan. L'événement de la bombe atomique croise l'extermination des Juifs, pour croiser la réponse de la poésie celanienne à la barbarie du crime génocidaire, ce qui infirmerait à son tour Adorno. Valente a l'essence poétique comme arme, qui régénérerait la langue.

L'heideggerisme résonne jusque dans la langue dénaturée par la technique et contaminée par ce soleil contre-nature de l'énergie thermonucléaire : « y un cilindro de plomo / con un núcleo de uranio enriquecido » (vv. 56-57). Comme un temple de substitution ? C'est le noyau de la mort qui resplendit (v. 59), les signes du destin sont subtilisés (« entraña », de l'oiseau éventré au ventre de l'installation de mort, vv. 20/60). L'avenir risquait d'être énucléé : « Abrieron los cuchillos / la entraña de los pájaros / profetizando hacia el pasado ciegos » (vv. 119-121). L'atomisation, le fissile, n'aura pourtant pas raison d'une unité que l'on peut atteindre, poétiquement. L'explosion a un niveau zéro (« nivel cero », v. 55) – le *ground zero* que la poésie défie en son « point zéro » (soit l'indétermination poétique selon Valente¹²). Le déconditionnement idéologique prêté à la poésie se lit comme décontamination, *per viam negationis*, dans l'irradiation.

¹¹ *Bajo un cielo sombrío*, in *La experiencia abisal*, p. 152. Nous traduisons. Et à propos de Celan, précisément, Valente a parlé de l'écriture comme acte hiéroglyphique (cf. *Cuaderno de versiones*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2002, p. 244).

¹² Ce « point zéro » (le point d'indétermination infinie de l'écriture, une infinie liberté), fait écho au *nullpunkt* allemand ou au « degré zéro » de Barthes (cf. emblématiquement, l'exergue de *Obra poética I. Punto cero* cit.).

L'ombre peut être la source du chant : la révélation lumineuse est au bout de la nuit, dans la fumée noire de l'explosion. Mais une lumière essaye de se substituer à une aube, à la possibilité de l'aube. La lumière atomique est blanche et intense, aussi artificielle que l'ombre qui en résulte (« como ») :

Cuerpo sombrío de la luz
que el fuego
había devorado.

Como luz caíste
sobre las fuentes del amanecer.

Las devoraste como sombra (vv. 46-51).

La partie sur l'essai nucléaire est introduite par ces deux strophes et s'achève par la reprise du premier vers : « Cuerpo sombrío de la luz. / Ceniza » (vv. 77-78). De là, une possible traversée nocturne, de l'ombre vers la lumière. Il ne faut sans doute pas oublier la relecture par Valente du *Singbarer rest* de Celan¹³ : le reste chantable, ce qui, passé par le feu, renaît sans cesse de ses cendres (un Phénix). Les cendres et la voix porte-voix sont complémentaires dans la lecture préconçue¹⁴.

La bombe sera larguée sur Hiroshima au matin du 6 août 1945 (à 8h15, après un vol de nuit, archipel du Soleil Levant). Tout est pulvérisé – le feu, le vent, l'eau et la pluie de cendre (vv. 95-103) : une cosmogonie putative :

Caía inmenso un cuerpo celeste calcinado
desde el centro del aire y para siempre sobre
la destrucción (vv. 104-106).

La calcination, « reino de la calcinación » (vv. 150-151), s'entend comme le résultat du calcul – deux notions solidaires par l'étymologie. L'événement a eu lieu, et à jamais. Mais il n'emporte pas une fois pour toutes, dans l'explosion, le silence, le blanc, la lumière (vv. 87-94). Le poème en fera les conditions d'une survie : de la perpétuation d'une voix – son vibrato déjoue l'onde de choc. Il faut la sortir de son fond, un « fond

¹³ *Obra poética 2.*, p. 193. D'autres poèmes de *Al dios del lugar* ramène à Celan, sous le signe de la cendre et du suicide, du Phénix et d'Orphée.

¹⁴ Notre compréhension de Celan doit beaucoup à J. Bollack : cf. *Poésie contre poésie (Celan et la littérature)*, Paris, PUF, 2001, « Perspectives germaniques », p. 25 – et *L'écrit. Une poétique dans l'œuvre de Celan*, Paris, PUF, 2003, « Perspectives germaniques », p. 214.

sans fond », qui rappelle la mystique rhénane (et rhénano-heideggerien¹⁵), usurpé par le crime : « desde el fondo sin fondo de la muerte / la muerte, blanca / como el cuerpo infinito de una niña extendida / desde el orto al ocaso » (vv. 115-118). On a toutefois voulu dérober l'aube, l'essai l'avait annoncé, tel un nouveau geste prométhéen. La seule mention du bombardier suffit à introduire le drame : « Enola Gay » (v. 82), la bombe sort du ventre d'un avion qui a les prénoms d'une mère, la mère du pilote Paul Tibbets. Lors de l'explosion, les entrailles humaines sont faites de la mort du ventre du premier essai nucléaire, une mort qui ne peut qu'accoucher de la mort (« *mañana* »/« *entrañas* » et assonance entre « *siempre* » et « *muerte* ») :

Las violentas alas
de un pájaro sangriento
cubrieron la mañana para siempre.
Nuestras entrañas son de muerte (vv. 83-86).

C'est une sorte d'anti-Phénix, à l'image des ailes métalliques de l'avion : son ombre s'épanche comme une nappe de sang. C'est un oiseau de mauvaise augure, l'envers de l'oiseau porteur de destin et de message depuis un au-delà : l'outre-mort d'où vient la voix. De l'anti-Phénix aux cendres finales du poème, propres à un Phénix, le pluriel de « *nuestras entrañas* » se prolonge : « Nocturno viene el día contra las abiertas / *entrañas* de la muerte » (vv. 146-147). La douleur est encore vive, cependant, sous le signe d'une levée nocturne du jour, d'une aube et d'un éveil essentiels : le verbe « *Despertar* » (v. 148), isolé et mis en relief, par l'action du préfixe, a une valeur de négation, le pouvoir de négation d'une nuit originaire : négation capable de l'homme, comme elle est capable du divin pour un mystique. Mais le « nous » a transmis son pluriel ; un « nous » des hommes qui prolonge et inclut le « nous »

¹⁵ Il est permis de se demander si cette terminologie ne s'est pas imposée par le contexte japonais. Dans son article *La experiencia abisal* (in *La experiencia abisal* cit., p. 202), Valente semble assez fasciné par les liens (surfaits ?) entre un Occident allemand (la mystique rhénane et la philosophie de Heidegger) et le bouddhisme de l'École de Kyoto. Il n'est pas impossible que ce lien contribue en partie au sens du poème : dans *Hibakusha*, ne cesse d'affleurer la mystique, son vide positif de transition contre un nihilisme d'extermination. L'horreur a alors son envers mystique et sacrificiel. À cet égard, et à propos de Giordano Bruno, Valente parle d'un feu qui ne brûle pas, contre le feu de l'Inquisition : « No lo quemó tal fuego ». C'est le buisson ardent d'*Exode*, qui brille et ne consume pas. Une présence de Dieu qui est atteinte dans la douleur : *Deus absconditus* et *Verbum absconditus* (cf. *La infinitud de los soles* (1995), in *La experiencia abisal* cit., p. 151). L'un des derniers poèmes recensés de Valente (du 17 février 2000) fait justement référence au bûcher du philosophe italien (« (Campo dei Fiori, 1600) », *Fragments de un libro futuro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2000, p. 101).

du départ, celui de la communauté des poètes. S'y est intercalé le « nous » des victimes : « ¿ Por qué nosotros ?, dicen / simplemente los muertos » (vv. 40-41). Le poète peut descendre dans la mort, c'est son *descensus ad inferos*, une plongée matricielle. Il peut finalement faire un « nous » avec les victimes, dans une dernière occurrence : « para que no sigamos / muriendo más como muertos sin término » (vv. 126-127). Une voix les aura pris en charge : une force de fusion de la voix, contre la fusion nucléaire. Tel est également le sens du titre : « Hibakusha », le survivant, c'est le poème et sa voix, décontaminés, la survie des morts et des oubliés, morts à leur manière.

En quelque sorte, le « tu » du poème émerge du « nous » : depuis le début, à la fois une possibilité (v. 7) et une accusation (vv. 49-51), les deux versants d'une responsabilité toujours au présent de la mémoire et de la vie. Ensuite, vient l'appel de vie à l'adresse de la mort : « Ven ahora, la muerta, cúbrenos / con tu respiración y tu silencio [...] » (vv. 124-125) ; puis : « Dijiste, / y una voz te llegó desde la sombra », (vv. 128-129), une voix de lumière, depuis l'ombre, sur le modèle d'une des paroles divines. Elle a été à deux reprises inaudible (vv. 130, 132). Mais elle est vie, continu vital, prête à être prononcée ; une voix s'est faite parole, sur le modèle conjoint de l'incarnation :

– Vive.

Lenta,
pronunciada, la voz, la muerta
quiso en ella vivir, vivirse,
negar la bastardía de esta muerta (vv. 135-139).

Le premier bombardement nucléaire avait lieu sous les auspices de la cendre (v. 79), qui subit l'annulation poétique de son effet meurtrier : elle ouvre à une renaissance essentielle pour les victimes (vv. 140-143). La série finale de questions se veut une défaite de la mort et de l'oubli – auparavant, un « Qui pleure ? », « ¿ Quién llora aún ? » (v. 107), fait écho au premier du poème (v. 43). Le tutoiement est en dernier ressort à l'adresse de l'homme : « Cuerpo del hombre / más alto que los cielos / ¿ qué hiciste de ti mismo ? » (vv. 152-154). L'ultime question reprend la question que Valente posait semblablement dans son recueil *Presentación y memorial para un monumento* (1969) : « They dropped it / on Hiroshima. / What have we done my country...? »¹⁶ (le « nous »

¹⁶ *Obra poética I* cit., p. 341. La phrase est empruntée vraisemblablement à Hermann Hagedorn, dans *The bomb that fell on America* (1946), poème qui connut un grand succès d'édition au lendemain du premier bombardement nucléaire ; la conscience de l'Amérique

de complicité). Le poème *Hibakusha* conserve cette donnée antérieure, tout en amplifiant la responsabilité et l'accusation. L'erreur est erreur de l'homme et le « tu » renvoie manifestement à *Gen.* (IV, 10)¹⁷, quand Dieu demande « Qu'as-tu fait ? » à Caïn qui vient d'assassiner Abel : la « voix du sang » versé sur le sol l'a trahi. Dans l'Histoire désormais, au travers des générations, la fraternité se mêle au fratricide, le sang du crime au lien du sang. Une allusion qui intègre le champ sémantique de la filiation dont nous avons cité les occurrences principales (« sons of a bitch », « Babies [...] », Oppius, Enola Gay... jusqu'à la bâtardise de la mort). À cette transmission, le poème oppose sa voix, comme survie et tradition. Mais l'allusion pourrait bien se dédoubler de *Gen.* (IV, 10) vers *Jonas* (I, 10) : « qu'as-tu fait ? » demandent les marins du bateau à Jonas, chargé d'expliquer la tempête et devenu responsable de la colère divine¹⁸ – Jonas est un paradigme sacrificiel, à tort ou à raison : il est la figure même d'une mort de renaissance.

Hibakusha fait appel aux éléments sémantiques les plus divers qui participent à la composition du sens. Ce que l'événement a perverti et usurpé demeure ouvert à la poésie. Le poème opère les transferts vers son centre où tout gravite encore indépendamment de l'Histoire. Un 'ils' parcourt le poème, égal à lui-même, le même implacable de la mort. Il a la valeur d'un 'on' en espagnol, indifférencié et indifférenciateur : il désigne tour à tour, pour les rendre complices, ceux qui ont accepté le *dictum* adnien, les ingénieurs de la bombe, les criminels.

Le crime a basculé dans l'anonymat d'une voix essentielle, qui génère et accueille la possibilité de l'autre. Mais dans cette essentialisation, somme toute, le poème est confondu avec une idée de la poésie. Alors qu'il est, chaque fois, une subjectivité en acte, cette possible insurrection, cette voix qui, énonciation, survit contre l'effacement et l'aliénation. Une voix qui se pose en vis-à-vis, qui répond à la déshumanisation parce qu'elle répond d'abord d'elle-même.

parle (R. Jungk, *Plus clair que mille soleils (Le destin des atomistes)* cit., p. 216). On pense aussi à la fameuse phrase du livre de vol du capitaine Robert Lewis, copilote de l'Enola Gay : « My God, what have we done ? »

¹⁷ De même *Gen.* (III, 13) : au risque d'en mourir, la femme a tout de même goûté et offert le fruit du milieu du jardin – Dieu lui dit alors : « Qu'as-tu fait ? ». Valente conclut son poème *Presentación y memorial para un monumento* par une allusion à Albert Camus, *L'exil et le royaume* : « Porque es nuestro el exilio. / No el reino ». Ce recueil de nouvelles comprend *Jonas ou l'artiste au travail* – avec l'épigraphe *Jonas* (I, 12). Il semble que Valente établisse un rapport spécifique, tacitement maintenu dans *Hibakusha*, avec un Jonas biblique et camusien : la tempête de l'histoire humaine.

Qui a dit que,
 rampante la parole commence sous
 les tourbillons de la lumière
 sanglante,
 depuis cette ombre
 nous ne pourrions chanter ?

Quelqu'un a regardé sans fin depuis
 la mort.
 Tu peux encore voir cet œil dans
 l'obscur.

Et comment, ont-ils demandé,
 comment
 écrire après Auschwitz.

10 Et après Auschwitz
 et après Hiroshima, comment ne pas
 écrire.

Ne faudrait-il pas écrire précisément
 après Auschwitz ou après
 Hiroshima, si nous étions déjà, dieux
 d'un temps brisé, dans l'après
 pour qu'enfin il se change
 en jamais et personne ne puisse
 faire mourir encore plus les morts ?

Et comment ne pas écrire
 20 avec le doigt dans la fumée, pareil
 au ventre
 d'un oiseau inscrutable.

Des augures

lisent
 la mort palpitante de la nuit
 même.

Ci-gît
 la nuit.

Quelqu'un
 gît ici dont le nom
 aurait été écrit dans la fumée.

30 L'Histoire, chiffons,
 bannières immergées, barres
 brisées, étoiles noyées sous
 la déjection.

Quelqu'un avait à mourir sans borne.
 Quelle victime ?

Et pourquoi
 celle-là et qui l'a choisie
 sans accepter que l'acte de les choisir
 était encore plus obscène que la
 mort ?

40 Pourquoi nous ?, disent
 simplement les morts.

Encore.

Qui pleure
 qui ne peut pleurer
 depuis les fosses sèches ?

Corps sombre de la lumière
 que le feu
 avait dévoré.

Comme lumière tu es
 tombé
 50 sur les sources de l'aube.
 Tu les as dévorées comme ombre.

Ils ont hissé une tour dans le désert,
 l'opération TR appelée ainsi for
 Trinity
 after a fancy of Oppies's,
 d'une centaine de pieds, au niveau
 zéro,
 et un cylindre de plomb
 avec un noyau d'uranium enrichi.

Et puis il l'ont essayé pour voir
 comment resplendissait
 60 dans son ventre la mort.

Et puis
 We are all now sons of a bitch,

ils

l'ont essayé
 en un lieu appelé by Spanish
 wayfarers
 la Jornada del Muerto,
 pour qu'enfin les noms et les choses

ne s'ignorent plus.

La lumière s'est décomposée
du blanc au jaune orangé
70 et l'air a brûlé
et une croûte rigide
a recouvert la terre sèche
avec des cristaux acides
couleur vert jade.

Babies satisfactorily born, a dit
aveuglé
pour sa propre grandeur le grand
Oppius.

Corps sombre de la lumière.

Cendre.
Recouverts de cendre
80 nous buvons la cendre jusqu'à
la lie
et la consommation.

Enola Gay.

Les violentes ailes
d'un oiseau sanglant
ont recouvert le matin à jamais.
Nos entrailles sont de mort.

L'explosion,
son silence,
son absolu silence,
90 l'explosion du silence,
l'explosion du blanc
dans le silence,
ses plaques infinies
d'interminable lumière.

En premier le feu
a désagrégé les êtres.
Après le vent,
comme dieu ennemi dans la sphère
du feu,
a déraciné tout ce qui avait brûlé.

100 Après l'eau,
après la pluie,

après l'eau épaisse
de poussière et de cendres.

Immense un corps céleste calciné
tombeait
depuis le centre de l'air et à jamais
sur
la destruction.
Qui pleure encore ?

Elle appelait
depuis le fond de la pierre écrasée
110 la mort,
depuis le fond assoiffé des eaux
la mort,
depuis le fond noyé des voix
la mort,
depuis le fond sans fond de la mort
la mort, blanche
comme le corps infini d'une enfant
étendue
du lever au coucher.

Les couteaux ont ouvert
120 le ventre des oiseaux
prophétisant aveugles vers le passé.

La fumée balayait les mots perdus :
sang, abomination, espèce, nuit.

Maintenant viens, la mort, recouvre-
nous
avec ta respiration et ton silence
pour que ne plus
mourir comme des morts sans borne.

Tu as dit,
et une voix t'est arrivée depuis
l'ombre.
130 Tu n'as pas pu l'entendre.
Et une voix de plus est arrivée depuis
l'ombre.
Tu n'as pas pu l'entendre.
Et la troisième voix est arrivée
depuis la mort :

— Vis.

Lente,

prononcée, la voix, la mort
 a voulu vivre en elle, se vivre,
 nier la bâtardise de cette mort.

140 Et maintenant qu'incessante
 tant de mémoire descend dans la cendre,
 toi recouvre-toi de sa cendre,
 d'où tu es né toi.

Naître de quoi ?
 Mourir de tant de mort ?

Nocturne le jour se lève contre les entrailles
 ouvertes de la nuit.

S'éveiller.

À quoi ? Mourir. À quoi ?
 150 Naître au royaume
 de la calcination ?

Corps de l'homme
 plus haut que les cieux
 qu'as-tu fait de toi-même ?

(Hibakusha)

« Tant que je pourrai chanter... » : l'écriture et la voix au service de la résistance dans le mouvement de la Musique Populaire Brésilienne

Adriana Coelho Florent

Les années soixante représentent un véritable tournant dans l'histoire de la musique brésilienne. Avec la naissance de la *bossa nova* – *samba* ‘nouvelle manière’, ouverte aux influences du jazz et de la musique pop – on voit surgir au Brésil toute une génération de chanteurs compositeurs, souvent issus de classe moyenne mais en contact avec la culture et les traditions populaires régionales. Après le coup d'état militaire de 1964, et surtout après l'endurcissement de la répression, officialisée par l'AI5¹, ce mouvement, surnommé MPB (*Música Popular Brasileira*), devint l'un des seuls moyens d'expression des opposants au régime. Les agents de la dictature surveillent ainsi avec une attention toute particulière non seulement la production musicale mais aussi les moindres agissements des artistes liés à la MPB². Aux yeux du pouvoir, la vente des disques, soumise à une censure préalable, représentait un risque moindre par rapport aux ‘Festivals’, sorte de concours musicaux qui se déroulaient dans des auditoriums ouverts au public, et retransmis à la télévision. A travers les media, une large couche de la population fut donc atteinte par la vision ‘subversive’ du pays, véhiculée par les artistes, ce qui ne fut pas toujours le cas pour d'autres moyens d'expression.

Lorsque la répression se fit plus féroce, notamment à l'égard des milieux artistiques et universitaires, l'exil, volontaire ou imposé par l'appareil

¹ L'Acte Institutionnel numéro 5, proclamé en 1968, suspendait les droits politiques et les garanties institutionnelles, y compris l'*habeas corpus*.

² Voir à ce sujet Marcos Napolitano, *A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968 – 1981)*, « Revista Brasileira de História », XXIV, 47 (2004).

policier, devint l'un des thèmes récurrents de la MPB. De fait, la chanson parvient à faire sentir, au moyen des modulations de la voix, une sorte de présence corporelle du chanteur, en dépit de son absence. Chanter devient alors une manière presque physique de conjurer l'oubli, aussi bien pour les exilés que pour ceux qui sont restés.

Dans un pays neuf, peuplé d'immigrants, et dont la jeunesse cultivée devait passer sa période de formation en Europe, l'exil constitue un véritable *topos* littéraire, bien avant les années soixante³.

L'un des symboles les plus récurrents de cet exil, ou plus exactement du Brésil évoqué avec nostalgie par les exilés, est sans doute le *sabiá*. La grande musicalité du chant de cet oiseau sud-américain renvoie en outre à la figure même du poète, qui chante son mal du pays.

Ainsi, pour un auditeur brésilien, la chanson *Sabiá*, composée en 1968⁴ par Tom Jobim et Chico Buarque, se trouve d'emblée située dans un contexte littéraire bien précis, en rapport avec la douce évocation du paysage brésilien par les Romantiques, reprise dans la première moitié du XX^e siècle, sur le ton ironique, par les modernistes.

Dans une sorte d'instinct prémonitoire, Chico Buarque écrit les vers de sa chanson un an avant son séjour forcé à Rome. Située à première vue dans la continuité de la tradition romantique par son lyrisme et la douceur de sa mélodie, *Sabiá* représente tout le contraire d'une fuite dans la rêverie de la '*saudade*'. En effet, il s'agit avant tout d'évoquer la grande désillusion survenue à la fin des années soixante, quand le régime dictatorial met fin à l'utopie d'une grande démocratie multiethnique, dans laquelle les inégalités sociales profondes, héritées d'une société esclavagiste et patriarcale, seraient enfin abolies.

Selon Adélia Bezerra de Meneses, Chico Buarque dépeint ici une patrie uniquement figurée par ses carences. En effet, le palmier, généralement représenté aux côtés du '*sabiá*'⁵, n'est présent qu'à travers le signale-

³ Le sociologue Sérgio Buarque de Holanda, père du compositeur, déclare à propos des brésiliens : « Somos uns desterrados na nossa própria terra » (Nous sommes des expatriés dans notre propre patrie.) (Sérgio Buarque de Holanda, *Visão do Paraíso*, São Paulo, Brasiliense, 2000, p. 3).

⁴ *Sabiá*, paroles de Chico Buarque de Hollanda et musique de Tom Jobim, 1968.

⁵ « Minha terra tem palmeiras / Onde canta o sabiá. / Os pássaros que aqui gorjeiam / não gorjeiam como lá » (« Mon pays a des palmiers / Où chante le *sabiá* / Les oiseaux qui

ment de sa disparition, tout comme les inévitables fleurs du paysage tropical :

Vou deitar à sombra
De uma palmeira
Que já não há
Colher a flor
Que já não dá⁶.

La victoire de l'amour sur l'ordre établi, thème récurrent dans l'œuvre postérieure de Chico Buarque, apparaît alors comme incertaine :

E algum amor
Talvez possa espantar
As noites que eu não queria
E anunciar o dia⁷.

Toutefois, ce découragement apparent correspond en fait à un effort de lucidité pour constater la gravité de la situation, et tenter de comprendre comment on en est arrivé là. En effet, si les projets utopiques d'un nouvel avenir pour le pays ont échoué, poussant le poète à l'exil, celui-ci est sûr de son retour :

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Não vai ser em vão
Que fiz tantos planos
De me enganar
Como fiz enganos
De me encontrar
Como fiz estradas
De me perder.
Fiz de tudo e nada
De te esquecer⁸.

chantent ici / ne chantent pas comme là-bas ») Gonçalves Dias, « Canção do exílio », *Primeiros cantos*, Belo Horizonte, Autêntica, 1998.

⁶ « Je vais m'étendre à l'ombre d'un palmier / Qui n'est plus là, / Cueillir la fleur / Qui n'écloît plus ».

⁷ « Et peut être quelque amour / Pourra éloigner / Les nuits dont je ne voulais pas / Et annoncer le jour ». Sur l'opposition entre jour et nuit dans l'œuvre de Chico Buarque, voir aussi *Fantasia*, composée en 1980.

⁸ « Je vais revenir, / Je sais que je vais revenir. / Ils n'auront pas été faits en vain, / Tous ces projets échoués / Toutes ces errances où j'ai cru pouvoir me retrouver, / Toutes ces routes qui m'ont mené à ma perte. / J'ai tout fait pour t'oublier, mais en vain ».

Les éléments les plus divers contribuent à renforcer cette certitude : l'affirmation employée comme refrain (« je vais revenir »), l'utilisation du verbe *saber* au présent de l'indicatif, enfin, le recours au futur immédiat à la place du futur simple de l'indicatif⁹, et jusqu'aux allitérations en *f* et *v*, qui peuvent suggérer le vol de retour du *sabiá*. Comme l'indique Adélia Bezerra de Menezes :

Ce retour proclamé, notons-le [...] aura lieu non pas en raison de tels ou tels attributs du pays natal, car, a contrario du poème romantique, ces attributs lui manquent, mais bien parce que la place du poète, l'endroit où chante le *sabiá*, se trouve bien « là-bas »¹⁰.

Répondant aux accusations d'antipatriotisme portées par les militaires contre les exilés, comme le résume un slogan très en vogue à partir de 1970 – « Le Brésil, aimez-le ou quittez-le » – Chico Buarque réaffirme ici le lien vital qui unit l'artiste à ses racines.

D'autre part, *Sabiá* fut composée pour un chanteur et un chœur, qui reprend le refrain en canon, accordant ainsi une dimension collective à la nostalgie de la patrie perdue, mais également à la promesse d'un retour.

En 1969, Chico Buarque doit prolonger inopinément son séjour en Italie, sous peine d'être incarcéré dès son retour. Cette même année, les chanteurs compositeurs Caetano Veloso et Gilberto Gil, après un séjour de quelques semaines en prison, furent contraints de partir s'installer à Londres.

A propos de *Aquele abraço*, chanson écrite par Gilberto Gil dans les quelques jours qui ont précédé leur départ, Caetano Veloso déclare dans son livre de mémoires :

Grâce à l'ironie de cette chanson, dénuée de la moindre trace de rancœur, et qui semblait être un chant d'adieux au Brésil (représenté, par la ville de

⁹ Celso Cunha rappelle que « le futur immédiat sert à exprimer l'intention ferme d'accomplir l'action, ou bien la certitude qu'elle se produira dans un avenir proche » (Celso Cunha, *Gramática do Português Contemporâneo*, Rio de Janeiro, Padrão, 1981).

¹⁰ « Importa ainda observar que esta volta decidida [...] se verificará não porque a terra natal apresente tais ou tais atributos (como na canção romântica), pois ela está carente deles, mas porque lá é o lugar do poeta, é lá que canta o *sabiá* » (Adélia Bezerra de Menezes, *op. cit.*, p. 160).

Rio selon la tradition,), on s'est senti à la hauteur des difficultés que nous allions devoir affronter¹¹.

En fait, dans ses efforts pour maintenir une certaine dignité au moment où il se fait expulser du pays, Gilberto Gil envoie un message ambigu : il peut s'agir d'un chant d'adieux, mais aussi d'un chant de retrouvailles, puisque l'expression du titre – *Aquele abraço* – peut s'employer dans les deux contextes. La réitération du verbe « continuar » devient alors une façon de conjurer l'image d'un Brésil dont l'élan vient d'être brisé par la dictature :

O Rio de Janeiro continua lindo
O Rio de Janeiro continua sendo
O Rio de Janeiro, fevereiro e março

Alô, alô, Realengo - aquele abraço!
Alô, torcida do Flamengo - aquele abraço!

Chacrinha continua balançando a pança
E buzinando a moça e comandando a massa
E continua dando as ordens no terreiro

Alô, alô, seu Chacrinha - velho guerreiro
Alô, alô, Terezinha, Rio de Janeiro
Alô, alô, seu Chacrinha - velho palhaço
Alô, alô, Terezinha - aquele abraço!

Alô, moça da favela - aquele abraço!
Todo mundo da Portela - aquele abraço!
Todo mês de fevereiro - aquele passo!
Alô, Banda de Ipanema - aquele abraço!

Meu caminho pelo mundo eu mesmo traço
A Bahia já me deu régua e compasso
Quem sabe de mim sou eu - aquele abraço!
Pra você que meu esqueceu - aquele abraço!

Alô, Rio de Janeiro - aquele abraço!
Todo o povo brasileiro - aquele abraço!¹²

¹¹ « O lugar onde a ironia se punha nessa canção - que parecia ser um canto de despedida do Brasil (representado pelo Rio, como é de tradição) sem sombra de rancor - fazia a gente se sentir à altura das dificuldades que enfrentava » (Caetano Veloso, *Verdade Tropical*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 419).

¹² « Rio de Janeiro est toujours beau, comme d'habitude, / Rio de Janeiro sera toujours / Rio de Janeiro, surtout en février et en mars. / Salut, le quartier du Realengo – je vous embrasse tous ! / Salut, les supporters de l'équipe du Flamengo – je vous embrasse tous !

De même, l'interpellation du public, à travers du « alô, alô » lancé par Chacrinha dans ses émissions en direct, renvoie à une possibilité de dialogue que le chanteur refuse de voir brisée par l'exil. Ainsi, à la dernière strophe, Gilberto Gil réaffirme son indépendance au moment même où il perd sa liberté : personne mieux que moi ne peut déterminer mon destin, que je prends en main, guidé par mes racines (« C'est Bahia qui m'a donné la règle et le compas à l'aide desquels je peux tracer ma route dans le monde »).

Samba de Orly, composé par Chico Buarque en 1970, ne mentionne plus la possibilité du retour, mais révèle de façon subtile les marques de l'exil. Après le monologue intime de *Sabiá*, Chico a recours à un procédé déjà présent dans ses chansons d'amour, mais qui, dans le contexte de la répression dictatoriale, paraît particulièrement approprié : celui du message confié à un intermédiaire¹³. Après un séjour à Paris en compagnie de Vinícius de Moraes, l'ami Toquinho, considéré comme un frère par le chanteur, doit rentrer au pays sans que Chico Buarque puisse l'accompagner. Le ton désinvolte de la chanson, qui se présente comme un dernier message improvisé à l'aéroport d'Orly, quelques minutes avant le décollage, vise à cacher le désarroi provoqué par l'impossibilité de retourner « là-bas » :

Vai, meu irmão,
Pega esse avião.

Chacrinha secoue toujours son bide, comme d'habitude, / Les filles se font klaxonner, / les masses le suivent, / Il est le maître chez lui, comme d'habitude / Salut, m'sieur Chacrinha – mon vieux combattant ! / Salut, Terezinha, Rio de Janeiro, / Salut, m'sieur Chacrinha, mon vieux clown ! / Allo, allo, Terezinha, je t'embrasse !

Salut, la gamine des favelas, je t'embrasse ! / Tous ceux de l'école de samba de Portela, je vous embrasse tous ! / Tous les mois de février, c'est le défilé ! / Salut, ceux de la bande d'Ipanema, je vous embrasse tous !

Mon chemin à travers le monde, c'est moi-même qui le trace, / C'est à Bahia que j'ai eu ma règle et mon compas. / Je suis ainsi le seul à pouvoir répondre de mes actes. / Salut, toi qui m'as oublié, je t'embrasse !

Salut, Rio de Janeiro, je t'embrasse ! / Le peuple brésilien tout entier, je vous embrasse tous ! » (*Aquele Abraço*, paroles et musique de Gilberto Gil, 1969). Realengo est un quartier de la ville de Rio, où se situait la caserne dans laquelle Caetano et Gil furent enfermés en 1968. José Abelardo Barbosa de Medeiros, surnommé Chacrinha fut l'un des animateurs les plus populaires de la télévision brésilienne. Son émission, lors de laquelle il se servait d'un klaxon pour éliminer les candidats, fut lancé en 1968 par la Rede Globo, et se poursuivit jusque dans les années quatre-vingt.

¹³ Voir, par exemple, dans son disque de 1970 intitulé *Construção* où fut inclus aussi *Samba de Orly*, la chanson nommée *Desalento* (paroles de Chico Buarque et musique de Vinícius de Moraes).

Você tem razão
 De correr assim
 Desse frio,
 Mas beija
 O meu Rio de Janeiro
 Antes que um aventureiro
 Lance mão.
 Pede perdão
 Pela duração (Pela omissão)
 Dessa temporada (Um tanto forçada),
 Mas não diga nada
 Que me viu chorando,
 E pros da pesada
 Diz que eu vou levando.
 Vê como é que anda
 Aquela vida à toa,
 E se puder me manda
 Uma notícia boa¹⁴.

L'emploi des verbes à l'impératif exprime l'urgence de donner des nouvelles, mais aussi d'en recevoir. L'allusion à un contexte historique et géographique précis se limite au titre, et à l'avion cité au deuxième vers. De fait, la chanson cherche plutôt à s'inscrire dans la tradition de la musique populaire brésilienne, à commencer par sa forme musicale, qui n'est pas celle de la *bossa nova*, mais plutôt celle du *samba carioca* né pendant la Première Guerre¹⁵. Toujours selon la tradition, la vie nonchalante des bohèmes de Rio, opposée à la froideur européenne, devient emblématique de l'ensemble du pays.

D'autre part, l'ironie prend le pas sur la nostalgie, qui ne doit pas transparaître aux yeux de ceux qui sont restés, pour ne pas leur abattre le moral. Le chanteur s'excuse d'ailleurs auprès d'eux de son absence,

¹⁴ « Vas-y, mon frère! / Prends cet avion, / Tu as bien raison / de fuir le froid d'ici, / Mais s'il te plaît, embrasse pour moi / ma bonne ville de Rio / Avant qu'un aventurier n'étende sa main sur elle. / Excuse-moi auprès de tous les amis / pour la longueur (pour ma disparition) / de ma tournée ici (due à des raisons indépendantes de ma volonté), / Mais ne leur dis pas/ que tu m'as vu pleurer, / et à ceux de la bande / dis leur bien que ça va. / Vois un peu si la vie de bohème là-bas est restée la même, / Et si tu peux, / envoie-moi au moins une bonne nouvelle » (*Samba de Orly*, paroles de Chico Buarque et Vinícius de Moraes, musique de Toquinho, 1970). Les expressions entre parenthèses correspondent aux modifications imposées par la censure au moment de la parution du disque.

¹⁵ Sur les origines de la samba, voir Carlos Sandroni, *Samba carioca et identité brésilienne*, in *MBP Musique populaire brésilienne*, Paris, Réunion des musées nationaux/Cité de la musique, 2005, pp. 90 – 105.

dont la cause, bien involontaire, ne peut être directement mentionnée, ce qui explique peut-être les coupures imposées par la censure. Ce paradoxal sentiment de culpabilité est d'ailleurs commun à la plupart des exilés, dans la première étape qui suit leur arrivée¹⁶. Les derniers vers, empreints de scepticisme, laissent paraître l'état d'esprit plutôt sombre de Chico au moment de composer la chanson.

Toutefois, la puissance 'subversive' du message, envoyé par l'intermédiaire de Toquinho à ceux qui tentent de résister « là-bas », demeure, pour peu qu'on saisisse l'allusion historique contenue dans les vers 6 à 9 (« Mais s'il te plaît, embrasse pour moi / ma bonne ville de Rio / Avant qu'un aventurier n'étende sa main sur elle »). Le sens de ces derniers mots s'éclaire lorsqu'on songe à une lettre bien connue adressée par le futur empereur Dom Pedro I à D. João VI, roi du Portugal. Dans celle-ci, le fils se permet de rappeler au père sa déclaration à propos de l'indépendance du Brésil : « Pedro, se o Brasil se separar, antes seja para ti, que me hás-de respeitar, do que para algum desses aventureiros »¹⁷.

D'une certaine façon, il est déjà trop tard : des aventuriers civils et militaires, assoiffés de pouvoir, ont déjà saisi le pays, compromettant ainsi son indépendance économique et politique. Chico, désenchanté, envoie malgré tout son message musical, dans l'espoir de pouvoir dépasser cette première étape.

Au début des années soixante-dix, Caetano Veloso et Gilberto Gil sont autorisés à revenir de Londres, tandis que Chico Buarque lui-même peut retourner à Rio. Après une première remontrance, le pouvoir espère que, désormais, ils auront compris la leçon. Par ailleurs, leur succès à l'étranger peut être encore plus dangereux pour l'image de marque du régime que leur présence dans le pays, où ils sont placés sous étroite surveillance.

Dans *Back in Bahia*, datée de 1972, Gilberto Gil démontre avoir effectivement tiré une leçon de son exil, mais tout autre que celle souhaitée par le pouvoir. Dès le titre, l'ambiguïté apparaît, car le retour à Bahia,

¹⁶ Voir le schéma théorique établi par Angela Xavier Brito et Ana Vasquez dans leur intervention lors du colloque *Mémoires, histoire et imaginaires de l'exil brésilien en France*, qui eut lieu à Nanterre les 23, 24 et 25 novembre 2005.

¹⁷ « Pedro, si le Brésil vient à se séparer [du Portugal], que ce soit au moins en ton bénéfice à toi, qui me respecteras toujours, et non au profit d'un de ces aventuriers [qui rôdent] » (lettre datée du 19 juin 1822).

terre natale du compositeur et première capitale du Brésil, s'exprime d'abord en anglais, sans parler de l'évidente allusion à *Back in U.S.S.R.*, chanson de Beatles de 1968¹⁸. Il est vrai que l'obligation de renoncer à sa propre langue pour s'exprimer dans une langue étrangère correspond à un véritable déchirement, en particulier pour les artistes de la parole¹⁹.

Le rythme syncopé et répétitif, fortement influencé par la musique pop anglo-saxonne, fait penser à un labyrinthe, dont l'issue serait proche mais pas encore révélée. Dans une sorte de bégaiement, le jeu d'allitérations et la reprise de syllabes, de mots ou de pans entiers de vers expriment la difficulté de dire la douleur de l'exil et celle de pouvoir aller de l'avant après une telle expérience. Le thème de la folie, dans laquelle bon nombre d'exilés risquent de basculer, s'en trouve ainsi renforcé.

Lá em Londres, vez em quando me sentia longe daqui.
 Vez em quando, quando me sentia longe, dava por mim
 Puxando o cabelo,
 Nervoso, querendo ouvir Cely Campelo pra não cair
 Naquela fossa
 Em que vi um camarada meu de Portobello cair,
 Naquela falta
 De juízo que eu não tinha nem uma razão pra curtir
 Naquela ausência
 De calor, de cor, de sal, de sol, de coração pra sentir²⁰.

¹⁸ Une telle allusion paraît doublement provocatrice : par rapport à la censure, qui condamnait toute mention, même indirecte, de l'Union Soviétique, mais aussi par rapport aux chanteurs proches du PCB qui refusait toute influence anglo-saxonne sur la MBP au nom du nationalisme antiimpérialiste.

¹⁹ Caetano Veloso explique dans son livre de mémoires combien le souvenir de son premier album de l'exil, intitulé *London* (1971), et composé presque uniquement de chansons en anglais, reste douloureux pour lui (Caetano Veloso, *op. cit.*, p. 421).

²⁰ « Là-bas, à Londres, de temps en temps, je me sentais loin d'ici. / De temps en temps, au temps où je me sentais loin, / Je me prenais à m'arracher les cheveux / De pur énervement ; / Il me venait même l'envie d'écouter chanter Cely Campelo pour ne pas plonger / Dans cette sorte de cafard / Où j'ai vu plonger l'un de mes camarades à Portobello / Dans cette confusion / sans rime ni raison / où je ne devais pas me laisser entraîner / Dans cette absence / De chaleur, de couleurs, de sel, de soleil, de cœur, de tout ce qui créé l'émotion » (*Back in Bahia*, paroles et musique de Gilberto Gil, 1972). Cely Campelo fut célèbre dans les années soixante pour ses rocks ingénus traduits de l'anglais, caractéristique d'une période insouciance évoquée ici avec nostalgie. Le jeu sur les ambiguïtés syntaxiques possibles en langue portugaise – selon l'interprétation de l'auditeur, les phrases qui paraissent finir à la fin d'un vers peuvent se prolonger dans le vers suivants – ne peut être rendu dans la version française.

Dans un jeu de construction inspiré de la poésie concrète en vogue dans les années soixante²¹, les syllabes du dernier vers se suivent et s'associent – *ca/cor/cora, sal/sol/ção* – pour aboutir à « *coração* » (« cœur »), siège de toutes ces sensations recueillies par la mémoire.

Le mal du pays est figuré par l'une des plus belles métaphores de l'auteur, celle du vieux coffre en argent où il garde ses souvenirs²². Par un jeu d'enchaînements d'images, Gilberto Gil parvient ainsi à transposer poétiquement le mécanisme de la mémoire involontaire, souvent à l'œuvre dans les songeries de l'exil :

Digo num baú de prata porque prata é a luz do luar,
Do luar que tanta falta me fazia junto com o mar,
Mar da Bahia,
Cujo verde vez em quando me fazia bem lembrar,
Tão diferente
Do verde também tão lindo dos gramados campos de lá²³.

Le coffre en argent renvoie au clair de lune argenté, célébré dans l'une des chansons phare de la '*saudades*' brésilienne, *Luar do sertão*. Bien qu'il s'agisse dans ce dernier cas plutôt de la nostalgie éprouvée par l'homme du « sertão » obligé de troquer la vie authentique des champs pour la vie urbaine, l'allusion est évidente :

Se a lua nasce por detrás da verde mata
Mais parece um sol de prata prateando o meu sertão²⁴.

Mais pour le bahianais Gilberto Gil, la couleur verte, associée à la végétation (« a verde mata ») dans *Luar do Sertão* évoque plutôt la mer de Bahia, qui, à son tour, fait songer aux vertes campagnes anglaises. Le pays d'exil se trouve enfin mentionné, et qui plus est, avec une nostalgie équivalente à celle suscitée par le pays natal.

²¹ Sur le *Concretismo*, mouvement poétique fondé par Décio Pignatari, Haroldo de Campos et Augusto de Campos vers 1952, voir Antônio Sérgio Mendonça, *Poesia de vanguarda do Brasil*, Rio de Janeiro, Vozes, 1970.

²² « Tanta saudade / Preservada num velho baú de prata dentro de mim » (*id.*).

²³ « Je parle d'un coffre en argent parce que d'argent est fait le clair de lune, / Ce clair de lune qui me manquait tant, autant que la mer, / La mer de Bahia dont je me plaisais souvent à évoquer la couleur verte, / un vert si différent / mais tout aussi beau que celui des vertes prairies de là-bas ». Encore une fois, l'exercice de traduction aboutit à l'effacement de l'ambiguïté syntaxique : « me fazia bem lembrar », par exemple, peut signifier « dont le souvenir me faisait du bien » ou alors « me rappelait effectivement ».

²⁴ « Quand la lune se lève au dessus du vert feuillage, / on croirait voir un soleil argenté recouvrant d'argent mon *sertão* tout entier » (*Luar do sertão*, musique de João Pernambuco et paroles de Catullo da Paixão Cearense, 1913).

Les vers suivants mentionnent un autre aspect contradictoire d'un séjour forcé à l'étranger : s'agit-il d'une punition ou d'une chance ?

Ilha do Norte,
Onde não sei se por sorte ou por castigo dei de parar,
Por algum tempo,
Que afinal passou depressa, como tudo tem de passar²⁵.

D'une part, l'exil peut sembler plus court a posteriori qu'au moment où l'auteur l'a vécu, le temps vécu ne se superposant pas nécessairement au temps de la mémoire. D'autre part, le châtement imposé par le pouvoir peut aussi être envisagé comme une chance de voir surgir de nouvelles opportunités dans un pays libre. Ce qui renvoie d'ailleurs à une autre question, effleurée dans *Samba de Orly* et présente ici de façon indirecte : celle du sentiment de culpabilité à l'égard de ceux qui sont restés, né du sentiment d'avoir été finalement épargné par la répression. Encore une fois, nous retrouvons les étapes suggérées par Angela Xavier Brito et Ana Vasquez : à la phase de culpabilité succède un processus de transculturation qui aboutira à la reconstruction des réseaux sociaux et parfois à l'ouverture de nouvelles possibilités. L'étape finale du retour est marquée par la question de l'attente mutuelle, souvent empreinte de déception, entre ceux qui sont restés et ceux qui reviennent.

Hoje eu me sinto
Como se ter ido fosse necessário para voltar,
Tanto mais vivo
De vida mais vivida, dividida pra lá e pra cá ²⁶.

En tout état de cause, Gilberto Gil, tout en exprimant la douleur d'un manque qui ne peut désormais être comblé, exalte toute la valeur d'une telle expérience lorsqu'il s'agit de reconstruire non seulement sa propre identité, mais aussi celle du pays tout entier.

Meu caro Amigo date de 1976. Les paroles furent composées par Chico Buarque et la musique par Francis Hime. La chanson, qui se présente sous la forme d'un message enregistré dans une cassette adressée au

²⁵ « Ile du Nord, / où j'ai échoué, pour mon bonheur ou pour ma punition, / pendant quelque temps, / qui, tout compte fait, est passé, comme le temps toujours finit par passer » (Gilberto Gil, *op. cit.*).

²⁶ « Aujourd'hui je me sens / comme si partir avait été nécessaire pour me faire revenir, / D'autant plus vivant / que j'ai vécu doublement une vie partagée entre ici et là-bas ». Le degré de virtuosité atteint par le jeu sémantique et phonétique entre *vida* (vie), *vivida* (vécue) et *dividida* (divisée, partagée) nous a paru impossible à reproduire.

dramaturge Augusto Boal, alors en exil à Lisbonne, apparaît comme une réponse à *Samba de Orly*.

Meu caro amigo me perdoe, por favor
 Se eu não lhe faço uma visita
 Mas como agora apareceu um portador
 Mando notícias nessa fita
 Aqui na terra 'tão jogando futebol
 Tem muito samba, muito choro e rock'n' roll
 Uns dias chove, noutros dias bate sol
 Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta
 Muita mutreta pra levar a situação
 Que a gente vai levando de teimoso e de pirraça
 E a gente vai tomando, que também, sem a cachaça
 Ninguém segura esse rojão²⁷.

Cette fois-ci, le compositeur se retrouve à la place de celui qui, resté au pays, tente d'envoyer, toujours à travers un intermédiaire (« un portador »), des nouvelles aux exilés. Le pardon apparaît bien comme un besoin symétrique, puisque cette fois c'est auprès des exilés que l'auteur s'excuse, même si, là encore, son absence est indépendante de sa volonté.

Entre dérision et résistance, ce *chorinho*²⁸, composé à un moment où la censure commence à se relâcher, correspond à une sorte de passage en revue de toutes les difficultés de communication qui pouvaient séparer ceux « d'ici » et ceux de « là-bas ». L'aspect collectif du message est cette fois marqué non pas par les chœurs, comme dans *Sabiá* et *Samba de Orly*, mais par le genre musical : le *chorinho* classique doit être joué par un ensemble composé d'une flûte, d'une guitare et d'un *cavaquinho*²⁹.

²⁷ « Mon cher ami, pardonne-moi, je t'en prie / Si pour l'instant je ne viens pas te rendre visite. / Mais comme un intermédiaire s'est présenté, / J'en profite pour t'envoyer des nouvelles dans cette cassette. / Ici au pays, on joue comme toujours au foot, / Il y a beaucoup de samba, de *choro* et du rock. / Il y a des jours où il pleut, d'autres où il fait beau, / Mais ce que je veux vraiment te dire, c'est que les choses ici vont très mal. / Il faut faire pas mal d'embrouilles pour s'en sortir, / Et l'on s'en sort par entêtement, par obstination, / Et aussi en s'en mettant plein la lampe, car sans une bonne *cachaça*, / Impossible de retenir cette fusée ». La *cachaça*, eau de vie de canne à sucre, représente la boisson la plus populaire du Brésil.

²⁸ Le « *chorinho* » (« pleurs » au diminutif) est un genre musical dérivé de la polka, né à Rio de Janeiro dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Voir à ce sujet Henrique Cazes, *Le choro, rythmes européens et accent brésilien*, in *MBP Musique populaire brésilienne*, Paris, Réunion des musées nationaux/Cité de la musique, 2005, pp. 74 - 89

²⁹ Petite guitare à quatre cordes, très répandue dans l'espace culturel lusophone.

Les quatre strophes sont bâties selon le même schéma : après avoir fait allusion à l'une de ses tentatives pour entrer en contact avec le destinataire, l'expéditeur se protège derrière l'accumulation des clichés sur le pays (foot, musique et soleil). Quelques détails – « choro » désigne à la fois une forme de musique et les pleurs ; le rock renvoie peut-être à une trop forte prédominance de la culture américaine ; le soleil n'apparaît qu'à travers la pluie – font deviner un aboutissement négatif, résumé dans l'expression à la fois vague et désespérée : « a coisa aqui tá preta »³⁰. Mais la lutte continue, par ruse ou par entêtement, avec quelques compensations pour tenir le coup, comme l'alcool, le tabac ou l'amour³¹. Le dernier vers reprend ironiquement l'un des slogans publicitaires du gouvernement les plus répandus : « Personne ne peut retenir ce pays ! »

Meu caro amigo eu não pretendo provocar
 Nem aticar suas saudades,
 Mas acontece que não posso me furtar
 A lhe contar as novidades.
 Aqui na terra 'tão jogando futebol,
 Tem muito samba, muito choro e rock'n' roll.
 Uns dias chove, noutros dias bate sol,
 Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta!
 É pirueta pra cavar o ganha-pão,
 Que a gente vai cavando só de birra, só de sarro,
 E a gente vai fumando que, também, sem um cigarro,
 Ninguém segura esse rojão³².

La deuxième strophe introduit subrepticement le thème de la révolte, à travers les verbes « provocar » et « aticar » – au sens propre, « raviver le feu » –, prudemment complété par le substantif « saudades », qui feint de substituer la colère par la nostalgie.

Meu caro amigo eu quis até telefonar,
 Mas a tarifa não tem graça.
 Eu ando aflito pra fazer você ficar
 A par de tudo que se passa.

³⁰ Il s'agit, littéralement, d'une vision noire des choses.

³¹ « Cachaça » à la première strophe, « cigarro » dans la deuxième et « carinho » dans la troisième.

³² « Mon cher ami, je ne prétends pas provoquer / Ou aggraver ton mal du pays, / Mais je dois absolument / te tenir au courant des dernières nouvelles. / Ici au pays, on joue comme toujours au foot, / Il y a beaucoup de samba, de *choro* et du rock. / Il y a des jours où il pleut, d'autres où il fait beau, / Mais ce que je veux vraiment te dire, c'est que les choses ici vont très mal. / C'est un vrai tour de force pour dénicher notre gagne-pain, / Et l'on y parvient par caprice, presque par plaisanterie, / Et aussi grâce à la cigarette, car sans tabac / Impossible de retenir cette fusée ».

Aqui na terra 'tão jogando futebol,
 Tem muito samba, muito choro e rock'n' roll.
 Uns dias chove, noutros dias bate sol,
 Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta!
 Muita careta pra engolir a transação,
 E a gente tá engolindo cada sapo no caminho
 E a gente vai se amando que, também, sem um carinho,
 Ninguém segura esse rojão³³.

La troisième strophe révèle un nouvel obstacle entre « ici » et « là-bas » : la crise économique. Dans l'impossibilité de partir pour aller « visiter » le destinataire, comme il était déjà dit dans la première strophe, l'expéditeur, dont le pouvoir d'achat s'effondre avec l'inflation, ne peut même pas se permettre de téléphoner. Le jeu de mots autour de « graça » (à la fois « gratuit » et « drôle ») renvoie également au risque de perdre le sens de l'humour, déjà évoqué dans « sarro » (« tirar sarro » signifie se moquer de quelqu'un). Or, l'humour demeure l'un des principaux moyens de résistance pour la majorité des brésiliens, contraints tous les jours d'accepter sans rechigner les mesures arbitraires du pouvoir en place³⁴.

Meu caro amigo eu bem queria lhe escrever
 Mas o correio andou arisco
 Se permitem, vou tentar lhe remeter
 Notícias frescas nesse disco
 Aqui na terra 'tão jogando futebol
 Tem muito samba, muito choro e rock'n' roll
 Uns dias chove, noutros dias bate sol
 Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta
 A Marieta manda um beijo para os seus
 Um beijo na família, na Cecília e nas crianças
 O Francis aproveita pra também mandar lembranças
 A todo o pessoal
 Adeus³⁵.

³³ « Mon Cher ami, j'ai même voulu téléphoner, / Mais le tarif est hors de prix. / J'ai hâte de te tenir au courant / des événements. / Ici au pays, on joue comme toujours au foot, / Il y a beaucoup de samba, de *choro* et du rock. / Il y a des jours où il pleut, d'autres où il fait beau, / Mais ce que je veux vraiment te dire, c'est que les choses ici vont très mal. / C'est la soupe à la grimace tous les jours, / Et avec toutes ces couleuvres qu'on avale / Il nous faut bien un peu d'amour, car sans caresses / Impossible de retenir cette fusée. »

³⁴ 'Engolir sapos' correspond à l'expression 'avaler des couleuvres' en français, c'est à dire subir des agressions sans réagir.

³⁵ « Mon cher ami, j'aurais bien voulu t'écrire, / Mais la poste est devenue plutôt risquée ces derniers temps. / Si tu me permets, je vais tâcher de t'envoyer / Des nouvelles fraîches à travers ce disque. / Ici au pays, on joue comme toujours au foot, / Il y a beaucoup de samba,

La dernière strophe confirme qu'il s'agit d'une tentative vouée à l'échec : au moment d'en venir enfin à l'objet du message – les « nouvelles fraîches » – le destinataire semble contraint de reprendre les poncifs du début, puis de mettre fin à sa « lettre – chanson »³⁶. Les formules propres au style épistolaire, du titre de la chanson à ses derniers vers, tout comme l'emploi des prénoms réels des proches du destinataire et de l'expéditeur, contribuent à mêler en quelque sorte fiction et réalité. S'agit-il de la transposition musicale d'une vraie lettre envoyée par Chico à Augusto Boal ? Ou bien, pour des raisons à la fois de censure et d'autocensure, s'agit-il du seul moyen qu'il lui reste pour exprimer son soutien aux exilés et sa protestation contre leur situation ? Tout compte fait, pour Chico comme pour son ami Boal, mettre en scène l'impossibilité de s'exprimer demeure le meilleur moyen de contourner la censure.

Mais l'œuvre la plus appropriée pour clore ces réflexions me paraît être celle que les censeurs eux-mêmes surnommèrent « l'hymne de l'amnésie » : *O bêbado e a equilibrista*, chantée par Elis Regina en 1979³⁷.

Reflétant le découragement éprouvé par beaucoup de brésiliens vivant encore sous le joug d'une loi d'exception plus de dix ans après le coup d'état militaire, João Bosco débute sa chanson par des images de deuil et de suicide :

Caía
A tarde feito um viaduto,
E um bêbado trajando luto
Me lembrou Carlitos³⁸.

L'évocation de Charlie Chaplin à travers la figure de l'ivrogne habillé en noir révèle malgré tout l'attachement à l'humour comme forme de résistance. Le motif du clair de lune, déjà présent dans *Back in Bahia*,

de *choro* et du rock. / Il y a des jours où il pleut, d'autres où il fait beau, / Mais ce que je veux vraiment te dire, c'est que les choses ici vont très mal. / Marieta envoie des gros bisous à tous les tiens, / Un bisou à toute la famille, à Cecília et aux enfants. / Francis en profite aussi pour t'envoyer ses meilleurs souvenirs, / A toi, et à tout le monde / Adieu. ». L'actrice Marieta Severo était alors l'épouse de Chico Buarque, et Cecília Boal, celle d'Augusto Boal. Francis Hime, auteur de la musique, était également un ami de Boal.

³⁶ « Disco », employé ici à la place de 'fita', identifie la chanson au message, qui n'a pu échapper à la censure qu'en prenant la forme anodine d'un *chorinho*.

³⁷ *O bêbado e a equilibrista*, paroles d'Aldir Blanc et musique de João Bosco, 1979.

³⁸ « Le soir tombait / Comme d'un viaduc, / Et un ivrogne en deuil / m'a fait penser à Chaplin ». Dans toute l'Amérique latine, Charlie Chaplin est désigné par le diminutif de son prénom en espagnol, Carlitos.

est ici utilisé par l'auteur pour dresser le portrait ironique d'un Brésil urbain, modernisé mais dégradé par les suites du 'miracle' économique, et prêt à se vendre au plus offrant :

A lua,
Tal qual a dona de um bordel,
Pedia a cada estrela fria
Um brilho de aluguel³⁹.

Reprenant un ton grave, tout en conservant la cohérence des métaphores liées au ciel, la chanson introduit ce qui devint l'une des premières allusions directes à la torture admises par la censure :

E nuvens
Lá no mata-borrão do céu
Chupavam manchas torturadas
Que sufoco
Louco!
O bêbado com chapéu-côco
Fazia irreverências mil
Pra noite do Brasil,
Meu Brasil...⁴⁰

L'obscurité, ironiquement saluée par l'ivrogne, sorte d'alter ego de l'auteur, tombe comme un couvercle sur le pays. Mais de quel pays s'agit-il ? De « mon Brésil brésilien » dépeint dans le célèbre 'tube' international *Aquarela do Brasil*, dont on perçoit quelques accords en arrière-plan⁴¹ ?

En fait, il s'agit ici de récupérer le concept de patrie, que le pouvoir tenta de confisquer aux exilés et à leurs proches. L'allusion au refrain de l'hymne national brésilien ne fait que renforcer cette idée⁴². Le Brésil du poète n'est pas celui qui se donne au plus offrant, mais celui qui pleure tant de vies sacrifiées par la brutalité de la dictature :

³⁹ « La lune / telle la maîtresse d'un bordel, / exigeait des étoiles refroidies / la mise aux enchères de leur éclat ».

⁴⁰ « Et les nuages, / là-haut, dans le buvard du ciel, / absorbaient des traces de torture. / Quelle folle sensation / d'étouffement ! / L'ivrogne au chapeau melon / faisait mille irrévérrences / à la nuit du Brésil, / mon Brésil... »

⁴¹ « Brasil, / Meu Brasil brasileiro, / [...] Vou cantar-te nos meus versos! » (« Brésil, / Mon Brésil brésilien: [...] Je te chanterai dans mes vers » (*Aquarela do Brasil*, paroles et musique de Ary Barroso, 1939).

⁴² « Dos filhos deste solo / És mãe gentil, / Pátria amada, Brasil ! » (« Tu es la mère gentille des enfants de ce sol, oh, Brésil, patrie bien-aimée! ») (*Hymne de l'Ipiranga*, musique de Francisco Manoel da Silva et paroles de Joaquim Osório Duque Estrada).

Meu Brasil...
 Que sonha
 Com a volta do irmão do Henfil,
 Com tanta gente que partiu
 Num rabo de foguete...
 Chora a nossa pátria, mãe gentil,
 Choram Marias e Clarices
 No solo do Brasil.⁴³

Toutefois, la même certitude qui animait Chico Buarque dans *Sabiá* ressurgit ici : l'auteur sait que pour donner un sens à tant de douleur, l'espoir en l'avenir doit être conservé. Troquant alors le deuil de l'ivrogne par la panoplie de la trapéziste, Aldir Blanc introduit l'image magnifique d'une espérance qui danse sur la corde raide, consciente de sa fragilité comme de sa puissance créative :

Mas sei
 Que uma dor assim pungente
 Não há de ser inultimente!
 A esperança
 Dança
 Na corda-bamba de sombrinha,
 E em cada passo dessa linha
 Pode se machucar.
 Azar!
 A esperança equilibrista
 Sabe que o show de todo artista
 Tem que continuar...⁴⁴

⁴³ « Mon Brésil... / Qui rêve de voir revenir le frère d'Henfil, / de tous ceux qui ont disparu / sur les traces des comètes. / Pleure/ oh, notre gentille mère patrie, / / Pleurent aussi toutes les Maria et les Clarice / nées sur le sol du Brésil. ». Herbert de Souza, le frère du célèbre cartooniste Henfil (Henrique de Souza Filho), l'un des piliers de la résistance contre le régime militaire, demeura neuf ans en exil et cinq ans dans la clandestinité. Le retour de « Betinho » était l'une des principales revendications du mouvement pour l'amnistie des années quatre-vingt, que ses adeptes voulaient « ampla, geral e irrestrita » (large, généralisée et non restreinte), selon le mot d'ordre de l'époque. Les deux autres noms cités ici sont celui de Clarice Herzog, veuve du journaliste Vladimir Herzog, dont l'assassinat en 1975, causé par la torture, fut camouflé en suicide par la police politique de São Paulo (DOI-CODI). Quelques mois après, l'ouvrier Manoel Fiel Filho subissait le même sort, sa veuve se prénomma Maria. Pour la première fois, la presse dénonça les agissements de la police au service de la dictature.

⁴⁴ « Mais je sais qu'une douleur aussi poignante / Ne peut pas se révéler inutile. / L'espérance / Danse / Sur la corde raide, une ombrelle à la main, / Et à chaque pas / Elle peut se blesser. / Tant pis ! / L'espérance équilibriste / Sait que le spectacle de tout artiste / Doit à tout prix continuer ».

Par delà la rupture provoquée par le coup d'état militaire, l'exil et la répression, la chanson s'achève ainsi sur l'idée de continuité affective, culturelle et finalement politique. Tel fut le rôle assumé par la MPB sous la dictature : celui de lutter contre l'oubli des absents et contre l'isolement à travers des refrains repris en chœur. Comme l'affirmait Chico Buarque dans *Cordão*, de 1971 : « Personne ne m'enchaînera, tant que je pourrai chanter »⁴⁵.

⁴⁵ 45. « Ninguém, / Ninguém vai me acorrentar / Enquanto eu puder cantar, / Enquanto eu puder sorrir. / Enquanto eu puder cantar, / Alguém vai ter que me ouvir. / Enquanto eu puder cantar, / Enquanto eu puder seguir / Enquanto eu puder cantar / Enquanto eu puder sorrir / Enquanto eu puder cantar, / Enquanto eu puder... » (« Personne, / non, personne ne pourra m'enchaîner / tant que je pourrai chanter, / tant que je pourrai sourire. / Tant que je pourrai chanter, / quelqu'un devra m'écouter. / Tant que je pourrai chanter, / tant que je pourrai tenir, / tant que je pourrai chanter, / tant que je pourrai... ») (*Cordão*, paroles et musique de Chico Buarque, 1971).

La voix libérée

« Voce ed arte per il gobbo » ou quelle voix pour Rigoletto et pour Sparafucile ?

Le baryton Verdi et la revanche de la basse dans les chroniques
musicales d'Eugenio Montale

Camillo Faverzani

« *La traviata* va all'anima » scrisse Marcel Proust che verosimilmente la sentì in una di quelle cattive interpretazioni così frequenti in Francia. « Verdi ha dato alla *Signora delle camelie* lo stile che le mancava. » Non è il giudizio di un tecnico ma ne vale mille; e mostra una sicurezza nel distinguere fra stilizzazione e stile che vorremmo augurare a molti musicologi di professione¹.

C'est ainsi que dans le programme de salle du Teatro alla Scala du 17 décembre 1964 Eugenio Montale conclut son *Introduzione a « La traviata »*, exécution qu'il recensera par ailleurs quelques jours plus tard dans le « Corriere d'Informazione »². Piero Gelli a déjà relevé la hardiesse de la citation proustienne, en mettant en avant l'impro-

¹ Eugenio Montale, *Introduzione a « La traviata »*, in *La traviata* (programme de salle), Milano, Teatro alla Scala, 1964, pp. 147-153, maintenant aussi in *Altri scritti musicali*, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, « I Meridiani », p. 1254 (recueil auquel nous renverrons en utilisant le sigle SM-AMS suivi des références aux pages) : « «*La Traviata* nous touche au plus profond de l'âme » a écrit Marcel Proust qui vraisemblablement l'avait entendue dans une de ces mauvaises interprétations si fréquentes en France. « Verdi a donné à *La Dame aux Camélias* le style dont elle était dépourvue. » Ce n'est pas l'avis d'un expert mais il en vaut mille autres, et fait montre d'une assurance dans la différenciation entre stylisation et style, telle que nous souhaiterions la voir chez beaucoup de musicologues professionnels » (dans notre traduction, comme dans tous les autres cas, sauf indication contraire).

² Cf. Eugenio Montale, *La Violetta di Mirella*, « Corriere d'Informazione », 21-22 dicembre 1964, in *Prime alla Scala*, a cura di Gianfranca Lavezzi, Milano, Mondadori, 1981, in *Il secondo mestiere* cit. (SM-AMS, 847-850).

babilité d'un tel renvoi³ – ce à quoi se conforment également Gianfranca Lavezzi et Giorgio Zampa dans les notes de l'édition « I Meridiani » où ils choisissent de se taire à ce sujet (SM-AMS, 1882-1883) – avant d'avancer l'hypothèse d'« un desiderio di nobilitazione tanto più gradita quanto più insolita »⁴ (PG, 76). Désir d'élévation que Gelli circonscrit tout particulièrement au *melodramma ottocentesco* (PG, 76-77, 80-81), cet opéra italien du XIX^e siècle plutôt périphérique dans les intérêts du romancier français.

Dans sa présentation de *La traviata*, Montale évoque notamment les circonstances de sa création vénitienne en 1853 (SM-AMS, 1246-1247) et le poids de la critique sociale aussi bien dans le roman que dans la pièce d'Alexandre Dumas fils, respectivement de 1848 et de 1852 (SM-AMS, 1249) ; il fixe en outre son attention sur la typologie vocale des personnages de l'opéra, sur les aspects énigmatiques de la voix de Violetta – un rôle à la recherche de son interprète – (SM-AMS, 1247-1249) et sur la prépondérance de Germont père (SM-AMS, 1250-1251) par rapport à Alfredo (SM-AMS, 1251-1252). Ce qui n'est pas exempt de considérations sur la voix de baryton. Ainsi l'apparition de l'ombre protectrice de Proust à la fin de l'article nous semble-t-elle d'autant plus significative que le propos est assez polémique à l'égard des musicologues professionnels, auprès desquels Montale refuse de se ranger⁵ ; que la fausse citation vient au secours de Verdi afin de souligner que c'est bien l'art du compositeur qui confère un style à une œuvre littéraire indirectement jugée comme limitée ; et que la supposée connaissance proustienne de *La traviata* – et sans doute de l'opéra italien plus en général – se situe dans

³ Cf. Piero Gelli, *Il 'rinnegato' baritono che giace accanto al poeta*, in *Montale a teatro*, a cura di Rosita Tordi Castria, Roma, Bulzoni, 1999, p. 75 (sigle PG).

⁴ « une aspiration à l'élévation d'autant plus bienvenue qu'elle est rare ».

⁵ C'est en 1971, au moment des bilans, qu'il affirme dans une interview accordée à Raffaello Baldini : « Ho fatto il mestiere, non di critico, di cronista musicale, per dodici anni » (« Pendant douze ans, j'ai fait le métier, non pas de critique mais de chroniqueur musical ») – *La poesia e il resto*, « Panorama », XI, 259 (1^{er} avril 1971), pp. 70-75, in *Monologhi, colloqui*, in *Il secondo mestiere* cit. (SM-AMS, 1705) ; alors qu'en 1962 il avait évoqué avec Bruno Rossi les circonstances qui ont été à la source de cette expérience – cf. *Queste le ragioni del mio lungo silenzio*, « Settimo Giorno », XV, 23 (5 giugno 1962), p. 8, in *Monologhi, colloqui* cit. (SM-AMS, 1626) – et qu'en 1966 il avait projeté de « fare un libro, "L'analfabeta musicale", qualche cosa di simile » (« faire un livre, "L'analphabète musical" ou quelque chose de ce genre ») – lors d'une interview télévisée avec Leone Piccioni, par la suite parue sous le titre *Cinquant'anni di poesia*, « L'Approdo letterario », XII, 35 (luglio-settembre 1966), pp. 107-126, in *Monologhi, colloqui* cit. (SM-AMS, 1656) –.

un contexte défavorable – ces mauvaises interprétations si fréquemment entendues en France –.

Compte tenu de tous ces éléments, nous souhaitons nous interroger sur la relation entretenue par Montale avec le chant verdien, plus en particulier celui du baryton Verdi, et pour ce faire nous allons d'abord nous pencher sur son expérience de chanteur – d'où sans doute son souci de dénoncer les productions médiocres – et sur son engouement pour l'*opus* du maître de Busseto – non sans rapport avec la distinction entre style et stylisation –. Et ce en abordant notamment son legs de chroniqueur opératique, justement non professionnel.

« *Se non fosse diventato poeta che cosa avrebbe desiderato essere?* Cantante »⁶. En 1955, en répondant aux quarante et une questions que lui pose Enrico Roda, l'affirmation du chanteur en tant que seul substitut possible du poète est lapidaire dans sa résolution. Bien entendu, c'est de l'interprète lyrique qu'il s'agit, quoiqu'une telle concision n'aille pas sans une certaine ironie, étant donné qu'environ deux mois auparavant, Montale avait aussi écrit « Nella realtà dei fatti si potrebbe dimostrare che il cantante (e particolarmente il cantante di opera) dev'essere contemporaneamente un genio e uno sciocco »⁷. L'allusion n'en reste pas moins respectueuse au sein du compte rendu des *Voci parallele* de Giacomo Lauri Volpi. Bien plus que dans l'interview donnée à Leone Piccioni, postérieure d'une dizaine d'années, au cours de laquelle nous glissons de la sottise à l'imbécillité de la « vita dell'artista lirico, [...] che impone due qualità diverse e inconciliabili: il genio e l'imbecillità... »⁸ (SM-AMS, 1658). Avant de renchérir à quelques mois de distance : « Per cantare ci vuole una particolare mescolanza di genio e di imbecillità. Io non ero sufficientemente imbecille. Il talento, la voce, ce l'avevo, ma non avevo l'imbecillità che occorre per affrontare spudoratamente il

⁶ *Quarantuno domande a Eugenio Montale*, « Tempo », XVIII, 46 (17 novembre 1955), in *Monologhi, colloqui* cit. (SM-AMS, 1598) : « *Si vous n'étiez pas devenu poète, qu'auriez-vous souhaité être ?* Chanteur ».

⁷ Eugenio Montale, *Ogni grande cantante inventa la sua voce*, « Corriere della Sera », 20 septembre 1955, in *Altri scritti musicali* cit. (SM-AMS, 969) ; il s'agit du compte rendu du livre de Giacomo Lauri Volpi, *Voci parallele*, Milano, Garzanti, 1955 : « Dans la réalité des choses, on pourrait démontrer que le chanteur (et tout particulièrement le chanteur d'opéra) doit être à la fois un génie et un sot ».

⁸ « vie d'un artiste lyrique [...] qui exige deux qualités bien différentes et inconciliables : le génie et l'imbécillité... ».

pubblico con barba finta, calzamaglia, spadino ecc. »⁹. Mais ce ne sont que des boutades à mettre justement sur le compte du poète qui aurait pu être chanteur et qui relève, toujours au milieu des années 1950, que « L'artista di canto è, o dovrebbe essere, non l'astratto 'titolare' ma l'inventore e il responsabile della propria voce e dei propri gesti »¹⁰, en prenant encore en guise d'exemple *La traviata* afin de rappeler comment un timide interprète d'Alfredo peut se métamorphoser en un lion. Dès le début de la décennie, la dichotomie apparaît dans une prose délivrée des contraintes de la critique musicale :

Il cantante dovrebbe essere un plebeo per resistere al mestiere e un grande signore per cantare sul serio. Non essendo possibile la coincidenza di tale qualità, il cantante è già finito prima di cominciare.

Il cantante prende la vita sul serio e vive tra i buffoni. Egli crede però di essere lui il buffone, tra persone serie; questo è il lato più straordinario della sua carriera¹¹.

En conclusion d'un texte entièrement consacré au chanteur, d'une certaine manière ces assertions annoncent déjà le génie et l'imbécillité à venir, ce bouffon qui doit se montrer grand seigneur pour chanter étant quelque peu le précurseur du sot de 1955. Mais l'issue est lapidaire ici aussi dans la mesure où elle enterre toute carrière avant qu'elle ne commence.

⁹ *A vent'anni sapevo soltanto ciò che non volevo* (interview avec Achille Millo), « La Repubblica », 23 giugno 1990 (mais datant de 1968), in *Monologhi, colloqui* cit. (SM-AMS, 1684) : « Pour chanter il faut un mélange bien particulier de génie et d'imbécillité. Je n'étais pas suffisamment imbécile. Le talent, la voix, je les avais mais je n'avais pas l'imbécillité suffisante pour affronter sans vergogne le public, avec une fausse barbe, un collant, une épée etc. ».

¹⁰ Eugenio Montale, *L'imprevedibile all'Opera*, « Corriere della Sera », 25 gennaio 1956, in *Auto da fé. Cronache in due tempi*, in *Il secondo mestiere* cit. (SM-AMS, 107) : « Dans le chant, un artiste est, ou devrait être, non pas l'abstrait 'titulaire' d'un rôle mais l'inventeur et le responsable de sa propre voix et de ses propres gestes ».

¹¹ Eugenio Montale, *Il cantante*, « Corriere d'Informazione », 28 giugno 1951, par la suite in *La poesia non esiste*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1971, et maintenant in *Prose e racconti*, a cura di Marco Forti, Milano, Mondadori, 1995, « I Meridiani », p. 551 (PR) : « Le chanteur devrait être homme du peuple pour résister à ce métier et grand seigneur pour chanter sérieusement. Faute de pouvoir faire coïncider ces deux qualités, le chanteur est donc un homme fini avant d'avoir commencé. Le chanteur prend la vie au sérieux et vit parmi des bouffons. Mais il croit, lui, être le bouffon parmi des gens sérieux : et c'est le côté le plus étonnant de sa carrière » (dans la traduction de Patrice Dyerval Angelini, in Eugenio Montale, *La poésie n'existe pas*, Paris, Gallimard, 1994, « Arcades », p. 59) ; sur Montale chanteur, cfr. aussi Giulio Nascimbeni, « Un cantante mancato », in *Montale: biografia di un poeta*, Milano, Longanesi, 1986, pp. 33-40.

Ce qui s'est justement passé pour Montale lui-même. Dans le courant des années 1960, le poète se prête à plusieurs reprises à satisfaire la curiosité de ses interlocuteurs, désireux d'en savoir davantage au sujet de ses talents vocaux¹². Cependant, c'est depuis le mois de janvier 1946 qu'il avait fixé sur le papier cette expérience de jeunesse dans une interview imaginaire où il rend hommage à son professeur de chant, le baryton Ernesto Sivori, en tant qu'« uno dei primi e più acclamati *Boccanegra* »¹³ (1857, 1881), voit dans la mort de ce dernier la raison de son renoncement et circonscrit les titres abordés : *Faust* (1859) de Gounod, *La Favorite* (1840) et *Lucia di Lammermoor* (1835) de Donizetti, respectivement pour les rôles de Valentin, Alphonse XII et Lord Asthon, les deux premiers étudiés dans leur version en italien. Ceci se retrouve quelques mois plus tard dans le récit *In chiave di « fa »*¹⁴, d'abord paru dans le « Corriere d'Informazione » et ensuite repris dans *Farfalla di Dinard*. Avec *Il successo*, « *Il lacerato spirito...* » et *La piuma di struzzo*¹⁵, ce texte constitue le plus suggestif et le plus vivant témoignage du poète sur son expérience du chant. Sivori, jamais nommé, y devient « il vecchio maestro », ce vieux maître de musique dont l'appellatif résonne de manière tout particulièrement incisive d'un bout à l'autre de ce court fragment. On lui attribue une carrière éblouissante, quoiqu'à peine évoquée, – « aveva fatto crollare di applausi l'Imperiale di Pietroburgo e il Liceo di Barcellona... »¹⁶ (PR, 52) – et on conclut sur sa soudaine

¹² Cf. *Queste le ragioni...* cit. (SM-AMS, 1626) ; *Il profeta dell'Apocalisse* (interview avec Corrado Stajano), « Tempo », 6 (8 febbraio 1964), in *Monologhi, colloqui* cit. (SM-AMS, 1640) ; *Montale svagato* (interview avec Paolo Bernobini), « La Fiera Letteraria », XLI, 5 (10 febbraio 1966), in *Monologhi, colloqui* cit. (SM-AMS, 1649) ; *Cinquant'anni...* cit. (SM-AMS, 1657-1658) ; *A vent'anni...* cit. (SM-AMS, 1684) ; à ce sujet, cf. aussi les mises au point d'Adriana Guarnieri Corazzol, *Montale e la Verdi-rennaissance italiana*, in *Montale a teatro* cit., p. 114 (AGC), et de Gilberto Lonardi, *Montale, la poesia e il melodramma*, « Chroniques italiennes », XV, 57 (1/1999), pp. 65-66 (GL1), par la suite développées in Gilberto Lonardi, *Il fiore dell'addio*, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 34, 106, 128 (GL2).

¹³ Eugenio Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, « La Rassegna d'Italia », I, 1 (gennaio 1946), pp. 84-89, in *Monologhi, colloqui* cit. (SM-AMS, 1477) : « l'un des premiers et l'un des plus applaudis *Boccanegra* »

¹⁴ Eugenio Montale, *In chiave di « fa »*, « Corriere d'Informazione », 17 aprile 1946, puis in *Farfalla di Dinard*, Venezia, Neri Pozza, 1956, et in *Prose e racconti* cit. (PR, 52-55).

¹⁵ Tous publiés dans le « Corriere della Sera » (respectivement : 17 maggio 1950, 14 novembre 1948, 21 febbraio 1948), puis repris dans la deuxième édition de *Farfalla di Dinard*, Milano, Mondadori, 1960 (PR, 56-59, 60-63, 64-69).

¹⁶ « ...avait [...] fait crouler d'applaudissements le Théâtre Impérial de Saint Pétersbourg et le Liceo de Barcelone... » (dans la traduction de Mario Fusco, in Eugenio Montale, *La maison aux deux palmiers*, s.l., Fata Morgana, 1983, p. 66 (MP).

disparition (PR, 54-55). Le répertoire du narrateur-apprenti-chanteur est le même qu'en janvier 1946 – *Faust* et surtout *La favorita*, dont l'air d'Alphonse XII est répété avec maints détails –, enrichi de quelques autres personnages, tirés des opéras de Verdi – *Ernani* (1844) et *La traviata* – et de Donizetti – *L'elisir d'amore* (1832) et *Don Pasquale* (1843) – : « Il mio genere doveva essere il bel canto tradizionale: Carlo V, Valentino, Germont padre, il sergente Belcore, il dottor Malatesta »¹⁷ (PR, 53). Mais le plus grand intérêt du récit réside dans le progressif effacement de la voix naturelle du jeune homme en faveur de la voix souhaitée par le *maestro* – « Pian piano mi andavo rassegnando a dare l'addio a quella ch'era stata la mia voce, diciamo così, psicologica »¹⁸ (PR, 53) ; « la mia voce d'elezione »¹⁹ (PR, 1175), avait-il précisé dans la première mouture –, de la voix de basse pour celle de baryton, non sans une certaine projection du professeur sur son meilleur élève – « ...così aveva vinto la sua battaglia quarant'anni prima il vecchio maestro, quando Don Pedro del Brasile era stato visto spellarsi le mani dagli applausi »²⁰ (PR, 53) –. Avec la conséquente déception, voire l'appréhension, du second – « Non riconoscevo più la mia vecchia voce e non sapevo giudicare la nuova. Ero in possesso di un altro strumento, che non mi interessava »²¹ – et l'abandon des rôles jadis rêvés – « Non più Boris, non più Gurnemanz, non più Filippo II; bisognava dimenticare le note sotto le righe, i suoni sepolcrali dell'eunuco Osmin e di Sarastro »²² –, ainsi qu'une limitation jugée excessive dans le nouveau registre – « e neppure, nel nuovo registro, mi dava troppe speranze di poter portare un giorno il fez piumato di Jago o il monocolo e la tabacchiera di Scarpia »²³ – (cf. aussi GL2, 69, 134, 186-187). Puisque l'élève est très doué – « Seppi [...] che il

¹⁷ « Mon genre, ce devait être le bel canto traditionnel : Charles-Quint, Valentin, Germont père, le sergent Belcore, le docteur Malatesta » (MP, 66-67).

¹⁸ « Tout doucement, j'étais en train de me résigner à dire adieu à ce qu'avait été ma voix, disons, psychologique » (MP, 66).

¹⁹ « ma voix d'élection ».

²⁰ « ...c'est ainsi que le vieux avait remporté sa première victoire, quarante ans auparavant, lorsqu'on avait vu Don Pedro de Brésil s'écrouler les mains à force d'applaudissements » (MP, 67).

²¹ « Je ne reconnaissais plus ma vieille voix, et je ne savais pas juger la nouvelle. J'étais en possession d'un autre instrument, qui ne m'intéressait pas » (MP, 67).

²² « Finis Boris, Gurnemanz, Philippe II : il fallait oublier les notes en dessous de la portée, les sonorités sépulcrales de l'eunuque Osmin et de Sarastro » (MP, 66).

²³ « et, même dans mon nouveau registre, il ne me laissait pas trop d'espoir de pouvoir porter un jour le fez orné de plumes de Jago ou le monocle et la tabatière de Scarpia » (MP, 66).

vecchio maestro [...] mi considerava l'unico allievo largitogli dalla sorte in tre lustri d'insegnamento »²⁴ (PR, 54) –, il avait cet *axillo* que Gilberto Lonardi nous explique être un mélange de talent, de ferveur histrionique et de manie platonicienne (GL1, 65 ; GL2, 69). La mort du « vecchio maestro » marque la réappropriation à la fois de la voix et du répertoire naturels, voire de sa propre personnalité :

L'incanto, se non il canto, era finito per me. E credo che il vecchio maestro portasse con sé, nell'al di là, anche quel fantasma sonoro, quel suo *alter ego* vocale ch'egli quasi a mia insaputa e certo a mie spese, aveva industriosamente scoperto e costruito in me, forse per ritrovare la sua giovinezza lontana. Quando, anni dopo, mi riprovai sulla tastiera, scopersi ch'erano tornati al loro posto, infatti, il *mi* cavernoso del Grande Inquisitore e il *re* contrabbasso del pingue Osmin²⁵.

Dans « *Il lacerato spirito...* », il n'est donc pas surprenant que, si l'on peut déceler un vague hommage à Sivori²⁶ – grand Boccanegra, avons-nous dit –, c'est bien l'air de la basse qui s'impose. Le ton est d'ailleurs persifleur. Avatar du « vecchio maestro » – à moins que ce ne soit celui de l'élève lui-même – le « vecchio signore » « aveva trascorso i suoi anni migliori cercando invano di giungere alla perfetta esecuzione della famosa aria di Jacopo Fiesco nel *Simon Boccanegra* »²⁷ (PR, 61-62).

²⁴ « Je sus [...] que le vieux maestro [...] me considérait comme l'unique élève qui lui eût été accordé par le destin en trois lustres d'enseignement » (MP, 68).

²⁵ « L'enchantement, sinon le chant, était fini pour moi. Et je crois que le vieux maestro emportait aussi avec lui, dans l'au-delà, ce fantôme sonore, cet *alter ego* vocal que, presque à mon insu, et certainement à mes dépens, il avait industrieusement découvert et construit en moi, peut-être pour retrouver sa lointaine jeunesse. Lorsque, des années plus tard, je me mesurai de nouveau avec un clavier, je découvris en effet que le *mi* cavernoux du Grand Inquisiteur et le *ré* grave du gras Osmin étaient revenus à leur place » ; il est intéressant de relever que dans *Il successo* – le texte qui fait suite à *In chiave di « fa »* à partir de la deuxième édition de *Farfalla di Dinard* – c'est justement « un'aria del basso » que l'on interrompt par des « intempestivi applausi sul finire della prima strofa » – « applaudissements intempestifs vers la fin de la première strophe » (MP, 70) – et que confluent dans la première mouture de ce même récit nombre des personnages évoqués en 1946 – « il Grande Inquisitore, Osmin l'eunuco, Filippo II » (PR, 1176) –, auxquels viennent néanmoins s'ajouter « il servo Marcello, l'altero Jacopo Fiesco e il furente Don Ruiz Gomez de Silva » (« le valet Marcel, l'altier Jacopo Fiesco et le colérique Don Ruiz Gomez de Silva »), les rôles respectivement des *Huguenots*, de *Simon Boccanegra* et d'*Ernani* que répète la basse dans la pièce mitoyenne.

²⁶ Dans *Il successo*, nous lisons aussi l'évocation de la « morte del musicista » (PR, 59) et la conséquente « parola di ricordo che ogni anima bennata deve ai suoi maestri » (« ce mot de souvenir que toute âme bien née doit à ses maîtres » – MP, 75 –).

²⁷ « avait passé ses meilleures années en cherchant en vain à parvenir à l'exécution parfaite de l'air fameux de Jacopo Fiesco dans le *Simon Boccanegra* » (MP, 78) ; ce même air

Cependant, contrairement au premier, ce dernier se ressaisit à temps et ne meurt pas, suite néanmoins à l'horripilante expérience vécue par son ami, « un medico che aveva interrotto una brillante carriera »²⁸ (PR, 62) et qui venait souvent répéter chez le vieux monsieur : « Anche l'ex medico ritardava da molti anni l'esordio, in attesa di stagionare; poi un bel giorno perse la pazienza, un fil di raucedine gli dette di volta il cervello e l'aspirante sceriffo balzò dalla finestra... »²⁹ (PR, 62-63). Ce qui le retient de persévérer dans ses essais :

Il futuro collezionista di dischi capì il latino e non insistette più a lungo nei suoi tentativi [...]. Solo di tanto in tanto, nel farsi la barba, gli succede ancora di volgersi indietro e di intonare con voce tremula “Il lacerato spirito...”. Poi, in quello stesso momento, il fantasma del suo amico medico gli appare d'avvicino e la voce gli si estingue sulle labbra³⁰ (PR, 63).

Il n'est pas étonnant non plus que, dans *La piuma di struzzo*, la visite de « due strane figure »³¹ (PR, 64) – encore deux fantômes – soit celle de deux basses, Gaudio Mansueto et Astorre Pinti, sous les traits respectivement de Marcel³² des *Huguenots* (1836) et de Dulcamara de *L'elisir d'amore*. Et le narrateur de se produire, devant le premier, justement dans l'exécution de l'air de Jacopo Fiesco : « Lei mi condusse con sé nello sgabuzzino di un accordatore di pianoforti nonché capo della claque, e ascoltò la mia esecuzione del “Lacerato spirito”, consigliandomi di perseverare nello studio del bel canto »³³ (PR, 66). Par sa portée sym-

apparaît dans la première version d'*Il successo* citée, lorsque le narrateur se laisse surprendre à rêver d'une petite machine qui, actionnée, produirait les sons les plus difficiles (PR, 1176).

²⁸ « un médecin qui avait interrompu une brillante carrière » (MP, 79).

²⁹ « L'ex-médecin, lui aussi, retardait depuis des années son début, en attendant de mûrir ; puis un beau jour, il perdit patience, une trace d'enrouement lui monta à la tête et l'aspirant shérif sauta par la fenêtre... » (MP, 79-80) ; le shérif est, bien sûr, le personnage de Jack Rance dans *La fanciulla del West* (1910) de Puccini ; Montale semble tenir tout particulièrement à ce fait divers puisqu'il le reprend quelques années plus tard dans son compte rendu du livre de Giacomo Lauri Volpi – *Ogni grande cantante...* cit. (SM-AMS, 969) –.

³⁰ « Le futur collectionneur de disques comprit l'antienne et n'insista pas davantage dans ses efforts. [...] Seulement, de temps en temps, en se faisant la barbe, il lui arrive encore parfois de se retourner en arrière et d'entonner d'une voix tremblante “Il lacerato spirito...”. Alors le fantôme de son ami médecin apparaît tout près de lui, et sa voix s'éteint sur ses lèvres » (MP, 80).

³¹ « deux étranges personnages » (MP, 82).

³² À ce sujet, cf. aussi n. 25, p. .

³³ « Vous m'avez conduit avec vous dans le cagibi d'un accordeur de pianos, qui était aussi le chef de la claque, et vous avez écouté mon exécution du “Lacerato spirito”, en me

bolique, l'épilogue constitue une sorte de bilan de la brève expérience de Montale chanteur :

Poi riflettei che un nesso fra le due figure esisteva in me: incontrando Marcello avevo sperato, un giorno di emularne la gloria, di battere la sua pista; dividendo il digiuno di Astorre, trent'anni dopo, ho ringraziato Iddio di avermi salvato dai rischi della sua vita, sebbene per incorrere in guai anche più umilianti³⁴ (PR, 68).

Au cours des entretiens des années 1960, Montale recompose quelque peu le répertoire auquel il a renoncé à deux reprises : pour suivre son professeur, d'abord ; par son choix délibéré d'abandonner la chant, ensuite. « Mi sarebbe piaciuto Scarpia, il feroce barone Scarpia »³⁵ (SM-AMS, 1649), confie-t-il à Paolo Bernobini en 1966, ne renonçant pas à quelques appréciations critiques juste à une époque où son activité de chroniqueur musical s'achemine vers sa fin : « Egli deve essere un grande signore, deve essere malvagio, ma signorile nello stesso tempo, invece ne fanno sempre un essere volgare, malvagio, senza nessuna signorilità »³⁶. Par la même occasion, il relate également ses véritables débuts mais dans une salle vide – le théâtre de Feltre – où il a chanté l'air de Don Basilio – « La calunnia » (I, 8) – d'*Il barbiere di Siviglia* (1816). L'air de la basse dont l'exécution suscite la surprise chez les présents, un ami et le concierge de l'établissement, précise-t-il quelques mois plus tard à Leone Piccioni, affichant néanmoins une certaine insouciance dans le souvenir – « cantai, mi pare... »³⁷ (SM-AMS, 1659) –. Comme le jeune élève d'*In chiave di « fa »*, il retrouve ainsi sa voix naturelle, au détriment des aspirations de Sivori : « Il mio maestro voleva che io facessi il baritono, ma io preferivo le parti di basso, non che avessi una scarsa estensione [...], ma mi sentivo più tranquillo a cantare da basso »³⁸ (SM-AMS, 1684), ajoute-t-il en l'espace de deux ans à Achille Millo. Et il continue

conseillant de persévérer dans l'étude du bel canto » (MP, 84).

³⁴ « Puis je réfléchis qu'un lien entre ces deux figures existait en moi : en rencontrant Marcel, j'avais espéré, un jour, rivaliser avec sa gloire, marcher sur ces traces ; en partageant le jeûne d'Astorre, trente ans plus tard, j'ai remercié Dieu de m'avoir sauvé des risques de sa vie, bien que ce fût pour aboutir à des malheurs encore plus humiliants » (MP, 87).

³⁵ « J'aurais aimé Scarpia, le cruel baron Scarpia ».

³⁶ « Ça doit être un grand seigneur, un être méchant et élégant à la fois, alors qu'on en fait toujours un être vulgaire, méchant, sans aucune élégance ».

³⁷ « j'ai chanté, il me semble... ».

³⁸ « Mon professeur voulait que je sois baryton mais je préférais les rôles de basse ; ce n'était pas à cause de limites dans l'étendue de la voix [...] mais je me sentais plus à l'aise lorsque je chantais en voix de basse ».

de développer son répertoire hypothétique, reprenant en partie les rôles souhaités en 1946 – « Pensi al Don Carlo, al Mefistofele di Gounod, e poi al Don Giovanni... »³⁹ –. À vrai dire, la tessiture du héros mozartien nous ramène davantage vers le baryton mais ici Montale peut avoir aussi songé au Commandeur, grand frère du Grand Inquisiteur auquel il pense sûrement lorsqu'il cite le titre verdien, ainsi qu'à son interlocuteur, le roi d'Espagne Philippe II. Ou même aux deux en même temps, comme pour le duo entre Rigoletto et Sparafucile (I, 7) : « Vorrei fare le due parti di Rigoletto e Sparafucile, tutti e due insieme nel duettino del primo atto, sì... [...] sono due parti in chiave di fa, basta tenersi sul leggero, così, nella parte di Rigoletto, e incupire un po' in quella di Sparafucile »⁴⁰ (SM-AMS, 1659). Relevons la clef de fa de ce duo qui, en 1950, apparaissait dans *Il successo*, avec le finale I d'*Aida* (1871), afin de justifier la présence de la claque dans une salle d'opéra : « non sostenere con un grugnito di consenso il gargarismo che emette Sparafucile quando si allontana da Rigoletto dopo avergli proposto il turpe mercato, è mancare per lo meno di carità, di solidarietà umana »⁴¹ (PR, 56).

Ce répertoire reconstitué n'est pas totalement absent des témoignages critiques de Montale chroniqueur musical. Dans son étude très fouillée consacrée aux *Prime alla Scala*, Pier Vincenzo Mengaldo a bien dégagé la structure profonde qui sous-tend la plupart des comptes rendus de l'auteur pour le théâtre milanais. Il y reconnaît deux groupes majeurs (A et B), chacun composé respectivement de 6 et de 3 éléments : A1. informations sur l'auteur ; A2. fortune de l'œuvre en Italie et à la Scala ; A3. description de la trame ; A4. appréciations sur le livret ; A5. mise au point historique ; A6. jugement musico-théâtral ; B7. jugement sur la production ; B8. comparaisons avec les précédentes exécutions ; B9. réactions du public⁴². Avec néanmoins un certain nombre de dérogations

³⁹ À la question précédente, Montale fait également allusion à Carlo V dans l'*Ernani* verdien.

⁴⁰ « Je voudrais chanter les deux rôles de Rigoletto et de Sparafucile, les deux en même temps dans le bref duo du premier acte, oui... [...] ce sont des rôles en clef de fa, il suffit de chanter assez léger, comme cela, dans le rôle de Rigoletto, et un peu plus sombre dans celui de Sparafucile » ; sur la question, cfr. aussi Antonio Zollino, *I paradisi ambigui. Saggio su Montale e la musica*, in *Verdi e Montale. Musica e parole*, a cura di Adriana Beverini, La Spazia, Centro Studi Ligure sulla Poesia, 2001, pp. 21-22 (AZ).

⁴¹ « ne pas soutenir d'un grognement d'approbation le gargarisme que fait Sparafucile quand il s'éloigne de Rigoletto après lui avoir proposé le hideux marché, c'est manquer, pour le moins, de charité, de solidarité humaine » (MP, 71).

⁴² Cf. Pier Vincenzo Mengaldo, *Montale critico musicale*, in *La tradizione del Novecento*, Nuova serie, Firenze, Vallecchi, 1987, p. 245 (PVM).

(PVM, 245-247). C'est le plus souvent aux points A6 et B7 que se fait davantage entendre le jeune chanteur derrière l'exégète. L'air des faux débuts au théâtre de Feltre – la calomnie de Don Basilio – est le seul numéro d'une partition que l'écrivain traite en tant que morceau isolé, et ce non seulement dans le contexte de l'analyse d'*Il barbiere di Siviglia*, mais aussi dans l'ensemble de la vingtaine d'opéras évoqués à différents endroits comme ayant été susceptibles d'intégrer son répertoire personnel. De B7 – « Con Nicola Rossi Lemeni si torna alle tinte forti. Il suo Don Basilio è molto caricaturale secondo il modello di Šaljapin, più recitato che cantato »⁴³ – Montale revient alors à A6 afin de donner son avis de connaisseur sur la façon d'exécuter cet air :

Come Rossini intendesse che fosse cantata l'aria della calunnia è un mistero; quasi impossibile è eseguirla in *re*, com'è scritta. Trasportata in *do* – come si fa da sempre – l'aria è suscettibile di un'esecuzione musicalmente elegante, ma da anni questa possibilità viene ignorata dagli artisti⁴⁴.

À son tour, le souhaité Scarpia est traité avant le couple protagoniste – nous sommes en A6 – et avec une profusion de détails que ne saurait connaître celui-ci :

Una musica [...] che rivela anche nell'armonia uno sforzo di individuazione e un'audacia che in quel tempo hanno pochi precedenti. Questo appare oggi evidente nella figura di Scarpia, il primo e il solo baritono drammatico inventato da Puccini [...], vivo attraverso le variazioni di un paio di temi che lo scolpiscono in profondità⁴⁵.

Et si le critique renonce à s'attarder sur le duo Rigoletto-Sparafucile, il dresse un portrait très flatteur du rôle titre, afin de souligner les éléments d'originalité qui le caractérisent (A6) :

⁴³ Eugenio Montale, *Uno per uno bravissimi tutti insieme un po' meno*, « Corriere d'Informazione », 17-18 febbraio 1956, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 587) : « Avec Nicola Rossi Lemeni nous revenons aux couleurs fortes. Son Don Basilio est très caricatural, suivant le modèle de Chaliapine, davantage joué que chanté ».

⁴⁴ « Comment Rossini entendait-il que l'on chante l'air de la calomnie ? C'est un mystère. Presque impossible l'exécution en *ré*, tel que c'est écrit. Transposé en *do* – comme on le fait depuis toujours – cet air se prête à une exécution musicalement élégante mais depuis des années les artistes ignorent cette possibilité ».

⁴⁵ Eugenio Montale, « *Tosca* » *alla Scala veramente perfetta*, « Corriere d'Informazione », 11-12 dicembre 1959, in *Altri scritti musicali* cit. (SM-AMS, 1129) : « Une musique [...] révélant, même dans l'harmonie, un effort de caractérisation et une audace qui ont peu de précédents à cette époque. Aujourd'hui ceci apparaît clairement dans le personnage de Scarpia, le premier et le seul baryton dramatique inventé par Puccini [...], vivant grâce aux variations de deux thèmes qui le sculptent en profondeur ».

...la vera novità del dramma è tutta nel personaggio del protagonista che canta come nessun baritono aveva forse mai cantato: senza romanze vere e proprie ma con declamato melodico che alterna l'invettiva all'implorazione e fa di questo ruolo uno dei più aperti al talento dell'interprete che mai siano stati creati⁴⁶.

Ce sont des accents enthousiastes que l'on retrouve à propos de cet autre rôle pour baryton qu'est Rodrigue, marquis de Posa, dans *Don Carlos* (1867) – « ...chi ascolti la musica si accorgerà che Verdi ha fatto di lui un eroe, non un baritono »⁴⁷ –, avant de se pencher justement sur le duo entre les deux basses : « ...meno sorprendono le figure di Filippo II e dell'Inquisitore perché Verdi ci ha abituati da tempo a personaggi più grandi del vero; e tuttavia mai gli era accaduto di porre a confronto due giganti di quelle proporzioni »⁴⁸ (A6).

Philippe II fait justement partie des cinq à sept personnages auxquels doit renoncer le jeune élève du récit *In chiave di « fa »*, tout comme le cité Scarpia. Exception faite pour Jago d'*Otello* (1887)⁴⁹, l'examen

⁴⁶ Eugenio Montale, *Voce ed arte per il gobbo*, « Corriere d'Informazione », 10-11 dicembre 1965, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 869) : « ...la véritable nouveauté de ce drame réside entièrement dans un rôle-titre qui chante comme peut-être aucun baryton n'avait jamais chanté : sans véritablement d'airs mais avec une déclamation mélodique qui fait alterner l'invective à l'imploration et rend ce rôle un des plus ouverts au talent de son interprète parmi tous ceux qui ont jamais été créés ».

⁴⁷ Eugenio Montale, *Grande Don Carlos*, « Corriere d'Informazione », 14-15 décembre 1960, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 743) : « ...ceux qui écoutent la musique s'apercevront que Verdi a fait de lui un héros, et non un baryton ».

⁴⁸ « ...les figures de Philippe II et de l'Inquisiteur nous étonnent moins, puisque depuis longtemps Verdi nous a habitués à des personnages plus grands que nature ; et pourtant il ne lui était jamais arrivé de mettre face à face deux géants de telles proportions » ; sur la confrontation entre ces deux personnages, cf. aussi Eugenio Montale, *Introduzione a « La traviata »* cit. (SM-AMS, 1250) : « ...quella scena musorgskiana in cui fra parlato, declamato e cantato non sono più possibili distinzioni » (« ...cette scène moussorgskienne où l'on ne peut plus distinguer entre parole, déclamation et chant »).

⁴⁹ L'appréciation en reste néanmoins plutôt réservée (A6) : « Si è rimproverato al “Credo” di Jago di interrompere l'azione; ma il torto di questo pezzo è un altro: è di essere, anche come intrinseca qualità di stile vocale, di genere ponchielliano. Non mi par dubbio che senza il Barnaba di *Gioconda* il ‘fuor d'opera’ del “Credo” non sarebbe stato tale; e forse non aveva torto Boito proponendo, in quel luogo, un ‘cavilloso monologo’. Di cavillose frasi squisitamente risolte in musica la parte di Jago offre parecchi esempi » (in Eugenio Montale, *Un Otello entusiasmante*, « Corriere d'Informazione », 8-9 dicembre 1959, in *Altri scritti musicali* cit. (SM-AMS, 1126) : « On a reproché au “Credo” de Jago d'interrompre l'action ; mais ce n'est pas là le tort de ce morceau : c'est qu'il est écrit dans le genre de Ponchielli, même dans les moments les plus qualitatifs de son style vocal. Il ne fait pas de doute que sans le Barnaba de *La Gioconda* le ‘temps d'arrêt’ du “Credo” n'aurait pas été le même ; et peut-être Boito n'avait-il pas tort lorsqu'il proposait à la place

des mozartiens Osmin et Sarastro est relégué à la seule évaluation de la production du moment (B7), tout comme pour le protagoniste de *Boris Godounov* (1874) et Gurnemanz de *Parsifal* (1882)⁵⁰. Les rôles effectivement étudiés auprès de Sivori, pour leur part, font l'objet d'une attention assez distraite – et toujours en B7 –. Et si Valentin de *Faust* n'est cité que dans l'énumération de la distribution⁵¹, l'abord des opéras de Donizetti – *Lucia di Lammermoor* et *La Favorite* – laisse ressentir au moins une certaine compétence dans l'évaluation d'Alphonse XII – « il baritono Bastianini è un re di Castiglia più che corretto e dignitoso anche se non esplora tutte le possibilità di un personaggio che non è tutto convenzionale »⁵² – et une quelque implication personnelle dans Enrico Asthon, « ingrattissima e difficile parte »⁵³. Ce qui attribue à ce genre de considérations une forme d'exclusivité, puisque la présentation des autres chanteurs n'implique aucune allusion ni au statut ni à la tessiture

un 'insidieux monologue'. Et le rôle de Jago présente de nombreux exemples de phrases insidieuses délicieusement rendues par la musique ». La connaissance du personnage est à nouveau soulignée lorsqu'il s'agit de juger l'interprétation qu'en a donnée Tito Gobbi (B7) : « Del doppio aspetto di Jago – il brutale e il sottilmente insidioso – Tito Gobbi accentua il primo, autorevolmente, è vero, ma anche lasciando in ombra qualcosa di molto importante del personaggio » (SM-AMS, 1127 : « Des deux aspects de Jago – le brutal et le subtilement insidieux – Tito Gobbi accentue le premier, avec autorité, il est vrai, tout en laissant dans l'ombre quelque chose de très important chez ce personnage »).

⁵⁰ Cf. respectivement : Eugenio Montale, « *Il ratto dal serraglio* », « Corriere d'Informazione », 8-9 maggio 1959 ; Eugenio Montale, *Per fare il « Flauto magico » ci volle anche un mineralogista*, « Corriere d'Informazione », 12-13 dicembre 1955 ; Eugenio Montale, *Libertà all'anitroccolo che Rimski aveva ingabbiato*, « Corriere d'Informazione », 31 gennaio-1^o febbraio 1956 ; Eugenio Montale, *Parsifal modello*, « Corriere d'Informazione », 3-4 maggio 1960 ; tous in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 701, 565, 580, 731) ; soulignons néanmoins le Boris « protagonista » et la primauté accordée à l'interprétation de Boris Christoff « forte e nobile Gurnemanz, veramente all'altezza della sua massacrante parte » (« fort et noble Gurnemanz, vraiment à la hauteur de ce rôle épuisant »). Toujours chez Mozart, relevons aussi la question posée de l'identification du compositeur avec le héros de *Don Giovanni* (A5) (in Eugenio Montale, *Più zolfo che allegria nella bacchetta di Ackermann*, « Corriere d'Informazione », 9-10 febbraio 1956 – AM-AMS, 581 –), autre titre évoqué dans l'interview de 1968.

⁵¹ De même que Méphisto, également rappelé dans l'entretien avec Millo (cf. Eugenio Montale, *Un « Faust » ritornato favola*, « Corriere d'Informazione », 8-9 gennaio 1966, in *Altri scritti musicali* cit. (SM-AMS, 1267).

⁵² Eugenio Montale, *La Cossotto « Favorita » al posto della Simionato*, « Corriere d'Informazione », 5-6 gennaio 1962, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 783-784) : « le baryton Bastianini est un roi de Castille plus que correct et digne, même s'il n'explore pas toutes les possibilités d'un personnage qui n'est pas que conventionnel d'un bout à l'autre ».

⁵³ Eugenio Montale, *Non ci deluse mai la squisita « Lucia »*, « Corriere d'Informazione », 13-14 giugno 1964, in *Altri scritti musicali* cit. (SM-AMS, 1242) : « rôle très ingrat et difficile ».

des personnages. De même pour les deux partitions donizettienes supposément abordées – *L'elisir d'amore* et *Don Pasquale* –, si l'on s'entient à *In chiave di « fa »* : l'évocation de la fortune de l'œuvre (A2) met d'ailleurs davantage l'accent sur la basse comique Dulcamara que sur le baryton de Belcore⁵⁴ ; relevons néanmoins que l'analyse de la production (B7) souligne l'habileté de Sesto Bruscantini – ancien Don Pasquale et Malatesta du moment – d'être passé du registre de la basse bouffe à celui du baryton⁵⁵, ce qui n'est peut-être pas innocent de la part de Montale. Chez Verdi, en revanche, l'étude du rôle de Germont père occupe une place bien plus étendue que pour celui d'Alfredo et apparaît avant ce dernier (A6). Le personnage est apprécié pour sa nouveauté en des termes comparables à ceux que nous avons rappelés pour Rigoletto ; l'attention réservée surtout au duo avec l'héroïne laisse transparaître une connaissance bien plus poussée que celle du chroniqueur ou du spectateur :

La figura di Germont padre non è, infatti, meno nuova di quella di Violetta. Questo vecchio gentiluomo [...] è una voce nuova nel repertorio baritonale. A lui non si richiedono mezzi vocali d'eccezione. Il lungo suo duetto con Violetta è una conversazione musicale: l'accento del parlato è qui prolungato, sublimato nel canto, ma resta avvertibile [...] ; ma il fascino del duetto della *Traviata* consiste proprio nel fatto che il dialogo restra strofico, concertistico e che Germont dà la mano da un lato ancora al Carlo V dell'*Ernani*, dall'altro a quel marchese di Posa che nascerà dopo⁵⁶ (SM-AMS, 1250-1251).

Charles Quint est justement l'autre création verdienne travaillée par l'apprenti chanteur du récit de 1946 ; et en 1959, lorsqu'il reconnaît chez Ettore Bastianini « tutte le qualità che occorrono a impersonare Carlo V: voce duttile ed estesa, esemplare chiarezza di dizione e dignità di accento »⁵⁷, le chroniqueur musical semble parler en connaissance de

⁵⁴ Cf. Eugenio Montale, *Elisir sì e no*, « Corriere d'Informazione », 12-13 marzo 1964, in *Altri scritti musicali* cit. (SM-AMS, 1225).

⁵⁵ Cf. Eugenio Montale, « *Don Pasquale* » in *misura giusta*, « Corriere d'Informazione », 22-23 gennaio 1965, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 855-856).

⁵⁶ « En effet le personnage de Germont père n'est pas moins nouveau que celui de Violetta. Ce vieux gentilhomme [...] est une voix nouvelle dans le répertoire pour baryton. On ne lui demande pas de moyens vocaux exceptionnels. Son long duo avec Violetta est une conversation musicale : ici l'accent du parlé est prolongé, sublimé dans le chant mais il est toujours perceptible [...] ; mais la séduction du duo de *La Traviata* réside justement dans le fait que le dialogue reste strophique, tel un concert, et que Germont tient par la main d'un coté encore le Carlo V d'*Ernani*, de l'autre ce marquis de Posa à naître plus tard ».

⁵⁷ Eugenio Montale, *Ernani*, « Corriere d'Informazione », 26-27 febbraio 1959, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 685) : « toutes les qualités qu'il faut pour interpréter Carlo V :

cause. Alors que plus vague reste la « torva vigoria, se non gravità »⁵⁸ reconnue chez Nicola Rossi Lemeni pour Silva (A6).

Ce rôle de basse n'appartient pas, à proprement parler, au répertoire montalien mais à celui de l'interprète en répétition dans la première mouture d'*Il successo* en compagnie de Marcel des *Huguenots* et de Jacopo Fiesco de *Simon Boccanegra*⁵⁹. Le poète semble avoir tout particulièrement tenu à ces deux personnages, puisque le premier apparaît au narrateur de *La piuma di struzzo* et que le second chante l'air dont l'*incipit* conflue dans le titre de l'autre récit, « *Il lacerato spirito...* ». Le critique de la Scala attache également une très grande importance à ces deux incarnations. Dans le compte rendu de l'opéra de Meyerbeer, il est question de Marcel à trois reprises, au cours du rappel des représentations de ce titre en Italie (A2), de l'analyse de l'œuvre (A6) et de la distribution (B7), pour celui que l'on considère comme « il più originale personaggio del dramma »⁶⁰. Pour la présentation musicale de l'*opus* verdien (A6), l'accent est mis surtout sur les voix masculines dont quatre s'inscrivent dans les registres plus graves : bien que considéré comme une de ces « parti già bell'e fatte »⁶¹, Fiesco est aussi vu comme « un personaggio musicale stupendamente abbozzato »⁶², « Paolo e il comprimario Piero – deux barytons – sono già figure dell'*Otello* »⁶³, tandis que le protagoniste – rôle par lequel est toujours évoqué Sivori, le *maestro* – « non è più un semplice baritono ma un vero uomo che si dibatte nel vaneggiamento della morte »⁶⁴, selon un jugement qui le rapproche du marquis de Posa. L'exécution (B7) semble propice à réconcilier le spectateur-critique avec celui qui avait tenté de lui donner une voix qu'il ne possédait pas :

Tanto Giangiacomo Guelfi, protagonista, che Nicolai Ghiaurov (Fiesco) hanno gareggiato in potenza vocale ed espressività scenica. Del Guelfi in

voix souple et étendue, clarté exemplaire dans la diction, et dignité d'expression ».

⁵⁸ « sinistre vigueur, voire la gravité ».

⁵⁹ Cf. n. 25, p. .

⁶⁰ Eugenio Montale, *Successo esplosivo ieri sera alla Scala*, « Corriere d'Informazione », 29-30 maggio 1962, in *Altri scritti musicali* cit. (SM-AMS, 1181) « le personnage le plus original du drame ».

⁶¹ Eugenio Montale, *I tre Verdi del « Simone »*, « Corriere d'Informazione », 11-12 maggio 1965, in *Altri scritti musicali* cit. (SM-AMS, 1262) : « créations toutes faites ».

⁶² « un personnage musical superbement ébauché ».

⁶³ « Paolo et son acolyte Piero sont déjà des figures d'*Otello* ».

⁶⁴ « n'est plus qu'un simple baryton mais un homme à part entière qui se démène dans le délire de la mort ».

particolare si può dire ch'egli ha creato un nuovo personaggio verdiano di cui finora non avevamo indovinato tutte le possibilità⁶⁵ (SM-AMS, 1263).

Le compte rendu de *Simon Boccanegra* nous semble d'autant plus significatif qu'il apparaît sous le titre *I tre Verdi del « Simone »*. Cet article date de 1965. Une quinzaine d'années plus tôt, Montale avait déjà délimité chronologiquement les trois moments essentiels de la carrière du compositeur non sans avancer quelques implications d'ordre stylistique :

Tramontato l'antiverdismo, la tenzone si svolge ora fra gli zelatori del Verdi ultimo (l'uomo che da vecchio ha finalmente imparato il mestiere – nous dit-il non sans ironie⁶⁶ – dando dei punti ai giovani) e gli ammiratori del Verdi centrale, quello del *Rigoletto*, del *Trovatore*, della *Traviata*, non decisi, questi ultimi, a buttare a mare il *Falstaff* ma altrettanto convinti che il miracolo verdiano vero si fosse già compiuto fra il '51 e il '53. Non mancano neppure verdiani che preferiscono il primissimo Verdi, quella vena che va dal *Nabucco* e dai *Lombardi* fino ai miracolosi recitativi drammatici del *Don Carlos*...⁶⁷

Ce sont des remarques encouragées par la constatation de l'évolution du goût musical en Italie, faisant par le passé s'opposer partisans de Wagner et défenseurs de Verdi. Quant à l'exécution de la Scala, ces trois Verdi se font justement ressentir dans l'opéra en question, avec néanmoins quelques nuances qui relèvent encore davantage de considérations sur le style. Le chroniqueur reconnaît alors la cause de la « scarsa vitalità »⁶⁸

⁶⁵ « Tant Giangiacomo Guelfi, protagoniste, que Nicolai Ghiaurov (Fiesco) ont rivalisé en puissance vocale et en expressivité scénique. De Guelfi en particulier on peut dire qu'il a créé un nouveau personnage verdien dont jusque-là nous n'avions pas encore deviné toutes les possibilités ».

⁶⁶ À ce sujet cf. également le compte rendu à Francesco Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, Milano, Scheiwiller, 1963 in « Corriere della Sera », 6 ottobre 1963, in *Altri scritti musicali* cit. (SM-AMS, 1221).

⁶⁷ Eugenio Montale, *Il genio che compì il lavoro di molte vite*, « Corriere della Sera », 2 ottobre 1951, in *Altri scritti musicali* cit. (SM-AMS, 931), compte rendu du livre d'Emilio Radius, *Verdi vivo*, Milano, Bompiani, 1951 : « Finie l'hostilité anti-verdienne, maintenant la dispute a lieu entre les défenseurs du dernier Verdi (le vieil homme qui a enfin appris son métier et a doublé les jeunes gens) et les admirateurs du Verdi du milieu, celui de *Rigoletto*, d'*Il Trovatore*, de *La Traviata*, pas décidés, ces derniers, à jeter à la mer *Falstaff* mais tout aussi convaincus que le véritable miracle verdien s'était déjà achevé entre 1851 et 1853. Il ne manque pas non plus de verdians qui préfèrent le tout premier Verdi, cette veine qui va de *Nabucco* et d'*I Lombardi* jusqu'aux miraculeux récitatifs dramatiques de *Don Carlos*... ».

⁶⁸ « faible vitalité ».

(SM-AMS, 1261) de l'œuvre dans l'intervention de trois librettistes – Verdi lui-même, qui en a ébauché le scénario, Piave et Boito qui a remanié le livret – et de trois Verdi différents :

quello dei *Lombardi* e del *Macbeth*, il Verdi della maniera nera (quello del *Don Carlo* e delle parti migliori dell'*Otello*) e infine il Verdi 'aggiornato' dei coretti ancillari, delle serenate e delle fanfare lontane, il Verdi già accusato (chissà perché) di wagnerismo: l'ultimo Verdi, insomma, nei suoi aspetti più superficiali⁶⁹.

Créé en 1857 et remanié en 1881, *Simon Boccanegra* appartient aussi bien à la deuxième qu'à la troisième phase de la carrière du *maestro*. La nouvelle tripartition tend cependant à l'inscrire dans un héritage plus ancien et dans un découpage temporel moins strictement chronologique.

Le répertoire idéal de Montale chanteur – rôles de baryton et de basse confondus –, réserve une place de choix à Verdi. Sur les dix-sept titres que nous avons pu délimiter, cinq font partie de la production du maître de Busseto (*Ernani*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Don Carlos* et *Otello*) contre quatre de Donizetti (*L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *La Favorite* et *Don Pasquale*), trois de Mozart – *Die Entführung aus dem Serail* (1782), *Don Giovanni* (1787) et *Die Zauberflöte* (1791) –, un respectivement de Rossini (*Il barbiere di Siviglia*), de Gounod (*Faust*), de Moussorgski (*Boris Godounov*), de Wagner (*Parsifal*) et de Puccini (*Tosca*). À cela s'ajoutant *Les Huguenots* de Meyerbeer et justement *Simon Boccanegra*, entendus en répétition, apparus en rêve ou liés à la mémoire du professeur de chant⁷⁰. La prépondérance de Verdi est davantage reconnaissable lorsque l'on considère le nombre des personnages évoqués. À part *Faust* – représenté par le baryton de Valentin, effectivement étudié avec Sivori, et la basse de Méphisto, souhaitée –, tous les autres doubles emplois sont verdiens : Carlo V et Silva – ce dernier uniquement entendu dans *Il successo* –, *Rigoletto* et *Sparafucile*,

⁶⁹ « celui d'*I Lombardi* et de *Macbeth*, le Verdi noir (celui de *Don Carlos* et des meilleurs moments d'*Otello*) et enfin le Verdi 'à la mode du jour', celui des jolis chœurs de jeunes filles, des sérénades et des fanfares au lointain, le Verdi que l'on accusait déjà (qui sait pourquoi) de wagnérisme : bref, le dernier Verdi dans ses aspects les plus superficiels ».

⁷⁰ Suivant le témoignage de Gianandrea Gavazzeni (*Il mio Montale*, in *Montale, la musica e i musicisti*, a cura di Roberto Iovino e Stefano Verdino, Genova, Sagep, 1996, p. 20), nous pourrions ajouter à cette liste le rôle de Lothario dans *Mignon* (1866) d'Ambroise Thomas, toujours en italien : « Quando mi farai cantare almeno il Lotario della *Mignon* ? » – « Quand me feras-tu chanter au moins Lothario dans *Mignon* ? » – (cf. aussi Stefano Verdino, *Il mancato Lotario*, in *Montale, la musica e i musicisti* cit., p. 68, puis AZ, 20-21).

Philippe II et le Grand Inquisiteur. Ce qui s'élève à un total d'une dizaine de créations verdienues envisagées.

Pier Vincenzo Mengaldo a déjà souligné la primauté de Verdi dans l'ensemble des critiques opératiques montaliennes (PVM, 257), ainsi que le constant terme de comparaison que constitue pour lui le compositeur – « una delle bussole fondamentali della navigazione musicale di Montale »⁷¹ (PVM, 256), l'autre étant Mozart –. Il a également mis l'accent sur la totale acceptation du XIX^e siècle (PVM, 265), surtout italien. Ce que Piero Gelli appelle à juste titre *melodramma* et qu'il fait coïncider avec le romantisme :

In definitiva per Montale il melodramma è un miracoloso connubio di suoni e di vocalità, in cui si consuma ogni impurezza: è un regno di fuochi fatui e di cartapesta dove, per miracolo dell'arte, scoppia la scintilla dell'emozione poetica e ciò avviene soprattutto in quella che è per lui la grande stagione del melodramma italiano, cioè la stagione romantica⁷² (PG, 83).

Ce même *melodramma* qui fait que pour Montale « il solo vero romanticismo italiano »⁷³ ait trouvé son expression dans les œuvres de Bellini, de Donizetti et de Verdi (cf. aussi PG, 76-77), idée avancée en 1949, puis repropoée à deux reprises une dizaine d'années plus tard⁷⁴ (cf. notamment AGC, 122). Ce *melodramma* que l'interview imaginaire de 1946 avait déjà focalisé en tant qu'achèvement verdien : « A quello verdiano dobbiamo la sorprendente ricomparsa, in pieno Ottocento, di alcune vampe

⁷¹ « l'une des boussoles fondamentales de la navigation musicale de Montale ».

⁷² « En fin de compte, pour Montale le *melodramma* est cette conjonction miraculeuse de sons et de vocalité, dans laquelle se consume toute impureté : c'est un royaume de feux follets et de carton-pâte où, grâce au miracle de l'art, s'allume l'étincelle de l'émotion poétique ; et ceci se produit surtout dans ce qui est pour lui la grande saison du *melodramma* italien, à savoir la saison romantique ».

⁷³ Eugenio Montale, *Il tempo delle 'soubrettes'*, « Corriere della Sera », 5 aprile 1949, in *Monologhi, colloqui cit.* (SM-AMS, 1487) : « le seul véritable romantisme italien » ; ce qui n'est pas pour nous étonner chez un Montale « Abitato e assediato dalla musica, anzi più precisamente da arie, storie, fantasmi del melodramma » (« Habité, voire obsédé par la musique, et plus exactement par les airs, les histoires et les fantômes du *melodramma* »), « poeta [...] 'occupato' [...] da quella particolare 'zona' della musica che è il canto melodrammatico » (« poète [...] 'saisi' [...] par cette 'sphère' particulière de la musique qu'est le chant mélodramatique ») (GLI, 65, 66).

⁷⁴ Cf. Eugenio Montale, *Il teatro alla moda*, « Corriere della Sera », 17 giugno 1958, in *Altri scritti musicali cit.* ; Eugenio Montale, *Ernani cit.* (SM-AMS, 1081, 682-683).

del fuoco di Dante e di Shakespeare »⁷⁵ (SM-AMS, 1477) (cf. également GL1, 73). Et si le romantisme italien se résume essentiellement à l'opéra – en particulier verdien – le compositeur porte en lui-même tout l'esprit de l'unité italienne, en guise de substitut d'une poésie civile défaillante : « Tutto il nostro Risorgimento è stato accompagnato dal tantan di poeti civili, ma il grande poeta di quella stagione è Giuseppe Verdi »⁷⁶.

Incarnation du romantisme et de la rédemption nationale, Verdi est aussi au centre du débat entre bonne et mauvaise musique. À peine évoqué dans le *Paradosso della cattiva musica*⁷⁷ de 1946 – ce texte d'ouverture des *Prime alla Scala*, dédié à Massimo Mila –, le *maestro* est indirectement l'objet de la discussion qui s'engage dans une loge de théâtre entre le narrateur et le « giovane alto ed elegante »⁷⁸ du récit *Amico del popolo* de 1949, puisque c'est bien *Il trovatore* (1853) que l'on joue à la scène. Après avoir avancé que les livrets verdiens « sono di una stupidaggine insigne »⁷⁹ (PR, 790), le jeune homme ajoute : « E la musica, bè lasciamo stare... io sono per la musica pura »⁸⁰ (PR, 791). Ce qui donne à son interlocuteur l'occasion de développer en quelques mots une théorie esthétique qui est à la base de la poétique même de l'auteur (cf. aussi PVM, 239, 242). Verdi est alors cité en exemple d'un art dépositaire d'une grande partie de l'héritage populaire :

Per capire il colore del terzetto dei *Lombardi* o il colore-controriformista del *Don Carlo* non basta la sensibilità epidermica di chi si tiene al corrente delle ultime mode. Occorrono tentacoli ch'entrino nel sottosuolo di un'autentica cultura. Oscuramente, il popolo ha sempre sentito quanta parte di sé e della sua storia fosse confluita nella straordinaria incoscienza del melodramma ottocentesco⁸¹ (PR, 792).

⁷⁵ « Nous sommes redevables au *melodramma* verdien de cette surprenante réapparition, en plein XIX^e siècle, de quelques flammes du feu de Dante et de Shakespeare ».

⁷⁶ Eugenio Montale, *Resta la vena della satira*, « Corriere della Sera », 29 giugno 1969, in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, « I Meridiani », t. II, p. 2927 (SM-P) : « Tout notre *Risorgimento* a été accompagné par la rengaine de la poésie civile mais le grand poète de cette saison est Giuseppe Verdi ».

⁷⁷ Eugenio Montale, *Paradosso della cattiva musica*, « La Rassegna d'Italia », I, 11 (novembre 1946), pp. 57-61, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 383-389).

⁷⁸ Eugenio Montale, *Amico del popolo*, « Corriere d'Informazione », 31 gennaio-1^o febbraio 1949, in *Prose e racconti* cit. (PR, 790) : « élégant grand jeune homme ».

⁷⁹ « sont de la plus grande niaiserie ».

⁸⁰ « Et la musique, ma foi, laissez tomber... je suis pour la musique pure ».

⁸¹ « Pour comprendre la couleur du trio d'*I Lombardi* ou la couleur contre-réformiste de *Don Carlo*, la sensibilité épidermique de ceux qui se tiennent au courant des dernières

Et le *melodramma* est justement une des expressions artistiques qui ont su pérenniser certains aspects de l'âme humaine – « ...mi interessa solo di conservare alcune dimensioni dell'anima umana. Non sono certo che se andassero perdute potrebbero risorgere un giorno, in altro modo. Solo difendendole, potremo trasformarle »⁸² (PR, 794) –, puisque, comme le relève à juste titre Pier Vincenzo Mengaldo, « Ciò che è impuro è anche più vicino alla 'vita' di ciò che è puro, ed insistere sull'impurità del melodramma equivale a sottolineare il carattere vitale ed esistenziale, non intellettualistico, di questo tipo di esperienza musicale... »⁸³ (PVM, 239). Et ce sont bien ces traits qui avaient invité le chroniqueur musical à « postulare l'esistenza di una musica senza aggettivi »⁸⁴ (SM-AMS, 387) et à arguer que « l'onesto ignorante, l'amatore della 'cattiva' musica, deve concludere che pura o impura, facile o difficile, la musica viva di domani sempre meno ci verrà da musicisti di *clan*, da fanatici »⁸⁵.

Le titre du compte rendu du livre d'Emilio Radius⁸⁶ – *Il genio che compì il lavoro di molte vite* (SM-AMS, 930-933) – est assez révélateur de l'engouement inconditionnel d'Eugenio Montale à l'égard de l'*opus* verdien dans son ensemble : « il più stupido dei geni »⁸⁷ (PR, 792), avait-il précisé quelque deux ans auparavant non sans une pointe d'ironie. Les chroniques consacrées aux opéras du compositeur ne sont pas avares de superlatifs. Ainsi *Nabucco* (1842) est-il présenté comme « una delle più

modes n'est pas suffisante. Il faut des tentacules qui entrent dans les méandres d'une culture authentique. Dans son for intérieur, le peuple a toujours senti qu'une grande partie de lui-même et de son histoire s'était déversée dans l'inconscient extraordinaire du *melodramma* du XIX^e siècle » ; la question de la supposée « vulgarità di Verdi » sera à nouveau soulevée en 1964, lors du compte rendu de *L'uomo come fine* d'Alberto Moravia – « Corriere della Sera », 9 febbraio 1964 (SM-P, 2619-2620) – paru la même année (Milano, Bompiani).

⁸² « ...ce qui m'intéresse, ce n'est que la transmission de quelques facettes de l'âme humaine. Je ne suis pas sûr que si elles étaient perdues, elles pourraient renaître un jour, d'une autre manière. Nous ne pourrions les transformer qu'en les défendant ».

⁸³ « Ce qui est impur est aussi plus près de la 'vie' que ce qui est pur, et c'est souligner le caractère vital et existentiel, non intellectuel, de ce type d'expérience musicale, que d'insister sur l'impureté du *melodramma*... ».

⁸⁴ « postuler l'existence d'une musique sans adjectifs ».

⁸⁵ « l'honnête homme ignare, l'amateur de 'mauvaise' musique, doit en conclure que, pure ou impure, facile ou difficile, la musique vivante de demain sera de moins en moins le fruit de musiciens sectaires, de fanatiques ».

⁸⁶ Cf. n. 67, p. .

⁸⁷ « le plus stupide des génies ».

vive tra le opere giovanili di Verdi »⁸⁸ ; *Il trovatore* apparaît comme « la più romantica, la più irripetibile delle grandi accensioni verdiane »⁸⁹ ; *La traviata* se singularise en tant que « la più verista e in un certo senso la più borghese delle opere verdiane »⁹⁰ (SM-AMS, 849) ; tandis que l'on souligne comment *Aida* « fu sempre giustamente considerata l'opera più spettacolare di Verdi »⁹¹ et que l'on considère *Falstaff* (1893) comme « l'opera sua più eclettica »⁹². Superlatifs qui peuvent également se démarquer dans un sens négatif – mais seulement en ce qui concerne le livret –, puisque le poète reprend, sans vraiment la démentir, l'« opinione diffusa » qu' *Un ballo in maschera* (1859) est « il più scadente dei libretti musicati da Verdi, il più melodrammatico, il peggio verseggiato »⁹³. Idée reçue étrangement véhiculée par un critique qui verra chez le Cammarano de *La battaglia di Legnano* (1849) un émule du Manzoni tragique⁹⁴. C'est toutefois la référence au chef-d'œuvre qui est le plus souvent affichée, comme pour ce même *Ballo in maschera* tant dénigré – « un capolavoro, non un'opera in tutto eguale e perfetta »⁹⁵ (SM-AMS, 592) –, terme de comparaison à nouveau évoqué, non sans quelques contradictions, lorsqu'il s'agit de recenser *Il trovatore* qui « ha un colore tutto suo, che non si ripeterà nemmeno in quel più uniforme e studiato capolavoro che è il *Ballo in maschera* »⁹⁶ (SM-AMS, 798). Et si *Nabucco* est aussi l'œuvre

⁸⁸ Eugenio Montale, *Il « Nabucco » di Verdi diretto da Antonino Votto*, « Corriere d'Informazione », 2-3 giugno 1958, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 667) : « une des plus vivantes parmi les œuvres de jeunesse de Verdi ».

⁸⁹ Eugenio Montale, *L'opera, i cantanti, le scene, il pubblico*, « Corriere d'Informazione », 8-9 décembre 1962, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 797) : « le plus romantique, le plus original des grands feux verdiens » ; sur Montale et *Il trovatore*, cf. aussi AGC, 124-125, puis le chapitre « Leonora, Manrico e il fiore dell'addio » (GL2, 199-236).

⁹⁰ « le plus veriste et dans un certain sens le plus bourgeois des opéras verdiens ».

⁹¹ Eugenio Montale, *Più bella che mai ieri sera la Scala*, « Corriere d'Informazione », 8-9 décembre 1956, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 596) : « à juste titre a toujours été considéré comme l'opéra le plus spectaculaire de Verdi ».

⁹² Eugenio Montale, *Paradosso della cattiva musica* cit. (SM-AMS, 386) : « son opéra le plus éclectique ».

⁹³ Eugenio Montale, *Finalmente alla Scala un Verdi non refrigerato*, « Corriere d'Informazione », 13-14 avril 1956, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 591) : « le plus mauvais des livrets mis en musique par Verdi, le plus mélodramatique, celui qui a été le moins bien versifié ».

⁹⁴ Cf. Eugenio Montale, *L'opera, gli artisti, la regia, le scene*, « Corriere d'Informazione », 8-9 décembre 1961, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 773).

⁹⁵ « un chef-d'œuvre, et non pas un opéra uniforme et parfait dans tous ses aspects ».

⁹⁶ « a sa couleur toute propre qui ne se répétera pas, même dans ce chef-d'œuvre plus uniforme et plus contrôlé qu'est *Un ballo in maschera* ».

d'un génie (SM-AMS, 667) – tout comme *I Lombardi alla prima crociata* (1843) et son adaptation en français *Jérusalem* (1847), témoignages « del periodo di crisi di un genio in formazione »⁹⁷, *La traviata*, « una delle punte più alte del genio verdiano »⁹⁸ (SM-AMS, 1250), et *Don Carlos*, « una delle vette del genio poetico verdiano »⁹⁹ (SM-AMS, 743) –, *Il trovatore* est un miracle¹⁰⁰ de même qu'*Aida* (SM-AMS, 1181), tous des chefs-d'œuvre, de *Rigoletto* (SM-AMS, 869) à *Falstaff*¹⁰¹, en passant par *La traviata* et *Otello* (SM-AMS, 848, 1251, 1126). Et ce même lorsqu'il pourrait planer le doute sur l'achèvement d'un titre, comme dans le cas de *La forza del destino* (1862), « capolavoro sempre discusso » qui fait néanmoins avancer l'opinion que « in questo romanzo d'appendice scritto da un genio non c'è proprio nulla da buttar via »¹⁰². Ou lorsque cet achèvement n'est suggéré qu'indirectement pour *Macbeth* (1847, 1865), « svolta dell'arte verdiana » dont la singularité réside surtout dans sa dimension de « tragedia del tutto interiore, senza il tenore e la primadonna, senza virtuosismi vocali »¹⁰³.

Piero Gelli a déjà relevé la valeur qu'attribue Montale à la voix humaine, instrument unique au service d'une parole qui doit apparaître comme brûlée dans la musique – « bruciata nella musica » (PG, 83) – et dont le spectateur ne devrait entendre que le simple fantôme sonore – « un mero fantasma sonoro » –. Ce qu'Adriana Guarneri Corazzol résume dans la superposition de la voix au personnage (AGC, 117). Auparavant, Pier Vincenzo Mengaldo avait aussi mis l'accent sur « l'attenzione alla

⁹⁷ Eugenio Montale, *Jerusalem restaurata*, « Corriere d'Informazione », 25-26 settembre 1963, in *Altri scritti musicali* cit. (SM-AMS, 1219) : « d'une période de crise dans la formation de ce génie ».

⁹⁸ « une des pointes le plus élevées du génie verdien ».

⁹⁹ « un des sommets du génie poétique verdien ».

¹⁰⁰ Cf. Eugenio Montale, « *Il paese del melodramma* » di Bruno Barilli, « Solaria », VI, 3 (marzo 1931) pp. 49-51, in *Altri scritti musicali* cit. (SM-AMS, 926) ; il s'agit du compte rendu du livre cité dans le titre (Lanciano, Carabba, 1930).

¹⁰¹ Cf. Eugenio Montale, *Divertono sempre*, « Corriere d'Informazione », 14-15 febbraio 1957, in *Altri scritti musicali* cit. (SM-AMS, 1046) ; puis « capolavoro comico » in Eugenio Montale, *Sono cinquanta e li dimostra*, « Corriere d'Informazione », 25-26 febbraio 1967, in *Altri scritti musicali* cit. (SM-AMS, 1277).

¹⁰² Eugenio Montale, *Una grande opera una sera difficile*, « Corriere d'Informazione », 8-9 dicembre 1965, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 866) : « chef-d'œuvre toujours remis en question [...] dans ce roman-feuilleton écrit par un génie il n'y a vraiment rien à jeter ».

¹⁰³ Eugenio Montale, *Con tinte moderne la diabolica Lady*, « Corriere d'Informazione », 15-16 febbraio 1964, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 824) : « tournant dans l'art verdien [...] tragédie tout intérieure, sans ténor ni *prima donna*, sans virtuosités vocales ».

tipologia vocale come punto di condensamento della strategia drammatica »¹⁰⁴ (PVM, 258) dans les chroniques verdiennes de l'auteur. Et il avait reconnu, dans la tendance de ce dernier à saisir la fonction de chaque personnage dans ses rapports avec les autres personnages, un des pivots de la poétique théâtrale de Verdi lui-même ; critère que le critique musical tend également à appliquer aux analyses des œuvres des autres compositeurs. Par ailleurs, il avait tout particulièrement souligné les remarques avancées au sujet des basses et des barytons verdiens.

D'une certaine manière, ces comptes rendus constituent une sorte de sacralisation de la basse et surtout du baryton verdiens. Il est en effet intéressant de remarquer que seules les voix masculines ont droit à leur définition par le biais de la mention de la typologie vocale de l'interprète et que lorsque se produit une telle explication, ce sont les tessitures plus graves – celle du baryton en tout premier lieu, suivie de celle de la basse, bien distancée – qui l'emportent nettement sur le registre aigu du ténor. Dès la première chronique verdienne – l'évoqué *Un ballo in maschera* d'avril 1956 –, la section B7 circonscrite par Mengaldo présente le « baritono Bastianini » (SM-AMS, 594) et « i due bassi, Maionica e Zaccaria, nelle quasi rembrandtiane figure dei congiurati Sameul e Tom »¹⁰⁵ par des accents lyriques qui paraissent plutôt disproportionnés par rapport au laconisme réservé aux rôles principaux, tenus par Antonietta Stella – dans la « difficile parte di Amelia » –, Giuseppe Di Stefano – qui « ha fatto ottima prova nel personaggio di Riccardo »¹⁰⁶ –, Ebe Stignani – « Ulrica era... » – et Eugenia Ratti « nella parte tutt'altro che secondaria del paggio Oscar »¹⁰⁷. À la fin de la même année, dans *Aida*, l'on définit également le baryton de Giangiacomo Guelfi en Amonasro et à nouveau les deux basse Zaccaria e Maionica, tandis que Giulietta Simonato, Antonietta Stella et « l'acclamatisissimo Giuseppe Di Stefano » (SM-AMS, 599) se voient toujours privés de leur signalement vocal. Et ainsi de suite à travers les analyses à venir. Si ce phénomène est moins choquant dans des opéras comme *Falstaff* – « il baritono Tito Gobbi »

¹⁰⁴ « l'attention réservée à la typologie vocale en tant que point de condensation de la stratégie dramatique ».

¹⁰⁵ « les deux basses, Maionica e Zaccaria, dans les personnages presque rembrandtiens des conjurés Samuel et Tom ».

¹⁰⁶ « a excellentement fait ses preuves dans le personnage de Riccardo ».

¹⁰⁷ « dans le rôle nullement secondaire du page Oscar ».

(SM-AMS, 613) –, *Macbeth*¹⁰⁸ ou *Rigoletto*¹⁰⁹ où les barytons tiennent le rôle-titre, ceci est plus étonnant dans des ouvrages comme la citée *Aida*, ou encore *Ernani* dans lequel le ténor-héros – « il Corelli » (SM-AMS, 685) – passe après le « baritono Bastianini » en Carlo V. Et se renouvelle également dans des œuvres sans personnage éponyme, comme *La forza del destino* où sont sacrifiées les voix féminines – « Ilva Ligabue ha... », « Giulietta Simionato ha... » – en faveur de la basse, rappelée d'entrée de jeu – « il basso Ghiaurov » –, puis du ténor et du baryton – « Il tenore Bergonzi », « Il baritono Cappuccilli » – (SM-AMS, 866, 868). Ou dans une production aussi complexe que *Don Carlos* (SM-AMS, 745), sans véritable héros.

Bien entendu, c'est en premier lieu dans des opéras comme *Nabucco* ou *Rigoletto* que ressort la fascination de Montale pour le baryton verdien : l'auteur s'attache à ouvrir des perspectives historiques – « Tutto verdiano è il re Nabucco [...]. Comincia anzi con lui quella galleria di baritoni verdiani che durerà fino al marchese di Posa: una serie di figure che non hanno precedenti nel nostro dramma musicale »¹¹⁰ (SM-AMS, 668) – qui le font aboutir justement à *Don Carlos* plutôt qu'à *Falstaff* ; et il avance des jugements esthétiques plus poussés (SM-AMS, 869)¹¹¹.

Perspective historique qui est aussi celle des chanteurs du passé, à maintes reprises remémorés : Victor Maurel, créateur des rôles de Jago dans *Otello* et de Falstaff – mais aussi premier interprète du doge dans le *Simon Boccanegra* remanié –, Mariano Stabile et surtout Titta Ruffo. Le premier assume presque une dimension mythique, sans doute entretenue par la plus grande distanciation temporelle, puisqu'il apparaît dans les récits (PR, 61) par la suite inclus dans *Farfalla di Dinard* et qu'il devient une sorte de bon génie du « vecchio maestro », en compagnie de Francesco Navarrini (PR, 53). Le deuxième est un terme de comparaison justement dans le répertoire verdien, puisqu'il est évoqué, avec le troisième, parmi

¹⁰⁸ Cf. « il baritono Guelfi », « il basso Vinco », voire « i due tenori, il Prevedi e il Merighi », alors que « la diabolica Lady » n'est que « la Nilsson » (SM-AMS, 826-827).

¹⁰⁹ Cf. « il baritono Peter Glossop » (SM-AMS, 871), « il basso Zaccaria », avec néanmoins l'intéressante exception du « soprano Rinaldi » qui semble avoir droit à une telle appellation uniquement parce que celle du « baritono Glossop » est réitérée dans ce « vero trionfo » commun.

¹¹⁰ « Tout à fait verdien est le roi Nabucco [...] Et c'est même avec lui que commence cette galerie de barytons verdiens qui va se prolonger jusqu'au marquis de Posa : une série de portraits qui n'ont pas de précédents dans notre drame musical ».

¹¹¹ Cf. la citation p. et la n. 46.

les interprètes les plus illustres de Falstaff (SM-AMS, 612-613), et que le souvenir personnel du poète prend corps en un affrontement Jago-Otello, entièrement bâti autour de la voix de baryton :

Io ricordo uno Stabile-Jago intorno al 1914-1915. Aveva accanto a sé un Otello baritonale, potentissimo, anche se non grande artista. Eppure Stabile era senza dubbio più baritono del suo pericoloso antagonista. La voce non era chiara di colore e nel “Credo” fu anche molto robusta nel registro centrale. Perfetta l’interpretazione...¹¹²

Et si, dans la présentation du *Falstaff* de 1957, le chroniqueur dilettante se réfère à Titta Ruffo afin de souligner quelques défauts dont l’interprète de ce jour – Tito Gobbi – se fait le miroir – « ...è suo difetto quel suono strascicato che [...] è l’eredità meno felice di Titta Ruffo, un artista imitato solo nei suoi difetti »¹¹³ (SM-AMS, 613) –, c’est dans le portrait dressé à l’occasion du cinquième anniversaire de sa mort – le seul consacré à un chanteur dans l’ensemble des trois portraits musicaux de Montale¹¹⁴ – que nous ressentons cette sorte de vénération pour le « grande baritono pisano »¹¹⁵, évoqué notamment pour son Jago en des termes tout à fait saisissants quant à sa façon de s’identifier au personnage :

Nello studio di ogni nuova partitura Titta era scrupoloso fino alla mania: non per nulla la sua arte di attore fu paragonata a quella di Salvini. Arte veristica per eccellenza. Si racconta che quand’egli studiò l’*Otello* un suo fedele servitore si licenziò da lui dicendo che s’era trovato benissimo

¹¹² Eugenio Montale, *Dal teatro alla vita*, « Corriere della Sera », 21 maggio 1968, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 431) ; c’est le compte rendu de la biographie de Camilla Cederna, *Callas*, Milano, Longanesi, 1968 : « Je me souviens d’un Stabile-Jago autour de 1914-1915. Il avait à ses côtés un Otello barytonnant, très puissant, mais pas un grand artiste. Pourtant Stabile était sûrement plus baryton que son dangereux antagoniste. Quant à la couleur, sa voix n’était pas claire et son registre central fut même très vigoureux dans le “Credo”. Parfaite l’interprétation... ».

¹¹³ « ...son défaut réside dans des sons traînants qui [...] sont l’héritage le moins heureux de Titta Ruffo, un artiste qu’il n’imite que dans ses défauts ».

¹¹⁴ Les deux autres s’adressent à Gianandrea Gavazzeni et à Arturo Toscanini (parus respectivement dans le « Corriere della Sera » du 7 août 1956 et dans le « Corriere d’Informazione » des 15-16 janvier 1958, puis in *Prime alla Scala* cit. – SM-AMS, 411-416, 417-422 –) ; pour le portrait de Maria Callas, nous avons vu qu’il s’agit d’un compte rendu éditorial (cf. n. 112, p.).

¹¹⁵ Eugenio Montale, *Titta Ruffo*, « Corriere d’Informazione », 5-6 luglio 1958, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 422) : « grand baryton pisan ».

con Titta Ruffo ma che gli riusciva impossibile di vivere accanto a uno Jago!¹¹⁶ (SM-AMS, 425).

Mais là où le chanteur est grand, l'homme l'est encore davantage pour sa « semplicità esemplare, alieno da ogni divismo »¹¹⁷, comme il sera rappelé à nouveau dix ans plus tard, en traitant justement le sujet d'un vedettariat que le baryton italien n'a pas connu (SM-AMS, 428)¹¹⁸. En 1956, ce dernier était déjà cité en tant que modèle de Tito Gobbi, Figaro dans *Il barbiere di Siviglia*, « troppo preoccupato di cantare la cavatina 'alla Titta Ruffo', impresa che oggi non riesce a nessuno »¹¹⁹ (SM-AMS, 587).

Or, il est intéressant de constater que, si l'air de Figaro (I, 2) ne fait pas partie de l'hypothétique répertoire montalien, l'opéra de Rossini est celui de ses débuts anonymes à Feltre (SM-AMS, 1649, 1659) et que Jago est un des personnages auxquels fait ses adieux le narrateur apprenti baryton du récit *In chiave di « fa »* (PR, 53). Dans le portrait consacré au chanteur, l'auteur reconnaît que sa discographie présente quelques « curiosità : si veda per esempio il "Tremin gl'insani" del *Nabucco* [...], nel quale Titta canta da solo tre parti: una di baritono e due di basso »¹²⁰ (SM-AMS, 425). À savoir, ce que Montale lui-même aurait souhaité faire pour le duo entre Rigoletto et Sparafucile (SM-AMS, 1659). Titta Ruffo apparaît ainsi comme une sorte de double du jeune chanteur qui a renoncé d'abord à sa voix psychologique de basse et ensuite à sa carrière de baryton : il est l'incarnation de ce que n'a pu ou voulu être le poète. Mais il devient également le substitut du maître de chant disparu, celui même qui avait forcé la transition de la basse naturelle vers le baryton

¹¹⁶ « Dans l'approche d'une nouvelle partition Titta était scrupuleux jusqu'à en être maniaque : ce n'est pas un hasard si son art d'acteur fut comparé à celui de Salvini. Art vériste par excellence. On raconte que lorsqu'il apprenait *Otello* un de ses fidèles domestiques préféra se licencier en disant qu'il avait été très bien auprès de Titta Ruffo mais qu'il lui était impossible de vivre aux côtés d'un Jago ! ».

¹¹⁷ « semplicità esemplare, étranger qu'il était à toute attitude de *divo* ».

¹¹⁸ À ce sujet, nous nous permettons de renvoyer aussi à notre *Occasioni e trasmutazioni, ossia la diva, l'intellettuale e il poeta. Qualche riflessione su momenti di simbiosi tra esecuzione operistica e creazione letteraria: Maria Callas, Pier Paolo Pasolini e Eugenio Montale*, in Maria Callas, *Seducanti voci*, Roma, Bulzoni, « Novecento live », 2006, pp. 158-159.

¹¹⁹ « trop préoccupé à chanter la cavatine 'à la Titta Ruffo', exploit qui de nos jours ne réussit à personne ».

¹²⁰ « curiosités : que l'on pense par exemple au "Tremin gl'insani" de *Nabucco* [...], dans lequel Titta chante trois rôles lui-même : un rôle de baryton et deux de basse ».

fictif. À cet égard, il est aussi utile de noter le *lapsus* révélateur du compte rendu d'*Il pirata* (1827) de Bellini où le ténor est remplacé par une improbable basse au cours de la description de la trame de l'opéra (A3) : « gli altri personaggi – il duca Ernesto, partigiano degli Angiò, e Gualtiero, partigiano del re Manfredi e ora capo di pirati aragonesi – sono rispettivamente un baritono e un basso, non due figure vive »¹²¹. Dans cet autre titre qu'il n'aurait peut-être pas hésité à définir de préverdien et que le jeune Verdi n'aurait sans doute pas désavoué, l'auteur se figure inconsciemment un autre affrontement entre voix graves, comme pour les duos cités de *Rigoletto* et de *Don Carlos*, et l'attaque du sextuor du finale de l'acte I de *Nabucco* (I, 7), quoique la deuxième basse – encore l'apprenti chanteur ? – soit probablement cachée dans le chœur.

C'est une sorte de défi lancé à Sivori que nous retrouvons dans la chronique des trois opéras travaillés avec ce même professeur. Dans *La Favorite* – œuvre dont la « potenza [...] già può dirsi verdiana »¹²² (SM-AMS, 783) – ce sont « il baritono Bastianini » et « il basso Ghiaurov » – mais aussi « il tenore Gianni Raimondi » – qui voient définir leur tessiture, en lieu et place de l'héroïne, « la giovanissima Fiorenza Cossotto » (SM-AMS, 783-784). De même pour *Lucia di Lammermoor* – encore un titre précurseur de Verdi ? – où l'on souligne les emplois du « baritono Cappuccilli » et du « basso Ferrin », ce dernier dans le rôle par ailleurs plutôt secondaire de Raimondo, au détriment du couple protagoniste (SM-AMS, 1242) ; et dans *Faust* – à son tour placé sous le regard du compositeur italien (SM-AMS, 1264) – où le « poderoso basso Ghiaurov » passe devant le « tenore Nicolai Gedda », malgré le rôle-titre (SM-AMS, 1267). Des productions qui font partie du répertoire courant de l'époque et qui s'inscrivent dans le *melodramma* du XIX^e siècle, tel que l'entend l'auteur et qu'il aurait eu à cœur d'interpréter en priorité, justement en même temps que les voix graves du répertoire verdien. Tandis que pour le reste du supposé répertoire montalien, la définition des voix graves devient secondaire, comme si elle était inutile en dehors de l'*opus* verdien et de ses alentours. Chez Mozart, par exemple,

¹²¹ Eugenio Montale, *Il pirata*, « Corriere d'Informazione », 20-21 maggio 1958, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 665) : « les autres personnages – le duc Ernesto, partisan des Angevins, et Gualtiero, partisan du roi Manfred et maintenant le chef des pirates aragonnais – sont respectivement un baryton et une basse, et non pas deux figures vivantes » ; Pier Vincenzo Mengaldo avait à son tour relevé cette inadvertance mais il avait rendu au ténor la place du baryton et non celle de la basse (PVM, 235), ce qui donnerait lieu à des remarques tout aussi intéressantes mais bien différentes.

¹²² « puissance [...] peut déjà se dire verdienne ».

le baryton n'a plus besoin de s'affirmer, même dans *Don Giovanni* où l'on se réfère uniquement au « tenore Nicola Monti » et à la « signora Schwarzkopf » (SM-AMS, 584) mais sans son registre¹²³. Dans le cité *Barbiere*, c'est le « tenore Luigi Alva » qui prime par sa détermination vocale (SM-AMS, 587). Puis dans les deux Donizetti bouffes (SM-AMS, 855, 1227), comme si le genre lui-même – peu fréquenté par Verdi – ne demandait pas à expliciter un genre de voix que le chroniqueur destinait sans doute à d'autres emplois. Et ainsi de suite à travers *Les Huguenots* (SM-AMS, 1181) et *Parsifal* (SM-AMS, 731), et même jusqu'à cette *Tosca* où l'héroïne est « la signora Renata Tebaldi » à deux reprises, et Cavaradossi un « mezzo tenore lirico mezzo tenore eroico » (SM-AMS, 1130-1131) mais seulement en A6.

Sur le plan de la définition des chanteurs, les chroniques verdiennes d'Eugenio Montale apparaissent donc comme le lieu où le jeune aspirant interprète du début des années 1920 règle ses comptes avec son propre registre et avec son professeur. Il tend à souligner la voix de baryton dans les opéras d'un compositeur – Verdi – qui a tant aimé ce genre de voix, au point de la recréer afin de lui consacrer quelques-unes de ses meilleures créations. Toutefois, dans ces mêmes analyses, l'auteur retrouve aussi sa première voix, sa voix psychologique, et tente de la réaffirmer avec autant de persévérance, comme pour lancer un défi à celui qui fut en partie un baryton verdien. Dans le compte rendu de *Rigoletto* du mois de décembre 1965 peut alors refaire surface cet « altro protagonista baritono » (SM-AMS, 870), ce Simon Boccanegra vocalement tu quelques mois auparavant (SM-AMS, 1263). L'oubli est d'autant plus significatif que la présentation du cheval de bataille d'Ernesto Savori n'est pas retenue dans la première édition des *Prime alla Scala*, il est vrai, parue l'année même de la mort du poète, mais ayant reçu son aval¹²⁴. En matière d'omission, nous avons également relevé les « voci del sottosuolo »¹²⁵ – voix de basse justement – dans la version définitive du récit *Il successo*, à paraître dans la deuxième édition de *Farfalla di Dinard* en 1960, par rapport au texte du « Corriere della Sera » de mai 1950. Et c'est toujours dans cette première mouture que l'on lit cette sorte de parodie de la recherche de la

¹²³ Retenons cependant « il basso Kurt Boehme » – bien que précédé des deux « tenori Anton Dermota e Murray Dichie » pour *Die Entführung aus dem Serail* (SM-AMS, 701).

¹²⁴ Cf. notamment la « Nota al testo » de Gianfranca Lavezzi, dans la première édition des *Prime alla Scala*, reprise aussi in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* cit. (SM-AMS, 1797).

¹²⁵ Cf. n. 25, p. .

voix de basse qui ne parvient pas à s'affirmer : « Mi chiedo, tra parentesi, perché ai tempi nostri tali suoni non siano affidati a macchinette a tasto, piccole, da potersi nascondere sotto il giustacuore. Ci pensate: "Prega Maria, prega Maria per... per... (e giù una toccatina) meeeee..." ». Che bello e sicuro effetto! »¹²⁶ (PR, 1176). Dans l'air de Jacopo Fiesco de *Simon Boccanegra* justement et sous le regard bienveillant de Vincent Maurel, voire de Titta Ruffo.

Sigles

AGC = Adriana Guarnieri Corazzol, *Montale e la Verdi-rennaissance italiana*, in *Montale a teatro*, Roma, Bulzoni, 1999.

AZ = Antonio Zollino, *I paradisi ambigui. Saggio su Montale e la musica*, in *Verdi e Montale. Musica e parole*, La Spazia, Centro Studi Ligure sulla Poesia, 2001.

GL1 = Gilberto Lonardi, *Montale, la poesia e il melodramma*, « Chroniques italiennes », XV, 57 (1/1999).

GL2 = Gilberto Lonardi, *Il fiore dell'addio*, Bologna, Il Mulino, 2003.

MP = Eugenio Montale, *La maison aux deux palmiers*, s.l., Fata Morgana, 1983.

PG = Piero Gelli, *Il 'rinnegato' baritono che giace accanto al poeta*, in *Montale a teatro* cit.

PR = Eugenio Montale, *Prose e racconti*, Milano, Mondadori, 1995, « I Meridiani ».

PVM = Pier Vincenzo Mengaldo, *Montale critico musicale*, in *La tradizione del Novecento*, Nuova serie, Firenze, Vallecchi, 1987.

SM-AMS = Eugenio Montale, *Altri scritti musicali*, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, Milano, Mondadori, 1996, « I Meridiani ».

SM-P = Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, Milano, Mondadori, 1996, « I Meridiani », t. II.

¹²⁶ « Je me demande, entre parenthèses, pourquoi de nos jours de tels sons ne seraient pas confiés à une petite machine fournie d'une touche, si petite que l'on pourrait la cacher sous le justaucorps. Figurez-vous : "Prega Maria, prega Maria per... per... (et vas-y une petite tape) meeeee..." ». Le bel effet ! Garanti ! » ; cf. aussi n. 27, p. .

Les partitions polyphoniques de Elsa Morante

Nadia Setti

Introduction

Nombreuses sont les références à la voix, au chant et à la chanson dans l'œuvre romanesque de Morante. Il ne s'agit pas uniquement d'en dresser le répertoire mais d'en examiner la fonction dans la construction narrative et lyrique. À l'instar de la petite phrase de Vinteuil dans *La Recherche* proustienne, Morante a essaimé son œuvre romanesque d'une gamme bien plus diversifiée de chansons et musiques, autant de partitions pour voix et écriture. Je voudrais explorer ces greffes de la vocalité en tant que distincte du lyrisme et de l'oralité dans l'écriture poétique. Comment la voix singulière, solipsiste, propre à la poésie lyrique, est multipliée, contaminée et altérée jusqu'à devenir polyphonie, partition à plusieurs voix, féminines et masculines, androgynes ; opéra lyrique qui se transforme en composition dodécaphonique dans laquelle l'expérimentation musicale comporte le bruitage, la dissonance, l'onomatopée. Le Grand Opéra du *Monde sauvé par les gamins* marque une rupture par rapport aux goûts musicaux de certains personnages des romans de Morante : dans *Mensonge et sortilège* Nicola Monaco e Francesco, son fils, sont tous les deux fanatiques de l'opéra et chantent des airs fameux du mélodrame italien. Alors que Nunziata dans *L'île d'Arturo* est une connaisseuse des chansons populaires écoutées à la radio ; c'est sa voix que donne à Arturo une des clés du 'mystère' fascinant, refoulé et redouté de la féminité. De même que la voix de son père lui révèle l'homosexualité cachée au cœur de la Beauté virile idolâtrée. Nous pourrions mentionner d'innombrables autres exemples témoignant du savoir et de l'éclectisme musical de l'auteur (rappelons aussi sa contribution très importante à la bande sonore de *Medea*, le film de Pasolini), qui se traduit en un palimpseste où les références sonores et l'inter-texte vocal jouent un rôle essentiel dans l'architecture narrative, lyrique et épique.

Voix d'enfance

Dès le premier grand roman *Mensonge et sortilège*, l'écriture se veut entièrement soufflée, inspirée par les voix qui hantent Elisa, la narratrice, la contraignant à écrire son roman généalogique. Cependant ce ne sont pas les voix fantomatiques qui nous intéressent ici, mais les chants, chansons, chansonnettes qui accompagnent et ponctuent les récits et les poèmes des l'auteur. Comme ses personnages, Morante ne privilégie pas une musique plutôt qu'une autre, la haute poésie lyrique par rapport à la poésie populaire. Les exergues dont elle ponctue régulièrement tous ses romans montrent à quel point sa culture musicale est éclectique. Ce qui nous surprend le plus est le relief donné systématiquement au répertoire de berceuses, comptines et chansons populaires. Si pour Morante la poésie commence et demeure dans l'enfance, car le poète comme l'enfant garde en soi le don de jouir du bonheur et de la joie, il semble évident que son 'initiation' passe par les voix de l'enfance, maternelles et paternelles. L'enfant est bercé, câliné, aimé avec les mots chantés. Ensuite, devenu adulte, elle (ou il) va réitérer paroles et chants à ses enfants. La première mémoire, la plus profonde, est une mémoire imprégnée de voix chantante. Dans *La Storia* Ida est bercée par des berceuses en dialecte calabrais (côté père) et en dialecte vénitien (côté mère). À son tour elle bercera ses enfants Nino et surtout Useppe. Ces berceuses portent les marques des langues maternelles, orales, dialectales distinctes de la langue de l'école, de l'idiome national. Dans *Aracæli* la langue de la jeune mère andalouse de Manuel, Aracæli, est l'espagnol : le souvenir d'enfance qui inaugure le récit est celui d'une « canzoncina » adorée par l'enfant, ultime trace du pays natal maternel et de l'âge heureux (età felice) du couple mère enfant :

Dal tempo che ero bello, mi torna all'orecchio una canzoncina speciale
delle sere di plenilunio, della quale io non volevo mai saziarmi. E lei me
la replicava allegrissima, sbalzandomi su verso la luna, come per fare
sfoggio di me verso una mia gemellina in cielo:

Luna lunera
cascabelera
los ojos azules
la cara morena

Questa, e altre simili canzoncine del medesimo repertorio, compagne della mia piccola età felice, sono fra le poche testimonianze a me rimaste della sua cultura originaria (II, 1039)¹.

Ces chansons font entendre une culture différente, destinée à être oubliée et perdue, sauf par ceux qui, comme les personnages de l'histoire, savent les transmettre de génération en génération. Ce renvoi à une culture orale nous explique l'insistance de la destination de l'écriture morantienne aux analphabètes comme le dit explicitement un des exergues de *La Storia* « Por o analfabeto a quien escribo ». Ainsi ceux qui ne savent ni lire ni écrire peuvent par contre réciter, chanter ou jouer d'un instrument aussi simple que l'*ocarina* du Pazzariello (dans *Il mondo salvato dai ragazzini*). Paradoxalement ces pères et mères qui chantent à leurs enfants dans la langue de leurs ancêtres sont souvent des instituteurs et institutrices (comme Giuseppe e Nora, parents de Ida, et Ida elle-même dans *La Storia*). Useppe, quant à lui, n'atteindra jamais l'âge pour lire et écrire – son intégration à l'école ayant été un échec – il ne peut penser et inventer ses poèmes qu'en les improvisant à l'instant même, sous demande de son ami Davide Segre.

Dans l'*Isola d'Arturo*, Nunziata est aussi semi-analphabète : tout ce qu'elle sait, elle l'a appris au sein de sa nombreuse famille, dans un quartier napolitain. Avec son répertoire de chansons de variétés et sa collection de statuettes de la Madone, elle figure vraiment comme une analphabète à côté de l'autodidacte et athée Arturo. Par son âge (à peine un an de plus qu'Arturo) Nunziata se situe entre l'adolescence et la jeunesse, cependant c'est l'enfance insouciance et joyeuse qui chante à travers elle. Une vraie révélation pour Arturo, qui est rappelé par sa présence et sa voix à un corps et un âge qu'il aurait oublié. Elle lui enseigne le répertoire des chansons écoutées à la radio de la voisine, en y mélangeant les chants de l'Église :

¹ Toutes les références entre parenthèse relèvent de Elsa Morante, *Opere Complete*, a cura di Cesare Garboli e Emilio Cecchi, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1988 : « De ce temps où j'étais beau, me revient à l'oreille une chanson douce que l'on chantait seulement les soirs de pleine lune, et dont je ne me laissais jamais. Et elle, pleine de joie, me la répétait, en me faisant sauter vers la lune, comme pour m'exhiber devant ma soeur jumelle, là-haut vers le ciel : Lune ronde lune / hurluberlune / les yeux tout bleus / la frimousse brune; // Avec d'autres semblables chansonnettes du même répertoire, compagnes de mon âge tendre et heureux, c'est là parmi les rares témoignages qui me sont restés de sa culture originnaire » (Elsa Morante, *La Storia – Araceli*, Paris, Gallimard, « Biblos », 1989, *Araceli*, p. 821).

Non cantava con abbandono sentimentale, ma con asprezza infantile, spavalda, con certe note acute che richiamavano qualche amaro canto animalesco: forse di cicogna, di uccelli nomadi sui deserti. [...] Di una di quelle sue canzoni (erano canzoni in lingua italiana, non in dialetto napoletano – e del tutto nuove per me) rammento ancora un verso, che lei pronunciava nel seguente modo:

Forse ogni apascia già pronto ha il pugnol (I, 1070)².

Tango sei come un laccio al cuore; e anche spesso ripeteva un inno di chiesa che diceva : *Adoriam, Ostia divina, adoriam, Ostia d'amor*. Le sue note, volgari, stridenti, si trascinavano piene di malinconia, come se tutte le canzoni che lei cantava avessero un argomento triste. Ma essa, credo, non aveva pensieri, e nemmeno era consapevole di non esser felice. Una pianta di garofano o di rosa, anche se, invece che in un giardino, le tocca di stare sull'angolo di una finestrucola, dentro un coccio, non si mette a pensare: *Potrei avere un'altra sorte*. E così era fatta lei, altrettanto semplice (I, 1136-1137)³.

C'est l'animal, la voix « sauvage » de la jeune fille, qui intriguent Arturo, futur poète et grand lecteur. À travers les comparaisons et les qualificatifs qu'il utilise pour décrire ce qu'il entend, le jeune garçon cherche à approcher cette autre à la fois attirante et étrange, comme lui mais autrement ignorante et savante. C'est par les tonalités de la voix qui se fait entendre la différence sexuelle, même avant les signes corporels de leur être fille et garçon, en train de devenir femme et homme.

En fait, Arturo, qui porte à la fois le nom d'une étoile, d'un roi légendaire et d'un grand poète, est destiné à découvrir au fur et à mesure tous les secrets et les mystères de ceux qu'il aime. Ou même qu'il adore, comme

² « Elle ne chantait pas avec un abandon sentimental, mais avec une âpreté enfantine et arrogante; avec des notes aiguës qui rappelaient le chant triste de certains animaux : peut-être celui d'une cigogne ou d'oiseaux nomades au-dessus du désert. [...] Je me rappelle encore l'un des vers de ses chansons (c'étaient des chansons en italien et non en dialecte napolitain, et elles étaient tout à fait nouvelles pour moi) et elle le prononçait de la façon suivante : *Chaque apacha sans doute a déjà son couteau* » (Elsa Morante, *L'île d'Arturo*, trad. par Michel Arnaud, Paris, Gallimard, 1963, p. 118).

³ « *Tango, tu es comme une chaîne à mon cœur* ; et aussi souvent, elle répétait un cantique d'église qui disait : *Hostie divine, nous t'adorons, Hostie d'amour*. Ses notes vulgaires et stridentes se traînaient, pleines de mélancolie, comme si toutes les chansons qu'elle chantait avaient eu un thème triste. Mais je crois bien qu'elle ne pensait à rien et qu'elle n'était même pas consciente de ne pas être heureuse. Un oeillet ou un rosier, même si, au lieu d'être dans un jardin, il lui échoit d'être au coin d'une fenêtre, dans un pot, ne se met pas à penser : *Je pourrais avoir un autre sort*. Et c'est ainsi qu'elle était faite, elle qui était aussi simple » (*Ibid.*, p. 181).

son père Wilhelm Gerace. Chacune et chacun se révèle autre par rapport aux images que l'enfant Arturo s'était forgé. Un jour, Arturo surprend son père en train de chanter pour un mystérieux personnage incarcéré dans la Prison de Procida. L'événement est précédé et préparé magistralement par un long vagabondage de Arturo qui semble éviter le seul lieu qui, au contraire, l'attire comme un aimant, puisqu'il sait obscurément que Wilhelm Gerace s'y rend tous les jours. Il se dirige vers des quartiers de plus en plus silencieux et désertiques autour de la masse imposante de la Prison. Nous savons depuis son arrivée que Wilhelm connaît très bien le jeune prisonnier immédiatement surnommé par Arturo, Pugnale Algerino (le nom du héros d'un des romans d'aventures qu'il a lu). Arturo le perçoit tout de suite comme un rival et il en est naturellement jaloux. Mais rien ne laisse deviner les sentiments qu'il peut inspirer à Wilhelm, au-delà d'une mystérieuse complicité dans des affaires louches. Cependant, par plusieurs allusions, nous comprenons qu'Arturo devine la vraie nature de l'attachement de Wilhelm pour ce garçon. La confirmation lui viendra de l'écoute de la « misera voce » du père, marque de son identité cachée, de son amour secret. Une voix qui surgit des profondeurs « dal fondo del precipizio marino ». Naturellement c'est une voix qu'Arturo entend pour la première et probablement dernière fois. L'événement est exceptionnel. Tous les signes de la scène marquent le contraste entre l'ancien Wilhelm, idole arturien de la Beauté solaire, virile et héroïque, et le Wilhelm actuel dont Arturo note la laideur révélée par la voix, sa partie « féminine » :

La sua voce, ch'io riconobbi subito con una scossa, veniva dalle più basse, nascoste propaggini della montagnola, così che pareva salisse dal fondo del precipizio marino. Simile illusione dava, alla scena, la solennità inquieta dei sogni; ma la cosa più strana, per me, era questa, anzitutto: che lui cantasse. Non lo si udiva mai cantare, per solito, e la sua voce, di fatto, non era bella (era, si può dire, l'unica bruttezza in lui): di suono acido, quasi femminile, disarmonico. Ma proprio perché mancava di musica e di grazia, questo suo canto, misteriosamente, mi commosse ancora di più. Credo che nemmeno la melodia di un arcangelo avrebbe potuto commuovermi a quella maniera (I, 1295)⁴.

⁴ « Sa voix, que je reconnus aussitôt avec un sursaut, provenait des contre-forts les plus bas et les plus cachés de la petite montagne, si bien qu'elle avait l'air de monter du fond du gouffre marin. Une telle illusion donnait à la scène l'inquiète solennité des rêves ; mais la chose la plus étrange pour moi était avant tout celle-ci : qu'il chantât. D'habitude, on ne l'entendait jamais chanter, de fait, sa voix n'était pas belle (c'était, on peut le dire, l'unique chose laide chez lui) : une voix d'une tonalité aigre, acide, presque féminine, non harmonieuse. Mais justement parce qu'il manquait de musicalité et de grâce, son chant,

Par opposition à la beauté masculine la laideur, dans le code esthétique arturien, ne peut être que « féminine » (c'est aussi le titre d'un des premiers chapitres du roman « *La bruttezza delle donne* »), cependant cette « unique laideur » de son père ne suscite pas le rejet de la part d'Arturo, bien au contraire il est ému et charmé par ce père androgyne, masculin féminin. De plus, la chanson qu'il entend fait partie de celles qu'il connaît par cœur et qu'il chante depuis son enfance (il s'agit de *Maria Mari*, une des plus connues chansons napolitaines). Au moment où ce souvenir remonte de l'enfance, le présent impose la rupture : si le père se dévoile comme un autre homme, lui-même d'un coup n'est plus le même enfant. Il lui faut rapidement quitter l'enfance pour l'âge adulte, même la jeunesse ne sera qu'une époque rapide de transition. C'est ce verdict qu'il entend obscurément dans les voix de Nunziata et de Wilhelm : mélancolie, solitude et tristesse sont les présages de la fin de l'ère solaire et heureuse de l'enfance. La conclusion de cette scène renforce ce constat. Le mystérieux prisonnier répond à la chanson avec un mot qui est en fait une insulte : « *parodia* ». Wilhelm est traité de tricheur, imitateur, mystificateur. L'idole est démystifiée, dévoilée, a tout perdu de sa splendeur. Et pourtant Arturo continue à l'aimer avant de devenir, comme lui, celui qui est obligé de quitter sa terre et son corps d'enfance.

Le cantique des origines ou la voix du pays enfoui

Dans *La Storia* Ida est dépositaire d'un secret malgré elle, celui de sa judaïté côté mère. Cette appartenance cachée mais non reniée ne cesse de faire retour : Ida est plongée dans un continuels état d'angoisse et de peur depuis la publication des lois raciales antisémites. Mais un jour, inopinément, c'est le souvenir d'un long poème qui pousse Ida à retourner dans le ghetto de Rome, et ceci le jour même où a eu lieu la rafle qui précède la déportation des juifs de Rome dans les camps de concentration, le 18 octobre 1943. Ida a entendu la nouvelle qui circule dans Rome et c'est le *Cantique des Cantiques* qui émerge soudain de sa mémoire ensevelie et qu'elle commence à réciter avec sa voix d'enfant :

Dove aveva imparato questi versi? Forse a scuola, da ragazzina? Non s'era mai ricordata di conoscerli, e adesso, nella sua veglia confusa, le

mystérieusement, m'émut encore plus. Je crois que la mélodie d'un archange elle-même eût été incapable de m'émouvoir à ce point » (*Ibid.*, p. 329).

pareva che la sua propria voce di ragazzina glieli recitasse, con un tono di langoure, smorfioso e tragico (II, 535)⁵.

Le cantique remonte de la mémoire derrière la mémoire, de la mémoire d'antan, inconsciente. Le texte n'appartient pas à un livre et encore moins aux Saintes Écritures : il apparaît comme coupé de toute référence scripturale : c'est la voix de l'enfance qui en est la seule référence. Une voix qui appartient au passé oublié et ancestral. Ida semble réciter le poème sans s'interroger sur son sens comme s'il s'agissait d'un rituel oublié. La narration non plus est intéressée au sens de ces mots, ce qui importe est l'acte de remémoration qui entraîne la décision de Ida de se rendre au quartier juif, sur le lieu même de l'événement, pour accomplir un retour à son histoire et à ses origines refoulées.

L'identification de Ida aux Juifs persécutés est telle qu'elle s'attend à tout moment à être capturée et amenée en camp de concentration. Le jour suivant elle sera témoin du départ des Juifs de la gare de Tiburtina.

Si le cantique est un chant d'amour, dans ce récit il précède comme un prologue, la tragédie. Pour Ida c'est plutôt le signal qui la conduit vers le lieu de la vérité, de la confirmation de son appartenance secrète. Ce magnifique chant d'amour, plein d'ardeur et de sensualité n'est que le prélude aux voix confuses et anonymes enfermées dans les wagons à bestiaux, prêts pour le départ vers les camps : un anti-cantique, son inversion et perversion. La scène est racontée en suivant un schéma tragique, avec le rythme implacable d'une symphonie qui commence avec quelques notes, un motif, l'apparition soudaine au milieu du quartier désert de Celeste Di Segni, sa course désespérée vers la Stazione Tiburtina, talonnée par Ida portant dans ses bras Useppe. L'incongruité de cette situation crée une attente lourde de menaces. Si jusqu'à ce jour, Ida a tremblé au moindre indice d'une possible découverte de son identité, maintenant elle semble au contraire poursuivre cette femme avec un élan et un courage inouïs. Elle poursuit en fait la révélation du secret qu'elle a si longtemps gardé.

Ida le correva a lato, sballottando il bambino, in una sorta di panico ansante: « Signora », le disse d'un tratto, facendosi più che poteva vicino

⁵ « Où avait-elle appris ces vers ? Peut-être à l'école, quand elle était petite ? Jamais elle ne s'était rappelée qu'elle les connaissait, et à présent, dans sa veille confuse, il lui semblait que sa propre voix de petite fille les lui récitait, sur un ton langoureux, minaudier et tragique » (*La Storia*, op. cit., p. 292).

a lei, come a una sua confidente intima, e parlando a voce bassissima, « io pure sono ebrea » (II, 539)⁶.

Le silence qui règne sur ces lieux compose le fond sonore de la tragédie, bientôt le chœur commence à se faire entendre comme une bizarre et indéchiffrable cacophonie (*vocio*). Cette fois ce n'est pas la voix d'une petite fille qui récite son poème, c'est une foule à peine humaine, indéterminée, incompréhensible :

Era un vocio di folla umana, proveniente, pareva, dal fondo delle rampe, e Ida andò dietro quel segnale [...] L'invisibile vocio si andava avvicinando e cresceva, anche se, in qualche modo, suonava inaccessibile quasi venisse da un luogo isolato e contaminato. Richiamando insieme certi clamori degli asili, dei lazzaretti e dei reclusori: però tutti rimescolati alla rinfusa, come frantumi buttati dentro la stessa macchina [...] L'interno dei carri, scottati dal sole ancora estivo, rintonava sempre di quel vocio incessante. Nel suo disordine s'accalcavano dei vagiti, degli alterchi, delle salmodie da processione, dei parlottii senza senso [...] (II, 540 ; 541 ; 542)⁷.

C'est celui-ci l'ultime cantique, sa version assombrie, déchirante, poignante. C'est en écoutant le chœur des voix sans corps, des êtres humains sur la voie de devenir des ombres, que Ida effectue la liaison avec son Cantique d'enfance, en reconnaissant dans la voix récitante une de ces voix : la fusion avec les voix anonymes lui restitue sa propre racine dans l'histoire et dans le monde : une appartenance qu'elle ne se refuse plus, c'est au contraire son seul refuge, son apaisement final.

E Ida riconosceva questo coro confuso. Non meno che le strida quasi indecenti della signora, e che gli accenti sentenziosi del vecchio Di Segni, tutto questo misero vocio dei carri la adescava con una dolcezza struggente, per una memoria continua che non le tornava dai tempi, ma da un altro

⁶ « Ida courait à côté d'elle, ballottant Useppa, en proie à un sorte de panique haletante : « Signora », lui-dit elle soudain, en se rapprochant le plus qu'elle pouvait d'elle, comme d'une confidente très intime, en parlant à voix très basse : «Moi aussi, je suis juive.» » (*Ibid.*, p. 295).

⁷ « C'était un brouhaha de voix humaines, provenant, semblait-il, du bout des rampes, et, bien qu'aucun rassemblement de foule n'eût été visible entre les rails de triage et de manœuvre, Ida suivit ce signal. [...] L'invisible brouhaha se rapprochait et grandissait, bien que, en quelque sorte, il eût semblé inaccessible comme s'il était venu d'un lieu isolé et contaminé. Il rappelait à la fois certaines clameurs que l'on entend dans les asiles, dans les lazarets et dans les prisons : mais toutes mélangées pêle-mêle, comme des débris jetés dans la même machine. [...] L'intérieur des wagons, brûlés par le soleil encore estival, retentissait toujours de ce brouhaha incessant. Dans son désordre se chevauchaient des vagissements, des altercations, des psalmodies de procession, des chuchotements dénués de sens [...] » (*Ibid.*, pp. 297-298).

canale: di là stesso dove la ninnavano le canzoncine calabresi di suo padre, o la poesia anonima della notte avanti, o i bacetti che le bisbigliavano carina carina. Era un punto di riposo che la tirava in basso, nella tana promiscua di un'unica famiglia sterminata (II, 542)⁸.

Dans l'écoute de Ida le chœur des cris se transforme en une voix dans laquelle fusionnent toutes ses voix intérieures, les chansons de l'enfance, le cantique anonyme, et même les mots de tendresse du soldat violeur qui lui a donné Useppe. Un chœur qui l'habite, la console, la conforte. Sorte de corps singulier et collectif d'où elle n'a pas besoin de fuir, où elle trouve sa demeure. Par sa présence de témoin inattendue et incon nue de cette scène elle achève son consentement par amour à être juive. Comme si au moment où elle trouve dans la réalité la confirmation de toutes ses peurs, celles-ci disparaissent, seule la douceur déchirante reste. La narration nous dit que tout cela n'aura duré que dix minutes : en vivant de façon concentrée ses souvenirs au fond de la mémoire hors temps Ida a perdu la notion du temps et du lieu, comme elle a oublié la présence de l'enfant dans ses bras. Les battements du cœur de Useppe lui font prendre conscience du regard de l'enfant qui a saisi la scène « sguardo indescrivibile d'orrore » « orrore sterminato del suo sguardo » (II, 544). Le silence de ce regard est la dernière note de ce cantique, la note aphone de l'horreur.

Le poème chanson « è tutto uno scherzo »

C'est le même enfant qui est présenté comme l'enfant-poète, le gamin (ragazzino) qui ne fera jamais partie des Nombreux Malheureux mais sera pendant sa brève vie un des Rares Heureux (selon le classement du *Monde sauvé par les gamins*). Felice est d'ailleurs son deuxième prénom. L'apprentissage de la langue est pour lui précoce : il gardera jusqu'à sa mort les mots qu'il a appris presque bébé, dans leur prononciation qu'on considérerait incorrecte et inachevée, ayant toutefois le charme du langage poétique. C'est le frère aîné, Nino, qui apprend à parler à Useppe. La langue de Useppe est davantage une langue fraternelle que

⁸ « Et Ida reconnaissait ce chœur confus. Non moins que les hurlements presque indécents de la signora Di Segni et que les accents sentencieux du vieux Di Segni, ce lamentable brouhaha venu des wagons la séduisait avec une brûlante douceur, celle d'une mémoire persistante qui lui revenait non pas du passé mais par un autre canal : de là même où la berçaient les chansonnettes calabraises de son père, ou la poésie anonyme de la nuit précédente, ou les petits baisers qui lui chuchotaient chérie chérie. C'était un point de repos qui l'attirait vers le bas, dans la tanière mixte d'une unique et immense famille » (*Ibid.*, p. 199).

maternelle, car Ida semble ne pas participer à cet apprentissage joyeux. Même si elle est la source des comptines et des berceuses.

Plus tard à l'âge d'à peine cinq ans Useppe confie à son ami Davide qu'il invente des poèmes, plus exactement il improvise puisqu'il ne sait pas écrire. Parmi ces poèmes il y en a un qui mérite une attention particulière : Useppe l'a entendu sous un arbre, les auteurs interprètes en sont deux oiseaux, l'enfant en est en quelque sorte le traducteur en langage humain. Il les entend une première fois à l'occasion d'une expédition organisée comme d'habitude par son frère Nino, dans un refuge de maquisards. La deuxième fois il est au milieu d'une clairière paradisiaque, au bord du fleuve.

Voici le cadre théâtral de l'exécution mélodieuse des oiseaux chanteurs, le climat est paradisiaque et la chanson est aussi le souvenir d'un autre paradis (celui des Chansons populaires).

Erano entrati in una radura circolare, chiusa da un giro d'alberi che in alto mischiavano i rami, così da trasformarla in una specie di stanza col tetto di foglie. Il pavimento era un cerchio d'erba appena nata con le piogge, forse ancora non calpestata da nessuno, e fiorita solo di un'unica specie di margherite minuscole, le quali avevano l'aria d'essersi aperte tutte quante insieme in quel momento. [...]

Un frullo corse nell'alto del fogliame, e poi, da un ramo mezzo nascosto, si udì cinguettare una canzonetta che Useppe riconobbe senza indugio, avendola imparata a memoria un certo mattino, ai tempi che era piccolo (II, 852)⁹.

A quanto pare la canzonetta s'era diffusa nel giro degli uccelli, diventando un'aria di moda, visto che la sapevano anche i passeri. E forse, costui non ne conosceva nessun'altra, visto che seguiva a ripetere questa sola, sempre con le stesse note e le stesse parole, salvo variazioni impercettibili:

«È uno scherzo
uno scherzo
tutto uno scherzo! »

⁹ « Ils étaient arrivés dans une clairière circulaire, close par une rangée d'arbres que leurs branches, se mêlant à la cime, transformaient en une sorte de chambre au toit de feuilles. Le sol était un cercle d'herbe qui venait tout juste de naître avec les pluies, que personne n'avait sans doute encore foulées aux pieds et où fleurissait une seule espèce de minuscules marguerites, qui avaient l'air de s'être ouvertes toutes ensemble à ce moment-là. [...] Un battement d'ailes dans le haut du feuillage, et puis, d'une branche à demi cachée, on entendit gazouiller une chansonnette qu'Useppe reconnut sur-le-champ, car il l'avait apprise par cœur un certain matin, quand il était petit. » (*Ibid.*, pp. 629-630).

oppure:
 « Uno scherzo uno scherzo
 è tutto uno scherzo! »
 oppure :
 È uno scherzo
 è uno scherzo
 è tutto uno scherzo uno scherzo
 uno scherzo ohoooo! » (II, 852-853)¹⁰.

La description de cette clairière semble inspirée par les lieux paradisiaques de la poésie pétrarquiste, c'est un paradis terrestre fruit de l'invention poétique. Cette fois ce n'est pas la voix, ses caractéristiques, les émotions qu'elle suscite, qui attirent le spectateur traducteur, ni le sens des mots ou d'une phrase, mais le rythme, la rime, la répétition, la variation, bref tout ce que la chanson partage avec le poème. Cette chanson a de plus la qualité extraordinaire de passer les frontières des genres et des espèces, à la façon d'une langue commune paradisiaque avant la dispersion babélique : elle est entendue et répandue à la fois par animaux, oiseaux, chiens (Bella), et êtres humains (Useppe). Bien évidemment tous les humains n'ont pas la faculté de comprendre le chant et la langue des animaux comme Useppe. L'écoute de l'enfant dépasse les limites qui d'habitude séparent l'individu de l'espace habité et vivant. Après la « canzonetta » des oiseaux, c'est le corps de l'enfant qui devient entièrement instrument de musique vibrant du silence.

Il silenzio, in realtà, era parlante! anzi, era fatto di voci, le quali da principio arrivarono piuttosto confuse, mescolandosi col tremolio dei colori e delle ombre, fino a che poi la doppia sensazione diventò una sola: e allora s'intese che quelle luci tremanti, pure loro, in realtà, erano tutte voci del silenzio (II, 854)¹¹.

¹⁰ « A ce qu'il semble, vu que maintenant les moineaux la connaissent eux aussi, la chansonnette s'était répandue chez les oiseaux, devenant un air à la mode. Et peut-être ce moineau-ci n'en connaissait-il pas d'autre, car il continuait de répéter cette seule chansonnette, toujours, à part des variations imperceptibles, avec les mêmes notes et avec les mêmes paroles : / « C'est un jeu / un jeu / rien qu'un jeu ! » // ou bien : // « Un jeu un jeu / ce n'est qu'un jeu ! » // ou bien : / « C'est un jeu / c'est un jeu / ce n'est qu'un jeu un jeu / un jeu euheueu ! » » (*Ibid.*, p. 631).

¹¹ « Le silence, en réalité, était parlant ! et, même, il était fait de voix, qui au début, parvinrent plutôt confuses, se mélangeant au tremblement des couleurs et des ombres, jusqu'au moment où cette double sensation devint une seule : et alors, on comprit que ces lumières tremblantes, elles aussi, étaient toutes, en réalité, des voix du silence » (*Ibid.*, p. 631).

Peut-on encore définir l'événement comme musical ? La « méditation » est d'une telle intensité que dans une seule note passe « la multitude cantante », dans l'espace de quelques secondes toutes les voix et souvenirs sonores défilent à une vitesse extraordinaire. Cette expérience présente quelques ressemblances avec la vision mystique (comme celle de Dante dans la Paradis) : dans les deux cas l'Un et le multiple sont saisis simultanément (et non contradictoirement). Même si la cause en est l'hallucination due à la maladie (épilepsie) il s'agit quand même d'une vision inspirée. Comme dira Davide le sujet de la poésie de l'enfant Useppe n'est rien d'autre que Dieu ; évidemment ce n'est pas ainsi que Useppe l'appelle. L'enfant donne lui-même les clés de sa 'méthode' ou si l'on veut de son faire poétique : il lui suffit de penser et les petites poésies arrivent. Pour se concentrer il recrée la situation dans la clairière, il imite l'oiseau qui fixe un point hors de sa vue.

« Le stelle come gli alberi e fruscolano come gli alberi.

« Il sole per terra come una manata di catenelle e anelli.

« Il sole tutto come tante piume cento piume mila piume [...] (II, 869)¹².

Comme leur auteur naïf et spontané, ces poèmes échappent à toute qualification, ils appartiennent à la création du temps de la genèse, là où aucune forme ni aucun modèle existent : le poème est « tutto uno scherzo », jeu illimité avec les mots et les sons, sans aucun vouloir dire ; les mots sont des choses qui naissent et meurent et leur beauté est dans le processus même.

« Cielito lindo », la chanson clandestine

Jusqu'ici on a vu comme l'intertexte musical, épigraphe, titre de chanson ou chanson populaire ou de variétés rappellent constamment au lecteur la relation entre parole et musique, composition hybride qui sollicite une autre mémoire, non seulement celle des livres mais aussi celle des voix et des airs.

Avec les chansons du *Mondo salvato dai ragazzini* Morante devient à son tour auteur des paroles de chansons qui n'appartiennent pas uniquement au répertoire populaire ou traditionnel mais se mélangent inti-

¹² « Les étoiles comme les arbres et qui froufroutent comme les arbres.

* Le soleil par terre comme une poignée de chaînettes et d'anneaux.

* Le soleil tout entier comme des tas de plumes cent plumes mille plumes [...] (*Ibid.*, p. 648)

mement avec la narration épique et le poème allégorique. Le *recitativo* domine dans la plupart des chansons de la troisième partie : les chansons populaires sont autant de manifestes « La canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti ». Soudain la page se renverse : le poème comme une sorte de *dazibao* s'écrit dans le sens de la longueur « La canzone clandestina della Grande Opera » en reprenant d'ailleurs le thème iconographique de la croix où comme dans un retable horizontale et vertical s'inscrivent les noms des Rares Heureux. Celle-ci n'est pas la seule particularité : la forme typographique évolue au fur et à mesure qu'elle se désagrège, devient une fiche signalétique du Pazzariello, une partition avec les notes de la chanson *Cielito lindo*, un dessin d'onomatopées éclatant à travers la page, mêlées à des points d'interrogation et d'exclamation envoyés dans toutes les directions ; des sons reproduisant la désintégration de la Grande Opera.

Il est évident que la chanson clandestine est affectée par un processus inexorable de distorsion et fragmentation du sens et de la linéarité, comme si un virus attaquait peu à peu le mécanisme du récit, du langage, des phrases jusqu'à revenir à l'état du langage phonétique, sons, cris, bruits. C'est une chanson qui révèle la maladie du Grand Opéra, qui est aussi celle des I.M. (Infelici Molti, nombreux malheureux). Folie dont le représentant désigné est le Pazzariello (le fou de l'histoire) mais c'est l'énorme machine du Grand Opéra qui comme une machine de pouvoir et de guerre constitue une menace de destruction totale.

Le renversement de l'ordre typographique est donc le signe d'autres 'révolutions', d'abord celle du Grand Opéra par une simple chanson populaire jouée par un pauvre analphabète, *Cielito lindo*. Légère et aérienne allusion à la beauté d'un ciel auquel ne peuvent aspirer que les pauvres d'esprits au cœur innocent, comme le Pazzariello et les F.P. cités dans les chansons précédentes. Il s'agit d'un antagonisme indirecte entre le Grand Opéra et *Cielito lindo*, entre une machine infernale « la macchina stravagante e solitaria » (I, 185) qui ne peut produire que des bruits de mort et quelques notes d'un simple élémentaire instrument : le pipeau (ocarina).

Un refrain résonne auparavant : un *ritornello* qui nous rappelle les vers des oiseaux (en italien il verso vaut pour le chant des oiseaux et la poésie) :

La référence chrétienne et évangélique est évidente dans ces vers mais on peut aussi les lire comme une formulation concentrée du programme poétique et politique des « Chansons populaires » et en particulier de la « Chanson clandestine du Grand Opéra » : si en effet le Grand Opéra est conçu pour subjuguier les esprits avec la crainte et la peur il y aura toujours un Pazzariello pour résister à toute torture de l'esprit et du corps, car il est le seul à savoir sans le savoir que « tout n'est qu'un jeu », lui-même dans sa joie (*allegria*) sans peur incarne provisoirement ce jeu qui détraque la machine, même si finalement il est anéanti et ses cendres sont dispersées dans l'air.

À en juger par l'énorme bruit, la représentation de ce moment est d'un effet étourdissant !

¹³ « MÊME SI DE TOURMENTS ET DE PEUR / NOUS FAIT TREMBLER / TOUT ÇA, / EN SUBSTANCE ET VÉRITÉ, / CE N'EST RIEN D'AUTRE / QU'UN JEU » (Elsa Morante, *Le monde sauvé par les gamins* trad. Jean-Noël Schifano, Paris, Gallimard, 1991, p. 189).

¹⁵ « Ils s'attroupent tous / ils s'empoignent / se secouent / se giflent / se mordent / se piétinent / se violent / se vrillent / hurlent gémissent rient crient soufflent renversent tombent

La chanson déroule un impressionnant répertoire de tous les arguments d'exclusion et d'expulsion de l'autre inassimilable. Comment la musique pourrait-elle survivre face à ces condamnations obsédantes ? La surprise est créée par un événement magique : la transformation en ange d'un bébé de quatre mois qui se soulevant dans l'air annonce la bonne nouvelle « Cielito lindo ». Mais ce moment n'est que le prélude de la catastrophe :

si tratta d'un macello senza precedenti. Vogliate ascoltare
le urla i lamenti i colpi di randello i rastrellamenti gli urrà i tribolamenti
le giaculatorie gli stamburramenti
le campane a martello gli scavamenti. (I, 220)¹⁶.

Cette chanson n'a rien d'une mélodie, elle travaille au contraire à défaire toute tendance mélodique, excluant par principe toute idée de refrain (ritornello). Par contre il y a un usage presque obsessionnel de l'énumération (comme on a pu déjà le constater dans les citations précédentes) et du polysyndète. La voix supposée de la radio, voix anonyme, exhorte à écouter mais ce qu'on entend de « la chanson » ne sont que les sonorités des allitérations : sons stridents, ne figurant dans aucune partition, dont l'instrument n'appartient à aucun ensemble orchestral. « La Canzone clandestina della Grande Opera » est une composition inédite et jamais jouée ; d'ailleurs son exécution serait probablement semblable au chaos à ce « pandemonio generale » qui éclate en plein milieu de la page 229. Le paradoxe de cet Opéra bruyant est qu'il détruit toute idée de musique (et en premier celle de l'ocarina). Le titre est donc complètement abusif car le Grand Opéra ne peut conduire qu'à la négation et à la mise sous silence de la musique même du vivant.

On l'aura compris, la Grande Opera est l'expression la plus terrible de l'œuvre de mort et de destruction, un équivalent sonore et poétique de la bombe atomique, qui s'accomplit de façon sournoise et pernicieuse dans l'âme et les corps des Nombreux Malheureux, et mène à la destruction du seul survivant heureux : le Pazzariello. Énorme mascarade qui au nom d'une entreprise musicale gigantesque vise à anéantir toute voix contraire. La conclusion est toutefois celle d'une fable, après le pandémonium, le chaos, l'éclatement, c'est le rire de la jeune fille et du jeune garçon qui achèvent en dansant et chantant la chanson clandestine

roulent » (*Ibid.*, p. 245).

¹⁶ « il s'agit d'un carnage sans précédent. Veuillez écouter / les hurlements les plaintes les coups de matraque les rafles les hourras les tribulations les / oraisons jaculatoires les tambourinages les tocsins les excavations ». (*Ibid.*, pp. 246-247).

avec le refrain de la joie (peut-être la version morantienne simplifiée de l'Hymne à la Joie beethovenien) :

IN SOSTANZA E VERITÀ TUTTO QUESTO

NON È NIENT'ALTRO CHE UN GIOCO (II, 240)¹⁷.

Finale

La polyphonie est au cœur du projet narratif et scriptural de Elsa Morante. Pas uniquement au niveau de la construction romanesque qui impose la diversification et la multiplication des voix- personnages : il s'agit véritablement de donner à entendre entre les plis du récit voix, sonorités, toute une mémoire vocale, sonore, musicale, qui, substantiellement extra-diégétique, suit ses propres itinéraires mnésiques et plonge le lecteur dans une atmosphère à la fois musicale et historique. La chanson avec ses refrains, ses titres, ses mots marque une époque, une génération, des moments de vie et de joie. Si c'est du simple divertissement, alors il faut l'entendre comme ce qui crée un écart temporaire d'avec la souffrance, en atténuant la douleur de la tragédie humaine, et en rappelant la simple joie d'être vivants.

Cependant ce n'est pas uniquement par rapport au récit que la chanson provoque une divergence d'un autre genre (poétique, lyrique, musical), c'est aussi par rapport au Discours, à l'usage de la parole comme moyen de soumission, conviction, domination. Il suffit de quelques notes de la chanson populaire *Cielito lindo* pour que la machine s'ébranle : c'est la chanson qui porte l'étendard poétique et clandestin de la résistance au pouvoir de mort.

Dans *La Storia* les paroles de Davide Segre, dernier témoin de l'Idée et de la Conscience totale, se perdent dans la surdité des autres, dans les refrains à la mode retransmis à la radio. Cette scène est aussi construite comme une œuvre polyphonique des temps modernes : comme dans la chanson clandestine du Grand Opéra la radio ne fait que détourner les esprits de la conscience. La polyphonie atteste de cet antagonisme constant entre la persistance de la joie (jeu, scherzo, rire) et les forces du Pouvoir. La polyphonie ne peut être véritablement exécutée, interprétée que par les chansons et les chanteurs clandestins : par tout être ayant ses attaches

¹⁷ « EN SUBSTANCE ET VÉRITÉ TOUT ÇA / N'EST RIEN D'AUTRE / QU'UN JEU » (*Ibid.*, p. 267).

entre terre et ciel, davantage aérien que terrestre (sauf évidemment tous les équivalents métaphoriques, poétiques et réels du paradis terrestre). Les mots de Davide viennent trop tard ou trop tôt, ils veulent sonner l'alerte alors que tout le monde ne veut que l'oubli. Et la chanson des oiseaux « *è tutto uno scherzo* » n'aura été entendue que par un enfant, une chienne et un poète orateur délirant (Davide), mais tout lecteur peut toujours essayer d'en retrouver les notes. Ici ou ailleurs.

« *Fingendo la voce del padrone* » : le modèle du couple Don Giovanni/Leporello dans *Angelica o la notte di maggio* (1927) d'Alberto Savinio

Claudia Zudini

Dès son articulation, qui emprunte aux *Métamorphoses* initiatiques d'Apulée une structure de onze chapitres à leur tour divisés en sous-chapitres¹, le roman *Angelica o la notte di maggio* (1927) affiche sa vocation à la discontinuité. Cela se produit aussi bien au niveau de la structuration macrotextuelle des matériaux que dans l'organisation microtextuelle de certains passages. Le récit se présente comme un « entrecroisement multiple de sections narratives » développé « par rapprochements et alternances »², exploitant souvent des conventions relevant de genres hétérogènes et les références intertextuelles les plus diverses.

L'histoire est simple. À Berlin, le printemps fait son apparition. Et avec lui la femme. Le baron Rothspeer, un riche homme d'affaires allemand d'origine juive, réagit à son arrivée. Il est saisi d'une impulsion irrésistible qui le pousse à quitter la grisaille sérieuse de son bureau, à prendre le large, à s'ouvrir à la vie. L'arrivée du printemps lui est fatale : elle s'accompagne de la vue d'une jeune fille anonyme, belle et silencieuse ; Rothspeer part à sa poursuite jusqu'à son pays natal, la Grèce, où le yacht du baron jette les amarres face à l'esplanade du Phalère. Angelica Mitzopulos, c'est ainsi que la jeune fille s'appelle, s'avère être une modeste sinon médiocre comédienne d'un petit théâtre populaire, que le riche

¹ Ici et par la suite, notre édition de référence est celle établie par Alessandro Tinterri, dont nous suivrons les conventions typographiques ; voir Alberto Savinio, *Angelica o la notte di maggio* (1927), in Id., *Hermaphrodito e altri romanzi*, édition établie par A. Tinterri, Milan, Adelphi, 1992, pp. 353-437.

² Silvia Bellotto, *Angelica o la 'fine dei modelli'*. Note sul montaggio di un 'piccolo romanzo' di Alberto Savinio, in *Tipologia della narrazione breve* (ouvr. coll.), Rome, Vecchierelli, 2004, pp. 17-28, p. 22 (c'est nous qui traduisons).

baron applaudit chaque soir. Il finit par l'épouser. Toutefois Rothspeer ne parviendra pas à consommer le mariage et à couronner ainsi son rêve d'amour, car la jeune épouse sombre dans une sorte de catalepsie. Les yeux ouverts, le regard absent, perdu dans le lointain, elle est en proie à une sorte de sommeil mystérieux ; enfermée dans un mutisme absolu, elle est comme une statue vivante, « une statue douce et chaude »³ qui recèle au fond de son regard l'énigme d'un bonheur insaisissable. Le baron en souffre, néanmoins veille sur elle et la protège dans son état. Et il s'étourdit dans un lupanar où il conduit aussi son fidèle secrétaire Arno Brephus, lorsque celui-ci, qui s'est chargé des affaires de son patron en Allemagne, le rejoint en Angleterre. Ce fidèle secrétaire, loyal, précis et efficace, s'évertue à faire en sorte que le baron consomme l'acte marital pour le délivrer de son envoûtement, mais rien n'y fait. Il propose alors la visite chez un psychiatre, un spécialiste des énigmes qui, bien entendu, réside à Vienne. Mais la consultation ne provoque que la jalousie du baron qui ramènera alors son épouse dans leur villa près de Rome. Quant à Brephus, il perce le secret d'Angelica, qui se réduit à la trivialité d'un amant secret, et doit donc mourir. C'est son patron qui le tue dans un corps à corps sur le tapis de son bureau, puis enferme son cadavre dans le coffre-fort d'où il extrait un petit *browning* avec lequel, comme dans les meilleurs feuilletons, il va tuer l'homme nu courbé sur Angelica pour l'embrasser. Ces exploits accomplis ou presque, le baron Rothspeer est enfermé dans un asile psychiatrique très distingué comme il convient à sa situation sociale. C'est à ce moment qu'une lettre envoyée du Mexique à un certain Monsieur Lorenzo Montano à New York fait le point sur la situation ; elle éclaire certains aspects de l'intrigue, achève l'histoire mais non le récit qui ne s'arrêtera effectivement qu'après deux scènes théâtrales, comme à signifier que tout n'a été, peut-être, qu'un rêve coloré.

À l'image de son homonyme de l'*Orlando furioso*⁴, l'Angelica saviennienne semble revêtir la fonction de moteur de l'action principale du roman. Après son apparition bouleversante dans l'*incipit* du récit, elle devient en effet la cible exclusive de l'intérêt du riche baron allemand. Cependant, le baron est bientôt obligé d'assumer l'échec effectif de

³ *Angelica...*, p. 423. Ici et par la suite, nous citons la traduction vers l'italien de Jean-Baptiste Para : Alberto Savinio, *Angélique ou la nuit de mai*, trad. par J.-B. Para, Nantes, Arcane 17, 1985.

⁴ Voir J.-B. PARA, « Introduction », in Alberto Savinio, *Angélique ou la nuit de mai*, cit., pp. 7-19, p. 12.

son amour, la jeune femme ayant sombré dans un sommeil mystérieux, leur rapport conjugal étant destiné à ne jamais se consommer. L'axe principal du récit se développe donc à partir d'un schéma romanesque et comique traditionnel : le couple maître/serviteur se confronte à l'objet du désir du maître, une quête démarre. Ce schéma topique se développe notamment à partir de l'interaction dialogique entre Rothspeer et son secrétaire. Savinio construit cette interaction par l'allusion à un contexte intertextuel hyper-connoté : le rapport entre Brepheus et Rothspeer relève, en effet, de la même ambiguïté caractérisant cette alliance tangible et malgré cela détachée liant par exemple Leporello à Don Giovanni. Ce parallèle est suggéré entre autres par la ressemblance peut-être parodique de certains passages du roman avec la structure et le sujet des *recitativi* mozartiens. Une telle implication intertextuelle nous semble enrichir la visualisation théâtrale d'un récit se déroulant quasiment par scènes, chaque chapitre étant divisé en des courts paragraphes parfois exclusivement à caractère dialogique ; elle semble contribuer également à la sonorisation pour ainsi dire virtuelle de l'écriture romanesque dans un roman consacré, par ailleurs, à l'immobilité et au silence thématiques de son personnage principal, Angelica Mitropoulos. Nous essayerons de montrer par quelles fonctions narratives ce lien intertextuel se met en place dans le roman et le traverse, tout en l'actualisant notamment par l'implication d'une dimension psychique, et quels sont ses apports à la narration savinienne.

À la 'scène' VII du chapitre I du roman, nous assistons à une première évocation textuelle de ce que sont les rôles maître/serviteur chez Mozart ; cela advient sous le signe d'un renversement. Car, si dans l'opéra, c'est bien le valet qui, dans la rue, s'impatiente à attendre Don Giovanni, chez Savinio, au contraire, c'est au baron Rothspeer de faire les cent pas à l'entrée des artistes du théâtre Orfeo. Le contexte de cette scène est donc méta-théâtral, le geste du personnage presque conventionnellement comique⁵ :

Passeggia come iena davanti all'ingresso degli artisti.

« La ragazza se n'è andata ».

« Bestia! »

« Signor barone, la colpa non è mia »⁶.

⁵ *Angelica...*, p. 361.

⁶ « Il va et vient comme une hyène devant l'entrée des artistes. / "La jeune fille est partie." / "Bougre d'idiot !" / "Monsieur le baron, ce n'est pas ma faute" ».

Une reprise lexicale exacte (« bestia ») inaugure le lien intertextuel avec le célèbre livret de Da Ponte, si l'on considère en particulier le reproche que Don Juan adresse à Leporello après la mort du Commandeur : « Che domanda da bestia ! [...] » [« Quelle question stupide [...] »]⁷. Savinio s'appuie ici sur ce modèle topique, notamment pour en exploiter une des fonctions les plus conventionnelles, c'est-à-dire le concours logistique aussi bien que moral du valet à l'égard de son maître. C'est ainsi qu'Arno se charge de découvrir pour le baron Rothspeer le nom et l'adresse de la jeune femme. Il écoute également les réflexions passionnées du maître, en recevra ensuite les confidences intimes sur l'état de son mariage malheureux. À la fin, le baron lui confiera la tâche de se renseigner avec discrétion sur le secret adultère de la jeune femme. Si le soutien matériel offert par le secrétaire relève des conventions de la tradition comique, une donne plus difficile à évaluer nous semble la disponibilité morale de Brephus, dont l'expression est surtout discursive. En effet, une dimension psychologique semble prévaloir dans l'économie générale d'un récit finalement pauvre en action véritable, riche en revanche en dialogues, explications, interprétations. À cet égard, il suffira de rappeler que les conversations successives entre le baron et son secrétaire occupent d'affilée quasiment l'ensemble des chapitres VII et VIII. De plus, le silence d'Angelica ne connaît aucune solution de continuité du début à la fin du récit. Arno y est bien le seul et véritable interlocuteur de Rothspeer, exception faite pour les fantômes des parents du baron, qui viendront hanter à plusieurs reprises leur fils malheureux.

Cette interaction dialogique prolongée entre les deux personnages intervient dans le contexte d'une générale amplification des marques topiques du modèle Don Juan/Leporello. Par exemple, le désir de promotion sociale d'un Leporello las de servir, désormais décidé lui aussi à « faire le gentilhomme »⁸ à l'instar de son maître. Dans le roman, Arno, conscient de gaspiller « ses meilleures années » dans l'exercice d'un métier humiliant, porte à ses extrêmes conséquences cette posture d'émulation/rivalité. Nous savons, par exemple, qu'il attend secrètement « le jour où le baron » aura « définitivement disparu de la face de la terre

⁷ Lorenzo Da Ponte, *Don Juan*, a. I, s. 2, in Id., *Mémoires et livrets*, édition établie, présentée et annotée par J.-Fr. Labie, Paris, Le livre de poche, 1980, pp. 493-561, p. 497. Par la suite, la traduction française de Labie sera citée entre parenthèses, à la suite des indications d'actes et des scènes en chiffres romains et arabes.

⁸ *Don Juan*, I, 1 (p. 495).

⁹ Voir *Angelica*..., p. 364.

»¹⁰. Il songe ainsi à la mort de Rothspeer comme à la condition de sa propre réussite économique et sociale¹¹ :

Anche il risentimento, come il cuore, non dava più fastidio. « Sulla sua rovina morale non è possibile serbare dubbi ». Cominciò a spogliarsi. « Un altro po' di pazienza e tutto sarà fatto ». S'infilò il pigiama. « Gli affari... eh, sì ! ». Si grattò le gambe. « Ha ben altro per la testa ! ». Guardò per abitudine nell'armadio e sotto il letto. « In ogni modo, conviene non abbandonarlo fino alla fine ». Si coricò. « O l'internamento in un manicomio, oppure... oppure... ». Allungò le gambe tra le lenzuola fresche. « La morte ». Girò l'interruttore. « Soluzione chiara, onesta, pulita ». Favorito dal buio, l'avvenire s'irradiò splendidamente¹².

Dans le livret mozartien, l'émulation sociale devient à son tour une métaphore comique de la conquête érotique. Par exemple, en reprenant le double sens d'une formule courtoise de Don Juan, Leporello dit vouloir « offrir sa protection » aux jeunes paysannes ; il souhaite également que, étant donné leur nombre, il en reste aussi pour lui, après que son maître a fait son choix¹³. Plus généralement, Don Juan répond à l'opportunisme social du valet en usant de sa générosité paternaliste, par endroits flatteuse¹⁴. À ce sujet, on se souviendra que, pendant le banquet fatal, Leporello masque son appétit en curiosité raffinée ; Don Juan joue le jeu, finit par partager avec lui un bon morceau de faisan. Au lupo, le baron Rothspeer tiendra une attitude semblable envers son secrétaire¹⁵ : « Deplorevole negligenza della direzione. Non trovo più quei magazines di quattro anni fa che ci aiuterebbero, il signor Brephus e me, ad aspettare il nostro turno. Dico: *nostro*. Tanto fa che tu approfitti »¹⁶. Encore

¹⁰ *Angelica...*, p. 391.

¹¹ *Ibid.*, p. 414.

¹² « Le ressentiment, tout comme le cœur, ne le tourmentait plus. "Sa ruine morale ne fait désormais aucun doute." Il commença à se déshabiller. "Encore un peu de patience, et les jeux seront faits." Il enfila son pyjama. "Les affaires... eh, oui !" il se gratta les jambes. "Il y a bien autre chose en tête !" Par habitude il inspecta l'armoire et le dessous du lit. "De toute façon, il ne convient pas de l'abandonner avant la fin." Il se coucha. "Ou l'interner à l'asile, ou alors... ou alors..." Il allongea les jambes entre les draps frais. "La mort" il tourna l'interrupteur. "Solution claire, honnête, propre." À la faveur de l'obscurité, l'avenir s'éclaira splendidement ».

¹³ *Don Juan*, I, 8 (pp. 506-507).

¹⁴ Voir *Don Juan*, II, 13 (p. 554).

¹⁵ *Angelica...*, p. 408.

¹⁶ « "Déplorable négligence de la direction. Je ne trouve pas ces magazines d'il y a quatre ans qui nous aideraient, monsieur Brephus et moi-même, à attendre notre tour. Je dis : notre. Autant que tu en profites" ».

sous le signe de l'opportunisme, il faudrait lire la capacité d'Arno de se substituer temporairement à son maître, durant la lune de miel du baron. C'est en effet à cette occasion que le secrétaire remplace Rothspeer à la tête de sa firme, la *Diskontokonzern* (VI, II et IV). Cela reprend bien sûr la tradition comique, qui veut que Don Juan et Leporello échangent leurs rôles, l'un remplaçant l'autre à différents moments¹⁷. Mais chez Savinio, il s'agit d'une autre manifestation du sentiment souterrain de revanche animant violemment Brephus à l'égard de son maître. Voilà l'occasion pour lui d'exprimer son émulation, en s'emparant des habitudes raffinées de l'autre, tout en le méprisant au plus haut degré, dans des termes que le narrateur imagine tout de même assez populaires¹⁸ : « E il barone? Se ne strainfischiaiva quanto di una cicca. In compenso aveva preso l'abitudine di farsi la barba tutte le mattine »¹⁹.

Un deuxième aspect caractérisant le lien entre Rothspeer et Brephus relève également de la représentation typée du couple maître/valet. Il s'agit de la fonction polémique du serviteur. Dans le *topos* qu'ici nous intéresse, il peut arriver que, selon de modes expressifs typiquement comiques, le subordonné se charge de souligner l'étrangeté de l'attitude du maître. Pour accomplir cela, il fait appel à des normes sociales conventionnelles, dont l'évidence n'échappe pas au lecteur/spectateur. Bien évidemment, en ce qui concerne le livret mozartien, cette opposition est d'ordre moral : car, en effet, Leporello ne manque pas de condamner à la première occasion l'existence débauchée de Don Juan²⁰. Et c'est d'ailleurs ce dernier qui lui permet, au moins en apparence, de critiquer « librement » sa « vie de gredin »²¹. Ne se contentant pas de reprocher à son maître ses excès amoureux, Leporello lui compte également à charge le fait qu'il l'ait délibérément corrompu, en lui volant sa propre « innocence »²². Cette accusation fait ressortir la ressemblance potentielle des deux personnages, aussi bien que le statut de victime du valet par rapport au pouvoir malsain du personnage principal, le maître. Néanmoins,

¹⁷ Voir *Don Juan*, II, 1 ; 2 ; 4 ; 6 ; 7 ; 11 (pp. 528-551).

¹⁸ *Angelica...*, p. 390. Et voir aussi p. 364 : « “Dio stramaledica il principale” » [« “Que Dieu maudisse mille fois le patron !” »].

¹⁹ « Et le baron ? Il s'en fichait comme de sa première chemise. En guise de compensation, il avait pris l'habitude de se raser la barbe tous les matins ».

²⁰ Voir notamment *Don Juan*, I, 2 ; 4 (pp. 497 et 499-501).

²¹ *Don Juan*, I, 4 (p. 500 et n.). Il s'agit d'un *topos* du mythe de Don Juan que Da Ponte emprunte au *Festin* de Molière, où la réprobation de Sganarelle correspond aux indulgentes permissions du maître.

²² *Don Juan*, II, 9 (p. 541). Pour cette même notion voir aussi I, 15 (p. 517).

le point de vue de Leporello demeure quasiment détaché, sa sévérité s'estompe dans une forme de compassion. Don Juan n'est finalement qu'un « fou » qu'il faut se presser d'« abandonner pour toujours »²³ ; son impiété sans freins frôle le délire, dans la mesure où « la confusion s'est emparée de sa tête, il ne sait plus ce qu'il fait »²⁴. Pour ce qui est de Brephus et Rothspeer, leur opposition semble se développer plutôt dans la direction d'un contraste entre l'esprit pratique du secrétaire et la rêverie amoureuse du maître. C'est pourquoi le personnage du secrétaire se propose dès les premières pages du roman en antagoniste d'Angelica. En effet, au mystère inexplorable de la jeune femme, dont l'anonymat initial n'est que le chiffre le plus visible, le secrétaire du baron opposera sa nécessité de concentration rationnelle, d'efficacité pragmatique. « Mais si vous, cette femme, vous ne la connaissez même pas ! »²⁵, rappelle-t-il à Rothspeer dans l'*incipit*. Par ailleurs, sa réprobation s'affirme aussi grâce au soutien du point de vue du narrateur, qui arrive à ralentir sa première description d'Angelica, dans le dessein de mieux figer l'opacité de son identité (I, i). Peu de temps après (I, VII), Brephus sera obligé de faire appel aux normes les plus élémentaires de la vie sociale, encore dans l'effort de reconduire à la raison son supérieur, qui, désormais fou d'amour, semble prêt à tout²⁶ :

« Signor barone, a quest'ora non mi par conveniente... ».

« Pezzo d'asino! Ti pare più conveniente farmi aspettare un'altra notte, una notte intera? ».

« La ragazza avrà dei genitori, signor barone, dei parenti. Che figura ci faremo? Sarà gente semplice, sospettosa... ».

« O che discorsi sono questi? ».

« Lei mi fraintende, signor barone. Si calmi, rifletta. La ragazza stessa non gradirà... ».

« La ragazza?... Arno tu mi vuoi far morire ! ».

« Io, signor barone ? Ma ragioni un po'. [...] »²⁷.

²³ *Don Juan*, I, 15 (p. 516).

²⁴ *Don Juan*, I, 21, (p. 528).

²⁵ *Angelica...* cit., p. 357.

²⁶ *Angelica...* cit., p. 361.

²⁷ « “Monsieur le baron, à l'heure qu'il est je ne crois pas qu'il soit convenable...” / “Âne bête ! serait-il plus convenable de me faire attendre une nuit encore, une nuit entière ?” / “La jeune fille doit avoir des parents, monsieur le baron, de la famille. De quoi aurions-nous l'air ? Ça doit être des gens simples, méfiants...” / “Mais enfin, que signifient ces propos ?” / “Vous me comprenez mal, monsieur le baron. Calmez-vous, réfléchissez. La jeune fille elle-même n'appréciera pas...” / “La jeune fille ?... Arno, mais tu veux ma mort ?” / “Moi, monsieur le baron ? Examinez un instant les choses. [...]” ».

Encore selon le même paradigme comique, un recours explicite à l'argument de la folie, nous l'avons vu, n'est pas étranger aux propos de Brephus ni, d'ailleurs, à ceux d'autres personnages²⁸. Le moment où le baron, désorienté par l'énigme de la chasteté de son épouse, se rapproche du secrétaire nous paraît emblématique à cet égard. Car c'est à cet instant (VIII, 1) que Rothspeer souhaite partager avec Brephus sa propre expérience d'une logique illogique, nécessaire à la compréhension d'un monde fragmentaire, dominé par « la nouveauté, l'impensé, l'inouï »²⁹. Un tel apprentissage lui semble incontournable, son attitude à l'égard du secrétaire devient presque pédagogique : « Bravo, Arno ! En quelques heures tu as fait des pas de géant »³⁰. Toutefois, même à cette occasion, le jugement de Brephus gardera tout son impitoyable cynisme. Davantage intéressé par les affaires négligées par le baron que par la nouvelle philosophie de vie de celui-ci, le secrétaire saura résister au point de vue de son maître (VIII, iv). Son jugement n'en est point modifié, puisque à ses yeux Rothspeer ne demeure qu'« un pauvre fou », dont la « ruine morale » est certaine³¹. Des malentendus fréquents viennent souligner cette dissociation constante entre les deux personnages³². Leurs fonctions et attributs respectifs témoignent de cette même divergence. Par exemple, l'efficacité dans le domaine des affaires, jadis attribut du baron, désormais ressource majeure du rachat social de Brephus, finit par marquer un véritable point de rupture entre les deux hommes. Cela est particulièrement évident lorsque Rothspeer et Arno se retrouvent à discuter de la situation financière de l'entreprise du baron, comme ils sont censés l'avoir fait mille autres fois auparavant (II, ii). Leur conversation s'insère dans le récit sous forme d'un véritable dialogue théâtral ; d'où l'utilisation des petites majuscules pour leurs noms de famille, l'enchaînement serré d'alinéas, la présence de phrases nominales constituant de toute évidence de véritables indications scéniques³³ :

Quattro pareti nude. Camera di clinica modello.

L'antro della potenza rothspeeriana. Per l'uscio corazzato entra frettoloso il segretario.

BREPHUS. Signor barore, i nitrati sono precipitati di cinquanta punti.

²⁸ Voir par exemple *Angelica...*, p. 358, où c'est le chœur des spectateurs du théâtre qui fait allusion à l'aliénation mentale de Rothspeer.

²⁹ *Angelica...*, p. 406.

³⁰ *Ibid.*.

³¹ *Ibid.*, p. 414.

³² Voir par exemple *Angelica...*, p. 359 et p. 361.

³³ *Angelica...*, p. 364.

ROTHSPEER. Ti ho avvertito più di una volta che le iperboli non mi vanno a genio. « Calati » bastava. Butta sul mercato tremila titoli.

BREPHUS. C'è panico in Borsa, signor barone ! Il gabinetto è minacciato di crisi !

ROTHSPEER. Risparmiami i tuoi consigli. Di quante azioni disponiamo ?

BREPHUS (*consulta un taccuino*). Quattromila cinquecento.

Squilla il telefono [...] ³⁴.

Cependant, tout de suite après cette conversation, le narrateur fait en sorte d'interrompre la séquence mimétique du dialogue entre Rothspeer et Brephus pour nous rapporter les réflexions languissantes du baron amoureux. En d'autres termes, il récupère soudainement les conventions typographiques du récit romanesque traditionnel (deux points, guillemets, etc.), en soulignant ainsi le fait que le baron est étranger aux habitudes communes, pourtant partagées au préalable justement avec son secrétaire ³⁵ :

Pausa.

Il barone pensa :

« Perché ? Rasentavo il cancello e non vedevo il giardino. Ora soltanto m'inoltro tra i... » ³⁶.

Peu avant (I, III), nous sommes confrontés à un procédé du même genre, impliquant cette fois une dimension plurilinguistique, c'est-à-dire la coexistence de langues différentes dans un même texte, voire dans notre cas l'introduction d'autres systèmes linguistiques que l'italien dans l'énoncé. En effet, le baron s'adresse à Arno en langue italienne, mais la réponse de celui-ci s'avère être en allemand. Bien entendu, ce décalage linguistique n'a pas de raison d'être dans la logique du récit. Il est cependant justifié ironiquement par le fait que les personnages sont effectivement censés parler entre eux en langue allemande ³⁷ :

³⁴ « Quatre murs. Chambre de clinique modèle. L'antre de la puissance rothspeerienne. Poussant la porte cuirassée, le secrétaire entre précipitamment. / Brephus : Monsieur le baron, les nitrates viennent de connaître une chute de cinquante points. / Rothspeer : Je t'ai déjà prévenu plus d'une fois, les hyperboles me donnent de l'urticaire. "Les nitrates ont baissé " suffisait. Jette trois mille titres sur le marché. / Brephus : Il y a panique à la bourse, monsieur le baron ! La crise met le cabinet en péril ! / Rothspeer : Épargne-moi tes conseils. De combien d'actions disposons-nous ? / Brephus (il consulte un calepin) : Quatre mille cinq cents. / Le téléphone sonne. / [...] ».

³⁵ *Angelica...*, pp. 364-365.

³⁶ « Pause. / Le baron pense : / "Pourquoi ? Je frôlais la grille et ne voyais pas le jardin. À présent seulement je pénètre dans les..." ».

³⁷ *Angelica...*, p. 358-359.

Sollevandosi a stento sui cuscini :

« Arno » esclamò « vero che quella fanciulla è bellissima ? »

« Ja, Herr Baron ».

« Perfetta, divina ? ».

« Ja, Herr Baron ».

« Vero che dal tempo degl'Iddii replica più fedele della divina Psiche non era comparsa tra i mortali ? ».

« Nein, Herr Baron ».

« Come, nein ! ».

« Non era volevo dire, signor barone ».

« Temevo tu ti fossi invecchiato un'altra volta ».

« Come dice ?... »³⁸

L'absurdité d'un tel échange, culminant au moment où le baron s'écrie « Comment, nein ! », servirait peut-être à représenter symboliquement l'incompréhension venant s'insinuer lourdement dans le rapport entre Rothspeer et Brephus. Nous notons que dans la mesure où le baron ne s'intéresse désormais qu'à la perfection de sa bien-aimée, le secrétaire n'arrive plus à suivre ses réflexions. Certes, Brephus n'a pas d'autres possibilités que d'y consentir. Il est évident néanmoins que les deux hommes parlent véritablement désormais deux langues différentes, comme l'échange plurilinguistique nous le montre au pied de la lettre (ou on devrait peut-être dire de la métaphore !). Ailleurs dans le texte, cette dissociation entre les deux hommes se dégage de manière davantage traditionnelle. En effet, c'est le narrateur qui s'y réfère, la situant cette fois dans le contexte conventionnel d'une scène de veille nocturne (II, i). Désormais plus qu' impatient de faire la connaissance de sa bien-aimée, le baron Rothspeer soupire d'amour au bord de son navire ancré au large. Cela offre au narrateur l'opportunité de s'interroger sur l'état d'âme du secrétaire. Son insomnie à lui serait-elle le signe que lui aussi souffre, « blessé d'amour »³⁹, de la même manière que son maître ? Certainement pas, puisque Brephus consacre sa soirée à des lectures on ne peut plus érudites, tout en se plaignant de son sort et en jurant contre son employeur. Cette même divergence d'attitude sera reprise par la suite et dans le même décor (II, iv). Une journée s'est écoulée, le

³⁸ « Se redressant péniblement sur les coussins : / "Arno" s'exclama-t-il, "cette jeune fille est ravissante, n'est-ce-pas ?" / "Ja, Herr Baron." / "Parfaite, divine ?" / "Ja, Herr Baron." / "N'est-il pas vrai que depuis l'époque des Dieux nulle réplique plus fidèle de la divine Psyché n'était apparue parmi les mortels ?" / "Nein, Herr Baron." / "Comment ça, nein !" / "Cela ne s'était produit voulais-je dire, monsieur le baron." / "Je craignais que tu n'aies encore pris un coup de vieux." / "Pardon ?..." ».

³⁹ *Angelica...*, p. 363.

baron ressent l'unicité, l'exclusivité de son état, tel que « Nul me comprendrait, même pas Brephus »⁴⁰, précise-t-il. Et c'est alors au narrateur de confirmer ironiquement sa réflexion⁴¹, nous racontant en effet qu'au même moment Brephus est déjà en train de ronfler pacifiquement dans son lit, songeant à tout, sauf « à comprendre le baron », tandis que son maître demeure « indifférent » au « cours du temps », le temps naturel des jours et des nuits, ainsi que du sommeil. Dominé par ses espérances de bonheur, le baron Rothspeer a effectivement oublié que Cronos procède « inexorable ».

En ce qui concerne la présence d'Arno dans la vie de son maître, nous avons déjà remarqué la prédominance d'une dimension discursive, s'exprimant par le faible effort du secrétaire pour reconduire Rothspeer à la raison. À l'égard de celui-ci, Brephus affiche un consentement souvent intéressé ou alors distrait, tout en se réservant, en catimini, de manifester une réprobation sèche contre la dérive émotive du baron. Conscient d'incarner au mieux le bon sens et la raison pratique, qui pourtant avaient été auparavant le propre de son employeur, le secrétaire nourrit donc un fort sentiment de revanche vis-à-vis de celui-ci. C'est ce qui le conduira à désirer explicitement d'en prendre la place à la direction de l'organisme financier dont Rothspeer est le directeur. Cette opposition entre raison et émotivité constitue certainement un nœud majeur de la logique interne, du mouvement même de l'intrigue du roman. Cependant, le rapport liant Arno à Rothspeer peut aussi faire l'objet d'une lecture plus complexe. Bien sûr, dès l'*incipit*, la divergence entre les deux hommes se dégage en correspondance de l'implication émotionnelle du baron, bouleversé par l'apparition d'Angelica, intrigué fatalement par son apparence mystérieuse. Mais en réalité, c'est plutôt l'intuition même de l'hostilité du secrétaire, ou du moins des nécessités différentes qui opposent naturellement, comme des ennemis, les deux hommes, c'est cette intuition qui introduit, tout en l'expliquant, le bouleversement du baron. Il s'agit donc, avant tout, d'un assemblage d'images et perceptions psychiques, qu'aucun fait ne concrétise ni explique. Et ce n'est pas par hasard si le roman tout entier commence ainsi : avec un personnage dont nous ne savons rien (Rothspeer) qui en regarde un autre (Brephus), à la recherche d'un « indice » sur « leurs respectives qualités de chef et subordonné »⁴² ; comme dans un policier, lorsque le meurtre a déjà été commis...

⁴⁰ *Ibid.*, p. 363.

⁴¹ *Ibid.*, p. 365-366.

⁴² *ibid.*, p. 355.

L'opposition liant, malgré eux, le baron à son secrétaire serait donc avant tout d'origine psychique. Cette précision nous encourage à lire l'interaction entre ces deux personnages à la lumière de la notion d'« interdépendance psychologique », évoquée notamment par Otto Rank au sujet du couple Don Juan/Leporello⁴³. On sait que, dans cette perspective interprétative, le serviteur représenterait une instance critique intérieure au héros même. En d'autres termes, il en serait la conscience. À travers une vision rationnelle, punitive de l'agir du maître, le serviteur manifesterait son sentiment de culpabilité, un sentiment dont le maître est, lui, incapable. Rank considère le maître et son valet comme les deux aspects d'une même individualité psychologique, y voyant un phénomène de « dédoublement du moi » : le maître représenterait donc le caractère prédominant, davantage conscient, de cette individualité ; l'autre en constituerait le caractère refoulé et inconscient. Dans cette perspective, le type de Leporello-Arno serait alors à interpréter comme la « représentation ou projection » de la partie de la personnalité de Don Juan-Rothspeer « étrangère ou contraire » à son moi conscient⁴⁴. C'est pourquoi le valet paraît agir en véritable *alter ego* du maître, lui-même n'étant au vrai qu'un maître potentiel, en puissance. Par exemple, Arno récupère les facultés rationnelles et de performance professionnelle de l'ancien baron, c'est-à-dire du baron encore en possession de tous ses esprits, de son employeur comme il était. Il remplace pour ainsi dire un maître désormais dénaturé, hors de lui, dont la régression à un état de jeunesse impulsive ne correspond plus à son âge véritable, comme on nous le dit dès le début ; c'est donc au secrétaire d'incarner en quelque sorte le passé même du baron Rothspeer. Par ailleurs, cela explique peut-être pourquoi dans l'*incipit* d'*Angelica o la notte di maggio* le narrateur insiste sur le double motif jeunesse/vieillesse, autrement dit sur le décalage de la perception temporelle des deux personnages principaux : « Aucun doute : le vieillissement de Brephus n'était rien d'autre que le contrecoup de son rajeunissement à lui »⁴⁵. Et du fait qu'elle vient distraire le baron de sa conscience morale et sociale, Angelica se confirme, à ce moment-là, comme l'antagoniste du secrétaire. Cette distribution des rôles n'est pas seulement vérifiable au niveau de la logique de l'action du roman, mais elle l'est d'autant plus au niveau de la perception psychologique de

⁴³ Otto Rank, *Don Juan et son double* (*Die Don Juan-Gestalt*, 1914¹ ; la première édition française fut par la suite intégrée dans l'essai *Don Juan. Une étude sur le double*, Paris 1932), Paris, Payot, 1992, pp. 130-135.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 132.

⁴⁵ *Angelica...*, p. 356.

Rothspeer, car dans la conscience basculante du baron, le poids émotif de la présence d'Angelica, de son propre « avenir » à lui⁴⁶, alterne avec le rappel du passé, d'un baron tel qu'il aurait dû l'être ; pour ainsi dire, d'un baron déguisé en secrétaire.

La recherche de l'amitié de Brephus de la part de Rothspeer serait peut-être explicable aussi dans le cadre de ce rapport d'interdépendance. D'un côté, l'instance critique représentée par le secrétaire dérive en effet du dédoublement de la personnalité du baron, dont il personnifierait donc le « double contraire »⁴⁷, mais de l'autre Rothspeer prétend exercer son contrôle même sur cette force hostile, refoulée, donc inconnue. Il ne peut pas faire face à son moi inconnu (Brephus justement), de la même manière que, par la suite, il ne saura accepter l'ineffabilité plus qu'énervante de sa jeune épouse, indifférente sinon hostile à tout contact intime. C'est pourquoi, à maintes reprises au cours du récit, le baron cherche à réaffirmer son lien affectif à l'égard d'Arno. Bien que cela corresponde au paradigme topique du couple maître/valet⁴⁸, ce procédé d'identification sentimentale s'effectue selon des modalités imaginaires (l'évocation de personnages mythiques, l'assimilation à des figures familiales) dépassant les conventions de genre et trahissant leur enracinement dans une matrice de nature psychique. Nous expliquerons par cela les oscillations qui affectent le rapport entre le baron et son secrétaire, à l'image d'une réalité changeante, éternellement basculante, dont la possession, comme celle d'Angelica, paraît impossible, différée à l'infini. Un phénomène significatif à cet égard nous semble l'évocation d'une dimension itérative. En effet, certains des dialogues entre Rothspeer et Brephus semblent dévoiler la possibilité d'un renversement de situation à chaque fois que celle-ci semble s'être stabilisée ou du moins être proche d'une stabilisation. Prenons par exemple la section I, III, qui développe la situation d'hostilité de l'*incipit*. Le baron, pris soudainement de méfiance envers l'attitude de Brephus, redoute que celui-ci n'ait « vieilli une autre fois », une autre fois par rapport à la scène d'ouverture du roman dont nous avons parlé ci-dessus. De la même manière et dans des termes semblables, lors de sa dernière rencontre avec Brephus (X, III), Rothspeer commentera⁴⁹ : « Peccato ! ora che eravamo sul punto di diventare un'altra volta amici,

⁴⁶ *Ibid.*, p. 357.

⁴⁷ Otto RANK, *Don Juan...* cit., p. 132.

⁴⁸ Voir à cet égard par exemple *Don Juan*, I, 4 (p. 500) ; II, 1 (p. 528).

⁴⁹ *Angelica...*, p. 427.

e che amici ! [...] Ma come, un'altra volta? »⁵⁰. Tout de suite après s'être exprimé ainsi, n'ayant pas su maîtriser ni immobilité ni le silence de son épouse, Rothspeer comblera son désir de contrôle en immobilisant à jamais son pauvre secrétaire, en le réduisant enfin au silence. Par l'affrontement physique qui précède ce meurtre le baron parvient d'ailleurs à défier son propre désir, puisque les gestes des deux hommes enlacés dans la lutte rappellent ceux de deux amants qui « si amassero con studio » [« s'aimaient avec application »]⁵¹. De plus, l'assassinat de Brephus nous permet de retrouver une marque de confirmation importante en ce qui concerne la lecture du personnage d'Arno en double de son maître. En souhaitant la disparition du baron (VIII, iv), nous l'avons vu, le secrétaire débat du possible internement de son maître dans un asile d'aliénés ; la seule alternative possible serait en effet la mort même de Rothspeer. D'un côté, ces propos de Brephus diagnostiquent ironiquement ce qui sera effectivement le sort du baron, enfermé dans une clinique de luxe à la fin du roman (XI, i)⁵². Mais de l'autre, une ironie tragique conduit le secrétaire à préconiser aussi sa propre destinée : il évoque la mort de son double, donc du baron, sans savoir que c'est bien lui, Brephus, et pas son maître, qui devra succomber à la fin de l'histoire. Naïvement, Brephus se berce dans l'image de la mort de l'autre, tout en se couchant dans des « draps frais »⁵³, un signal peut-être de son suaire à venir.

⁵⁰ « Dommage ! Juste au moment où nous étions sur le point de devenir une nouvelle fois amis. Et quels amis ! Quels liens entre nous !... Mais comment ça, une nouvelle fois ? »

⁵¹ *Angelica...*, p. 427.

⁵² *Ibid.*, p. 133.

⁵³ *Ibid.*, p. 414. Cette image revient d'ailleurs à la fin du chapitre V, au comble de la dissociation morale et psychologique de Brephus et Rothspeer ; voir p. 387 : « Infilate le magre membra tra le lenzuola [...] » [« Après avoir glissé ses membres maigres entre les draps [...] »].

Bibliographie de Giuditta Isotti Rosowsky

Livres

Pavese lettore di Freud – Interpretazione di un tragitto, Palermo, Sellerio, 1989 (trad.ital. de *Pavese lecteur de Freud*, in *Du réalisme à l'irréalité* II, Centre de Recherche de l'Université Paris 8-Vincennes, Abbeville, Paillart, 1985, pp. 11-116).

Italo Svevo, *Una vita* (édition), Torino, SEI, 1993, « La pratica della lettura ».

Écritures autobiographiques, (ouvrage collectif-édition), « Les Cahiers de Paris 8 / Recherches », 1997.

Un'amicizia senza corpo. La corrispondenza Parisot-Savinio 1938-1952 (édition), Palermo, Sellerio, 1999.

Les Réalismes dans les années 1940 (Italie, France) (ouvrage collectif-édition en collaboration avec Tiphaine Samoyault), Firenze, Cesati, 2001.

Henri Meschonnic, *Il ritmo come poetica. Conversazioni con Giuditta Isotti Rosowsky*, Roma, Bulzoni, 2006.

Giorgio Manganelli. *Una scrittura dell'eccesso*, Roma, Bulzoni, 2007.

Articles

Théorie et pratique psychanalytique dans « La Coscienza di Zeno », « Revue des Études Italiennes », janv.-mars 1970, pp. 49-70.

La nouvelle V, 8 du « Décameron » : deux expériences de lecture, « Revue des Études Italiennes », juill.-déc.1975, pp. 249-283.

Lo schema narrativo del « Fu Mattia Pascal », in *Il romanzo di Pirandello*, Palermo, Palumbo, 1976, pp. 77-93 (repris in *Lectures pirenelliennes*, Abbeville, Paillart, 1978, pp. 63-80).

Atti unici o epiloghi ? in *Gli atti unici di Pirandello*, Agrigento, CNSP, 1978, pp. 351-363.

Pour une lecture psychanalytique de « Ligheia », « Aggiornamento », 3, 1978, pp. 52-57.

Cesare Pavese: problèmes de narration (1. Langage, construction et réalité dans la réflexion esthétique de Pavese. 2. Le temps et son montage dans « La maison sur les collines »), in *Du réalisme à l'irréalité* I, Abbeville, Paillart, 1982, pp. 165-224.

Lire les textes, écrire l'histoire (avec Pierre Sorlin), « Littérature », octobre 1982, pp. 120-127.

De la pertinence et du fonctionnement paradoxal de la psychanalyse dans l'étude du texte littéraire, « Revue des Études Italiennes », janv.-déc. 1984, pp. 50-59.

Néo-réalisme (article), Encyclopaedia Universalis, 1986.

Alessandro Blasetti, Carlo Cassola, Francesco Jovine, Primo Levi (articles), Encyclopaedia Universalis, 1987.

L'écriture de l'humour dans « La coscienza di Zeno », in *Italo Svevo et Trieste*, « Cahiers pour un temps », 1987, pp. 133-156 (Centre Georges Pompidou).

Primo Levi: le témoignage en question, « Chroniques italiennes », 13-14 (1988), pp. 177-184 (Université de la Sorbonne Nouvelle).

(Re)lire Pavese, « Études », nov. 1988, pp. 487-496.

Cesare Pavese: dal naturalismo alla realtà simbolica, « Studi novecenteschi », dic. 1988, pp. 273-321.

Un lecteur parmi d'autres: l'auteur. À propos d'un roman de Calvino, « Hors cadre », 8 (1990), pp. 133-145 (PUV).

Scrittura malinconica. Note su Buzzati e Ottieri, in *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 347-364.

Mito e mitologia pavesiani, in *Giornate pavesiane (Torino 14 febbraio-15 marzo 1987)*, a cura di Mariarosa Masoero, Firenze, Olschki, 1992, pp. 75-92.

L'epistolario amoroso di Pavese o le vicende della cristallizzazione, in « Frammenti di un discorso amoroso » nella scrittura epistolare moderna, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 401-417.

Natalia Ginzburg (article), Encyclopaedia Universalis, 1992.

Primo Levi (article), *Dictionnaire des auteurs*, Laffont, Bouquins, 1992.

« Si c'est un homme », « La trêve », « Le système périodique », « Maintenant ou jamais », « Les naufragés et les rescapés » (articles), *Dictionnaire des œuvres*, Laffont, Bouquins, 1992.

Il mestiere di leggere Freud, « Belfagor », luglio 1992, pp. 452-460.

Gioco di specchi italo-francese nel romanzo calviniano « Se una notte d'inverno un viaggiatore », in « Franco Italica », 4 (1993), Alessandria, Dell'Orso-Champion-Slatkin, pp. 41-53.

Il taccuino di Pavese e la scrittura diaristica, « Italiques », X, 16 (1993), pp. 79-90 (Université de la Sorbonne Nouvelle).

Alberto Savinio o l'umorismo tra essere e fare, in *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 391-414.

Primo Levi ou le métier des autres, in *Dire la création (La culture italienne entre poétique et poétique)*, Presses Universitaires de Lille, 1994, pp. 103-115.

Cesare Pavese in Anthologie du cinéma invisible —100 scénarios pour un centenaire, sous la direction de Christian Janicot, Jean-Michel Place, 1995.

L'enseignement de la littérature italienne, in *La littérature des autres*, sous la direction de Bernard Veck et Jean Verrier, Institut National de la Recherche Pédagogique, 1995.

Dittico « Capitano Ulisse »-« La casa ispirata », « Il Castello di Elsinore », IX, 27 (1996), pp. 31-60.

Cesare Pavese (article), Encyclopaedia Universalis, 1996.

Créer la réalité : Cesare Pavese et l'écriture, « Revue de Littérature comparée », 2 (1997), pp. 175-187.

A proposito del saggio di Giovanni Palmieri, « Narrativa », 13 (1997), pp. 15-27 (CRIX, Université Paris X-Nanterre).

La savinienne « Introduction à une vie de Mercure » ou les prestiges du surréalisme, « Littérature », 108 (déc. 1997), pp. 51-59.

Cesare Pavese: il romanzo deludente, « Esperienze letterarie », luglio-dicembre 2000, pp. 87-101.

Décalages, mésestimes, innovations, in *Les Réalismes dans les années 1940 (Italie, France)*, Firenze, Cesati, 2001, pp. 67-79.

« *La luna e i falò* ». *Una rilettura*, « Narrativa », 22 (janv. 2002), pp. 105-118 (CRIX, Université Paris X-Nanterre).

La sociologia critica di Pierre Bourdieu (in collaborazione con Pierre Sorlin), « Allegoria », 42 (set.-dic. 2002), pp. 38-49.

Savinio : un auteur, deux écrivains, in *De Marco Polo à Savinio. Écrivains italiens en langue française*, Études réunies par François Livi, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 179-188.

Littérature et identité nationale en Italie, « Le texte étranger—Langue et littérature », 4 (juin 2003), Université Paris 8, pp. 12-17.

« *Il dottore Antonio* » *tra turismo e repressione borbonica* (tavola rotonda su *Il dottore Antonio* di Giovanni Ruffini), a cura del Premio —Alassio Cento libri—Un Autore per l'Europa— I, Alassio, 2004, « Quaderni della Biblioteca sul Mare », pp. 37-43.

Savinio, la Francia e il surrealismo, « Esperienze letterarie », XXIX (2004), pp. 25-38. (trad. de l'allemand : *Savinio Europäisch* (2003), Andrea Grewe (Hg.), « Studienreihe Romania » 21 (Berlin, ESV, 2005).

La scrittura diaristica tra memoria collettiva e la giovinezza di un ideale (tavola rotonda su *Da Quarto al Volturmo, Noterelle di uno dei Mille* di Giuseppe Cesare Abba) a cura del Premio —Alassio Cento libri-Un Autore per l'Europa— I, Alassio, 2005, « Quaderni della Biblioteca sul Mare », pp. 41-50.

« *Hebdomeros* » o le stanze mentali di De Chirico, *Actes du Congrès international "L'écriture de l'art aux XIX^e et XX^e siècles (France et Italie)"* (Paris, 23-24-25 octobre 2003), « Letteratura & Arte » 4 (2006), pp. 117-139.

Petites divagations autour du rêve en littérature, in *Rêves*, (numéro dirigé par Pierre Sorlin), « Société & Représentations », 2007, pp. 241-247 (ISOR— Université Paris 1).

Résistances et écriture chez Primo Levi (textes réunis par Nicole Abravanel, Martine Benoit-Roubinowitz, Danielle Delmaire), « Histoire et Conscience », 2007, pp. 147-152 (Université Charles-de-Gaulle Lille 3, « collection UL3, travaux et recherches »).

« *Il sentiero dei nidi di ragno* », *visuali spostate* (tavola rotonda su *Il sentiero dei nidi di ragno* d'Italo Calvino) a cura del Premio "Alassio Cento libri-Un Autore per l'Europa" I, Alassio, 2007, « Quaderni della Biblioteca sul Mare ».

« *Sull'oceano* » di Edmondo de Amicis. *Dall'oblò dell'emigrazione squarci di paesaggi marini*, à paraître in *Mélanges en l'honneur de Marziano Guglielminetti*, Torino, 2008.

« *Tristano muore* », *un romanzo al presente, del presente*, *Atti del convegno — 'I Notturni' di Antonio Tabucchi —* (Università degli Studi di Firenze, 12-13 maggio 2008), Roma, Bulzoni (sous presse).

Comité de Rédaction : Maurice Courtois
Camillo Faverzani
Giuditta Isotti Rosowsky

Conception, Réalisation
Cellule Communication Paris 8 - Vincent Bricout
Imprimerie Offset - Université Paris 8
2, rue de la Liberté 93526 Saint-Denis Cedex