

L'INVENTION DU RATE EN LITTÉRATURE

« Se peut-il qu'Elle me fasse pardonner les ambitions continuellement écrasées, – qu'une fin aisée répare les âges d'indigence, – qu'un jour de succès nous endorme sur la honte de notre inhabileté fatale, »

Arthur RIMBAUD, *Angoisse*¹

L'emploi du participe passé *raté* comme substantif désignant « un homme qui a raté sa carrière » apparaît assez tardivement, à la fin du XIX^e siècle². Les étymologistes s'accordent pour faire remonter son origine au mot *rat*, pris dans une acception particulière, propre au maniement des armes à feu. On trouve déjà ce sens chez Furetière. « *On dit aussi, qu'une arme a pris un*

¹ Première publication dans *La Vogue*, 29 mai - 3 juin 1886. L'édition traditionnelle du Mercure de France (dite de Patern Berrichon) place ce texte dans la deuxième partie des *Illuminations* intitulée *Poèmes en prose*. Alain Borer situe sa composition autour de 1873 (cf. Arthur RIMBAUD, *Œuvre-vie*, Paris, Arléa, 1991).

² Albert DAUZAT, Jean DUBOIS et Henri MITTERAND, *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, Paris, Larousse, 1964, p. 632a. Voir aussi Jacqueline PICOCHÉ, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Le Robert, 1979, p. 573.

rat, lorsque le chien s'est abattu, et que l'arme n'a pas pris feu »³. Mais il est troublant de constater que l'auteur du *Roman bourgeois* signale, dès cette époque, la possibilité d'utiliser ce sens dérivé pour désigner directement une personne qui a échoué dans quelque projet. « *On le dit aussi de celui qui a manqué son coup en quelque autre sorte d'affaires* »⁴. Les Jésuites de Trévoux, qu'on présente comme les continuateurs de l'œuvre de Furetière, enregistrent les premiers le verbe *Rater* dont ils disent qu'« *Il manque dans tous les dictionnaires* »⁵. Nous relevons quelques définitions de l'article. « *Rater, ou prendre un rat, se dit aussi pour signifier manquer son coup (...). On dit par métaphore, qu'on rate une chose, lorsqu'on l'entreprend et qu'on n'y réussit pas. On dit d'un homme qui n'a pu obtenir une charge qu'il demandait qu'il a raté cette charge. Il est du style familier* »⁶. Mais, surtout, on trouve dans le Trévoux le mot *Ratier*, de même étymologie que le précédent et d'une définition que nous retiendrons. « *Terme de mépris, qui signifie un fou, mais d'une folle gale, un homme léger qui a des imaginations plaisantes, et comme l'on dit, qui a des rats dans la tête (...). Ce mot n'est que du style bien familier. Je ne sache pas qu'on le dise des femmes au féminin* »⁷.

En 1835, la sixième édition du Dictionnaire de l'Académie Française trouve toujours familier l'emploi figuré du verbe *Rater* et donne *Ratier* comme « *terme populaire et peu usité, qui se dit d'une personne pleine de bizarreries, de caprices, de fantaisies. Il est ratier. Elle est ratière. Substantivement, c'est un ratier* »⁸. Enfin, Littré fait remonter cet emploi du mot *Ratier* au XV^e siècle et donne une citation de Froissart. Mais il n'apporte rien de nouveau pour ce qui concerne le verbe et ses emplois métaphoriques dans le corps principal de son *Dictionnaire* (1863-1872). Il faut attendre la publication du *Supplément* et, à notre connaissance, celle de l'édition dont la préface est datée de juin 1877 (donc, le deuxième supplément, après celui de 1876), pour trouver enfin, à l'entrée *Raté*, l'ajout d'un quatrième sens, sous la forme d'un substantif correspondant à l'emploi qui nous intéresse. « *Un raté, un homme qui n'a pas*

³ Nous citons d'après l'édition suivante : *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français, etc.*, par feu Messire Antoine FURETIERE, Nouvelle édition corrigée et augmentée, à La Haye et Rotterdam, chez Arnout et Reinier Leers, MDCXCI, tome second, p. 522b.

⁴ *Ibid.*

⁵ Nous nous référons à la cinquième édition, publiée en 1752 (sept volumes). *Dictionnaire universel français et latin contenant etc.*, à Paris, par la Compagnie des Libraires Associés, MDCCLII, tome sixième, p. 646a.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 646b.

⁸ Paris, Imprimerie et Librairie de Firmin Didot Frères, 1835, tome second, p. 572b.

réussi en ses entreprises, un fruit sec »⁹. Littré donne deux citations, extraites d'un article publié dans la *Revue des Deux-Mondes* en date du 1er décembre 1876 par (Jean-Baptiste-Joseph) Emile Montégur (1825-1895). Ces citations nous ont paru assez pertinentes pour être reproduites ici in extenso. « *Jack (d'Alphonse Daudet) nous promène à travers des groupes sociaux plus divers et plus étendus : les ouvriers des brûlantes usines, les ratés - c'est le mot pittoresque de l'auteur - de la bohème lettrée (...). Et qu'est-ce que le père Chèbe lui-même, avec ses démangeaisons de négoce et ses locations de boutiques aux rayons destinés à rester vides, sinon un raté du commerce ?* »¹⁰. Cette citation de Littré revient donc à attribuer explicitement cet emploi du terme *Raté* à Alphonse Daudet (Jack fut publié en 1876). Vingt ans plus tard, le *Nouveau Larousse illustré* (1896-1904), qui range Daudet parmi les « réalistes impressionnistes », apporte une contribution non négligeable à la définition de ce sens relativement nouveau. Après avoir indiqué comme « populaire » une certaine signification de l'adjectif (« *marqué de petite vérole* »), il précise la valeur du substantif. « *Ecrivain, artiste, médecin, etc., qui, faute de talent, ou desservi par les circonstances, etc., n'a pas réussi : l'encombrement des professions libérales augmente chaque jour le nombre des Ratés* »¹¹.

Cette rapide ébauche d'un historique du mot *Raté*, dans le sens où nous le considérons, ne vise pas à affirmer que le référent qui lui correspond a fait une apparition aussi tardive dans notre conscience sociale. Pour nous en tenir à Littré nous pouvons voir que le terme était senti comme synonyme de l'expression « fruit sec », qui lui est bien antérieure¹². Si nous nous référons au lexique italien, nous constatons que le terme qui peut, dans certaines limites, signifier la réalité du mot français *raté*, à savoir : *fallito*, a une très vieille origine puisque c'est sur son modèle que fut forgé le français *failli*, enregistré dès 1606 par Jean Nicot dans son *Thésor de la langue française tant ancienne*

⁹ Nous citons d'après l'édition suivante Émile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française. Supplément*, Paris, Librairie Hachette, 1882, p. 287a.

¹⁰ *Ibid.* - Les pages de référence de la revue sont respectivement les pages 629 et 630.

¹¹ *Nouveau Larousse Illustré*, publié sous la direction de Claude AUGE, Paris, Librairie Larousse, s.d., p. 176c et p. 177c.- Le *Raté* se recrute donc surtout, dès l'origine de sa définition, parmi ceux qu'on appellera, un peu plus tard, les intellectuels.

¹² Balzac donne une définition très précise de cette formule dans *Le curé de village* (daté de janvier 1837 - mai 1845). « Enfin, il y a chance pour des jeunes gens, qui plus tard peuvent se montrer supérieurs, de sortir de l'école sans être employés, faute de présenter aux examens définitifs la somme de science demandée. On les appelle des *fruits secs* et Napoléon en faisait des sous lieutenants ! Aujourd'hui le *fruit sec* constitue en capital une perte énorme pour les familles, et un temps perdu pour l'individu ». *Scènes de la vie militaire et scènes de la vie de campagne*, Paris, Ve Adre Houssiaux, 1874, (Chap. IV, « Madame Gaslin à Montégnac »), p. 657.

que moderne. Au demeurant, au milieu du XIX^e siècle, Pietro Fanfani note le sens moral et psychologique du participe passé employé comme *adjettivo*. Il indique, en deux temps « *Misero, Dappocco* » et « *Insufficiente, Meschino* »¹³.

Il ne s'agit pas, pour nous, d'avancer l'hypothèse du surgissement d'un type d'homme nouveau que viendrait formaliser, dans l'institution de la langue, le terme *raté*. Le *raté* peut fort bien être considéré comme un avatar du vaincu¹⁴. Or le vaincu apparaît à l'aube de l'humanité (Adam en fut un, non négligeable). Le *raté* s'inscrit donc dans une diachronie dont il est, si l'on veut, l'un des épiphénomènes prévisibles et reconnus. Pour autant nous ne pensons pas qu'il faille trop relativiser l'importance de cet épiphénomène dans la mesure où l'apparition du terme ou, plus exactement, de son emploi nouveau, marque l'inscription d'une notion dans l'histoire des mentalités ou des sensibilités. Notre propos est donc de tenter de dégager, dans les limites d'une très courte étude, quelques éléments qui permettent de situer cette notion au sein d'une continuité culturelle et littéraire, tout en montrant qu'elle appartient assez spécifiquement à une époque pour trouver sa pertinence dans un personnage qui pourrait être l'un des signes caractéristiques du roman moderne.

Par souci de méthode, nous proposons de placer a priori le *raté* dans la catégorie de l'antihéros, qui jouit d'une certaine reconnaissance auprès des théoriciens de la littérature et des spécialistes de narratologie thématique s'occupant de typologie des personnages. Nous prendrons également le risque d'avancer une définition empirique de l'antihéros. Pour nous il est ce personnage auquel l'auteur accorde sans équivoque la plus grande importance dans son récit (cela répond à la définition du protagoniste) sans pour autant pouvoir le proposer comme modèle, fût-ce douteux, à son lecteur raisonnable. Il est entendu que l'antihéros ne saurait être non plus un modèle négatif, un monstre comparable, par exemple, aux personnages dont Sade dit formellement, dans ses préfaces, qu'il les a imaginés pour susciter une salutaire répulsion.

L'antihéros, souvent miné par un doute sur l'importance du monde dans lequel il doit se battre pour survivre, ne propose aucune solution aux problèmes qu'il rencontre et que le lecteur peut reconnaître, mutatis mutandis, comme siens.

¹³ *Vocabolario della lingua italiana* compilato da Pietro FANFANI, Firenze, Felice Le Monnier, 1855, p. 614b.

¹⁴ Nous ne pouvons pas ne pas relever, ici, que Verga emploie le terme « vinti », pour en faire le titre d'un cycle romanesque, dans les années où Alphonse Daudet utilise, peut-être pour la première fois dans l'acception qui nous intéresse, le mot *raté* (« I vinti » apparaît au-dessus du titre *I Malavoglia* dans la première édition, en 1881).

Le premier antihéros de notre tradition culturelle pourrait être Jason, le chef de la fameuse expédition en Colchide, tel que nous le présente Apollonios de Rhodes dans ses *Argonautiques*. Apollonios écrit au II^e siècle avant notre ère. Les faits mythiques qu'il relate ont sans doute été inspirés par une expédition coloniale antérieure d'une génération à la guerre de Troie et remonteraient donc au XII^e siècle avant notre ère. Dans son commentaire introductif à une récente édition française, Francis Vian note d'abord ceci. « Les personnages sont menés par les dieux, passivement, d'aventure en aventure »¹⁵. Puis il développe sa remarque. « Les caractères aussi sont délibérément ramenés vers une humanité aussi peu héroïque que possible. En réponse à tous ceux qui ont reproché au Jason d'Apollonios sa faiblesse et son *amêkhaniê*, G. Lawall a opportunément souligné que ces traits sont intentionnels. Jason s'oppose à Héraclès et à sa caricature, Idas ; il se conduit en « antihéros » à la manière de Thésée de l'*Hecalé*, de l' « Héraclès tueur de lion « peut-être théocritéen ou des deux interlocutrices de la *Mégara* de Moschos »¹⁶. Et dans un article où elle définit le Jason d'Apollonios comme « non eroe », Lidia Storoni suggère, avec une familiarité malicieuse, que la formule emblématique de cet *aristos* malheureux pourrait être : « chi me l'ha fatto fare »¹⁷. Il est vrai qu'à l'image de ses compagnons Jason ne songe souvent qu'à rentrer chez lui et paraît en de nombreuses circonstances las et découragé. C'est, de ce point de vue-là, un anti-Ulysse qui refuse d'ailleurs de poser au héros, de *faire* le héros. Le terme *amêkhanos*, retenu par F. Vian pour symboliser cet état moral, est explicite. Il désigne celui qui est « sans moyens (d'action de vivre, etc.), qui est dans l'embarras »¹⁸. Il peut également s'appliquer à quelqu'un qui est impuissant à agir, « qui ne sait pas se tirer d'une difficulté », qui est « inhabile ». Il arrive aussi qu'Apollonios emploie le qualificatif *apsychos*¹⁹, qui veut dire littéralement « sans souffle », donc « sans vie » et, par extension, « sans coeur, lâche ». Mais en fait le non-héros est surtout un être vivant qui porte la mort en lui. C'est un mort-vivant, en déshérence par rapport aux valeurs qui furent les siennes ou qui devraient être encore les siennes mais dont il a de plus en plus de mal à recueillir durablement l'héritage. Il paraît frappé progressivement d'un mal étrange qui le fait oublier

¹⁵ Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, Paris, Les Belles Lettres, 1974, tome I, p.XVIII.

¹⁶ Ibid., p. XIX. Et : G. LAWALL, *Apollonius' Argonautica : Jason as Anti-Hero*, Yale Class, Stud., 19, 1966, 119-169.

¹⁷ *Fate rotta sul Vello d'oro*, in *la Repubblica*, 18 febbraio 1987, pp. 22-23 - Lidia Storoni rend compte de la publication d'une nouvelle traduction en langue italienne due à Guido PADUANO, *Argonautiche*, Milano, Rizzoli, 1987.

¹⁸ Anatole BAILLY, *Dictionnaire grec-français* Paris, Hachette, 1906 (5^e éd.), p. 99a.

¹⁹ Chant IV, vers 1280.- Dans ce contexte précis Émile Delage et Francis Vian traduisent par « des ombres sans vie ». Op. cit., tome III, 1981, p. 125.

les idéaux de sa communauté d'origine et se désintéresser, de façon irrémédiable, de tout projet personnel ou collectif capable d'assurer son identité grâce à une relative stabilité de son altérité personnelle. Il se présente comme un être qui se désagrège parce qu'il ne peut maintenir la moindre continuité de son moi.

Ce désintérêt dévastateur, aussi bien pour l'extériorité que pour l'intériorité, rappelle l'*akêdia* des Anciens²⁰. C'est une absence de sollicitude qui, loin d'emporter l'idée d'heureuse nonchalance, s'accompagne au contraire d'un indéfinissable chagrin. Cet état de langueur, qui existe déjà dans le *taedium* des Latins, connaîtra d'innombrables manifestations jusqu'à l'apogée de l'ère romantique et nous ne saurions en esquisser ici, fût-ce à très grands traits, le destin littéraire. Nous voudrions simplement suggérer que l'antihéros moderne pourrait être celui qui, ayant irrévérablement perdu toute trace des origines de sa nostalgie, ne peut espérer traiter ni a fortiori guérir celle-ci, à supposer qu'il parvienne seulement à en prendre conscience. Si cette définition avait quelque fondement, Jason serait bien le prototype de l'antihéros puisqu'il subit, pendant une grande partie du récit d'Apollonios, la « maladie du retour »²¹. Mais son *nostos* n'est a priori ni métaphorique, ni symbolique. Il vise un terme réel, dont l'aspect géographique coïncide avec la côte de Pagases, et la fin du récit pourra évoquer le bonheur de ceux qui retrouvent enfin l'objet de leurs pensées les plus ardentes. Car malgré leur effacement étonnant, par rapport à leur engagement dans le monde homérique, les divinités continuent, vaille que vaille, à manifester leur présence dans l'univers des *Argonautiques*. Au contraire, l'antihéros moderne est un individu sans Dieu qui continue à faire les gestes d'un être dont l'existence ne peut être justifiée que par quelque principe transcendant ou, à tout le moins, supérieur. Cette incohérence involontaire est tragique dans la mesure où celui qui la vit comme une passion funeste ne parvient pas à en déceler la vraie nature. Elle aboutira, dans les premières années du XX^e siècle, à la fameuse image du mandat kafkaïen. « Conformément à ma nature, je ne peux me charger que d'un mandat que personne ne m'a donné. C'est dans cette contradiction, toujours dans une contradiction seulement que je peux vivre »²².

Effectivement, le monde de l'antihéros apparaît comme celui des contradictions qu'aucune dialectique ne permet de dépasser : c'est un monde

²⁰ On sait qu'en italien l'*accidia*, si violemment rejetée par Dante, désigne l'un des sept péchés capitaux (en français : la paresse).

²¹ Le terme *nostalgia* fut forgé à la fin du XVII^e siècle par un jeune médecin qui avait consacré sa thèse à cet état de langueur éprouvé par les mercenaires suisses.

²² Franz KAFKA, *Préparatifs de nocce à la campagne*, Paris, Gallimard, 1957, p. 270 (traduit de l'allemand par Marthe Robert).

d'apories. Ce héros qui n'en est plus un voudrait abandonner la condition de discontinuité entre la vie et la mort dont parle Georges Bataille dans son introduction à *L'érotisme*²³. Son rêve est d'une simplicité immémoriale : il voudrait, tout en même temps, contempler la mort sereinement depuis la vie et la vie depuis la mort. Être comme un dieu qui ne connaît pas l'angoisse de la perte.

En notre qualité d'observateur du début du XXI^e siècle, nous ne pouvons regarder l'antihéros sans nous référer à la notion freudienne du « bénéfice de la maladie ». Car ce type de personnage inaugure, sous sa forme la plus moderne, l'ère d'une littérature de la maladie : maladie « essentielle », selon la terminologie médicale, c'est-à-dire « sans cause connue ou bien déterminée, qui existe en soi »; donc, maladie incurable et interminable comme une analyse. Il ne serait pas judicieux non plus d'oublier ici le concept sartrien de la « mauvaise foi », car l'antihéros nie le monde extérieur, ou l'accuse et le condamne, en sachant bien, au fond, qu'il en attend quelque bienfait. Mais il répugne à reconnaître ces bienfaits en leur donnant un nom car ils ressortissent à l'ordre du magique et paraissent, en tant que tels, sacrilèges.

Si l'origine de la réalité de l'antihéros semble lointaine, il ne saurait en être de même pour la notion et pour le terme qui l'a codifiée. La première occurrence du terme que nous puissions avancer appartient à une oeuvre de fiction de Dostoïevski, *Notes d'un souterrain*, publiée en 1864²⁴. L'ouvrage commence ainsi. « Je suis un homme malade... Je suis un homme méchant. Un homme plutôt repoussant. Je crois que j'ai le foie malade. Soit dit en passant, je ne comprends rien de rien à ma maladie et je ne sais pas au juste ce qui me fait mal. Quoique respectant la médecine et les médecins, je ne me soigne pas et ne me suis jamais soigné »²⁵. C'est dans la dernière page du livre que l'on trouve le terme qui nous intéresse. « Et même maintenant, après tant d'années, tout

²³ Paris, les Éditions de Minuit, 1957.

²⁴ Le Petit Robert (édition de 1979) donne la date de 1966 pour le "premier emploi connu" du mot *antihéros*, sans autre référence malheureusement. La première traduction en langue française du livre de Dostoïevski remonte, à notre connaissance, à 1886. *L'esprit souterrain* traduit et adapté par E. Halperine et Ch. Morice, Paris, Plon. En fait, il serait plus exact de parler d'*adaptation* en langue française.

²⁵ Le texte de Dostoïevski a connu une dizaine de traductions différentes en langue française. Le titre lui-même n'a pas toujours été traduit de la même façon. Nous citons d'après l'édition qui, pour autant que nous puissions en juger, nous a paru la plus rigoureuse et la plus exacte. F. M. DOSTOÏEVSKI, *Notes d'un souterrain*, Notice bibliographique et introduction de Tzvetan Todorov, traduction et notes de Lily Denis, Paris, Aubier-Montaigne, 1972, p. 41. Il s'agit d'une édition bilingue.

cela me revient sous un jour trop *écoeurant*²⁶. Il y a beaucoup de choses qui me reviennent sous un jour écoeurant, mais... ne devrais-je pas arrêter là ces « Notes ». Je crois que j'ai eu tort de vouloir les écrire. (...) Car faire, par exemple, une longue nouvelle sur la façon dont j'ai raté ma vie dans mon coin, à force de perversion morale, d'isolation, de déshabitude du vivant, à force d'accumuler, dans mon souterrain, la vanité et la rage – cela serait sans intérêt, je vous l'assure ; pour un roman, il faut un héros, or ici, j'ai rassemblé *exprès* tous les traits de l'anti-héros, et surtout, cela produira une impression tout ce qu'il y a de déplaisante. . . »²⁷.

De ces citations nous retiendrons deux éléments. D'abord, le narrateur se présente comme un auteur et en cette qualité il revendique bien haut le droit d'offrir à qui le lira non pas le héros que tout le monde est en droit d'attendre mais un antihéros (en l'occurrence : lui-même). Il prévoit que cela déplaira au lecteur et conçoit que celui-ci éprouve de la frustration. Ensuite, nous rapprocherons le qualificatif « repoussant », des premières lignes, de l'autre qualificatif : « écoeurant », que Dostoïevski a voulu souligner dans son texte. Et nous sommes tenté de voir dans la conjonction de ces deux faits la naissance de l'antihéros moderne. Il s'agit d'un être qui proclame – peut-être un peu trop volontiers – son dégoût de lui-même et que l'auteur impose au public dans toute la force provocatrice et offensive de ce dégoût fondamental.

Si les contradictions de l'antihéros ne peuvent se dialectiser, nous dirons que le sujet est lui-même au-delà du Bien et du Mal (c'est du moins ainsi qu'il se voit et qu'il se veut et c'est aussi le projet de l'auteur de le réussir ainsi) et qu'il est, de ce fait, absolument irrécupérable pour le lecteur. « Non récupérable », c'est ce que crie Hugo, pour qu'on le débarrasse de lui-même, à la fin de *Les Mains sales*²⁸. Nous proposons d'appeler *raté* cette forme d'antihéros pour bien le distinguer des médiocres, des vaincus, des comparses et des innombrables victimes qui peuplent les oeuvres littéraires de tous les temps et de toutes les cultures²⁹. Le *raté* a eu de l'ambition dans tous les domaines où se développent les idéaux du moi affectif, plus particulièrement

²⁶ Souligné par l'auteur.

²⁷ op. cit., p. 249.

²⁸ Jean-Paul SARTRE, *Les mains sales*, Paris, Gallimard, 1948, p. 260. -Auparavant, il s'était expliqué devant Olga. « Pareils. Hoederer, Louis, toi, vous êtes de la même espèce. De la bonne espèce. Celle des durs, des conquérants, des chefs. Il n'y a que moi qui me suis trompé de porte. » *Ibid.*, p. 256.

²⁹ Jack, le protagoniste éponyme du roman d'Alphonse Daudet où, selon la citation de Littré apparaît pour la première fois l'emploi de *raté* qui nous occupe, est manifestement une victime. L'oeuvre présente d'ailleurs, comme la plupart des fictions réalistes de l'époque, des aspects mélodramatiques. Or le personnage du raté, tel que nous l'entendons, est incompatible avec le mélodrame.

érotique, familial, professionnel et social sous ses nombreuses dépendances. Son fantasme majeur et originaire n'est pas, comme le dit malicieusement Svevo, d'être Napoléon mais bien plutôt Victor Hugo à la fin de sa vie tel que nous l'a légué l'imagerie traditionnelle : riche grâce à sa création poétique, reconnu par toute une nation comme un génie, patriarche et couvert de femmes, toujours vert, toujours brillant.

Le *raté* est celui qui décide que « tout finalement manque furieusement d'importance ». Car il ne veut surtout pas, lui qui a une susceptibilité de plébéien en rupture de classe, qu'on s'imagine qu'il a des émotions. Il est un *raté* parce qu'il s'autoproclame ainsi et c'est pour nous l'élément nécessaire de sa définition : il est un *raté subjectif*, quelqu'un qui, un beau jour, pour des raisons parfois complexes, a cessé d'accorder du prix aux idéaux et aux valeurs qui, en soutenant le monde où il vivait, lui permettaient de se situer plus ou moins respectablement et d'avoir ce qu'on est convenu d'appeler une position. Refusant d'hériter, comme on l'a vu, il prétend également se retirer du jeu social et devenir non pas un être en marge, mais un sujet littéralement à l'abandon : qui a renoncé à avoir prise sur lui-même et sur qui, en toute logique, plus personne ne devrait avoir prise. Non récupérable, ni pour le Bien ni pour le Mal, non responsable, il ne rend plus de comptes à qui que ce soit parce qu'il anéantit dans sa progressive apathie tout système de valeurs.

Plus que les personnages de Dostoïevski, toujours tentés par l'idée d'un rachat, Alfonso Nitti, protagoniste de *Una Vita* d'Italo Svevo, est, à nos yeux, le véritable archétype de ce *raté-là*³⁰. Certes, il est possible de lui trouver ce que nous appellerons des pères putatifs. Depuis Werther jusqu'à Claude Lantier³¹ en passant par Armance, Julien Sorel, Oblomov, Dominique³², Frédéric Moreau³³, et Corrado Silla³⁴. Pour ne parler ni d'Emma Bovary ni de

³⁰ Le roman fut commencé à la fin de 1887. Svevo avait-il lu *Notes d'un souterrain*, par exemple dans la traduction française parue un an plus tôt ? Nous n'avons malheureusement pas pu l'établir. Nous notons ici, pour mémoire, ce qu'il a dit lui-même, plus tard, de ses lectures à cette époque-là. « Oltre ai classici tedeschi potè conoscere in traduzioni perfette Io Shakespeare e qualche scrittore russo, in primo luogo il Turgheniev. » *Profilo autobiografico* in *Racconti, saggi, pagine sparse*, Milano, dall'Oglio, 1968, p. 800.

³¹ Le protagoniste de *L'œuvre* d'Emile Zola (1886).

³² Il s'agit évidemment du personnage éponyme du roman de Fromentin (1863). Ce malheureux mais courageux *héros* – car, fondamentalement, il reste un héros – a « le don cruel d'assister à sa vie comme à un spectacle donné par un autre. » L'idée de l'étranger n'est pas loin.

³³ Svevo s'est plu à rappeler que Benjamin Crémieux considérait *Una vita* « quale il parallelo italiano dell'Éducation sentimentale. » *Profilo autobiografico, cit.*, p. 802.

³⁴ On se souvient que le cinquième chapitre de la quatrième partie de *Malombra* (1881) s'intitule : *Inetto a vivere*.

Raskolnikov³⁵. Mais aucun de ces personnages n'a été conçu pour incarner, de la première à la dernière ligne de la narration, l'impossibilité presque organique de vivre plus d'un instant sans se regarder vivre avec rien de plus qu'une mortelle impatience. Nitti a été imaginé par Svevo comme *inetto* – c'est une bonne traduction pour l'*amêkhanos* des *Argonautiques*. On sait qu'Emilio Treves refusa de publier un roman « avec un titre pareil »³⁶, dont le protagoniste était, selon le propre terme de l'auteur, un « aboulique »³⁷. Et le très conventionnel écrivain allemand Paul Heyse, gloire de l'époque, reconnu par Svevo lui-même qui lui envoya un exemplaire d'hommage, n'eut pas de mots assez durs pour qualifier ce choix. « E ciò che è più preoccupante, l'eroe del romanzo è di una natura così debole, insignificante, spesso ripugnante che l'occuparsi insistentemente di lui e del suo ambiente, l'analisi dei suoi sentimenti più tenui, dei suoi pensieri, della sua psiche, sembrano non valer la pena di esser fatti »³⁸.

On pourrait dire qu'Alfonso Nitti a été fait pour décevoir comme il ne cesse de se décevoir lui-même³⁹. Toutes ses décisions (il en prend souvent, contrairement à ce qui a été dit sur son compte) sont suivies de contredécisions qui les annulent ou en réduisent considérablement la portée (à l'exception de sa décision de se donner la mort, effectivement suivie d'effet). Il peut ainsi donner le sentiment d'être un irrésolu, un indécis et un inactif. Il n'en est rien. Il lit, travaille, parle, enseigne, séduit, voyage, console, régale et proteste, entre autres. Mais il sabote si vite chacune de ses actions que le lecteur retient plus l'acte de destruction que le geste positif⁴⁰, le refus de

³⁵ *L'assassinio di via Belpoggio* (1890) est une sorte d'hommage, peut-être inconscient, à *Crime et châtiment* (1866).

³⁶ « Con un titolo simile ». Voir *Profilo autobiografico*, cit., p. 802.

³⁷ « È abulico come il Brentani e Zeno », *ibid.*, p. 802.

³⁸ Lettre du 19 juin 1897. Voir Livia Veneziani Svevo, *Vita di mio marito*, Trieste, Edizioni dello Zibaldone, 1958, pp. 31-32.

³⁹ Cette déception-là n'a rien à voir avec celle dont parle Valéry – et qui mériterait une longue étude. « Belle devise d'un quelqu'un, – d'un dieu, peut-être ? “ Je déçois. ” Paul VALÉRY, *Mauvaises pensées et autres*, Paris, Gallimard, 1942, p.148.

⁴⁰ Son attitude face à Annetta nous paraît si caractéristique de sa névrose que nous ne pouvons éviter de rappeler, à ce sujet, les analyses de Freud dans son bref essai intitulé *Ceux qui échouent du fait du succès*. Voir; Sigmund FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, pp. 146-168. André Bouissy a souligné cet aspect. « Mais ce que Stendhal en 1831 et Svevo en 1892, devinent dans une intuition géniale : à savoir que leur personnage ne faisait pas d'erreur de calcul mais obtenait effectivement le succès pour mieux s'en interdire la jouissance... ». *Les fondements idéologiques de l'œuvre d'Italo Svevo*, in "Revue des Etudes Italiennes", n° 1, 1967, p. 30. Nous ne pouvons suivre Bouissy, cependant, à propos de Julien Sorel qui, à notre sens, n'a pas du tout été conçu comme un personnage artisan de son propre malheur, "celui qui se punit lui-même".

l'acceptation de soi plus que l'ambition lucide et le désir de jouissance plus que l'aspiration au bonheur.

Nitti est aussi le prototype du personnage qui nie l'histoire, parce que la seule forme de vie dont il ait l'expérience est si péniblement incarnée par lui qu'elle ne peut finalement que le lasser. Il ne connaît que son désir mais celui-ci est tué par la satisfaction, à peine commencée, ou même par la seule perspective de la satisfaction. Il y voit le signe d'une condamnation, pour lui-même en tant qu'individu et, si l'on y prend garde, pour toute l'humanité. De son créateur, si fortement imprégné de l'imagerie positive de l'époque, ce personnage a hérité un imaginaire qui lui représente le corps humain – le sien surtout – comme un organisme défectueux et déficient, une pauvre machine inadaptée à laquelle il est préférable de donner le coup de grâce sans trop tarder. On connaît, par ailleurs, les sources du pessimisme et du défaitisme de Svevo, qui aurait pu souscrire à la boutade de son contemporain Kafka, membre comme lui de la diaspora juive et comme lui sujet de l'Empire austro-hongrois : « Le fait que quelque chose réussisse n'est-il pas plus surprenant que le contraire? »⁴¹. Finalement, Nitti avait toutes les raisons d'être imaginé (et donc de se voir) sous les traits d'un *raté* magnifique – jusqu'à l'infatuation et au pharisaïsme qu'on pourrait ainsi résumer : « Je ne suis pas comme les autres hommes, qui ont l'extrême faiblesse de vouloir réussir leur vie ou, pis encore, de croire qu'on peut y parvenir ».

Car rien, sur cette terre, ne vaut que l'on fasse et refasse sans trêve l'effort considérable de reconstitution d'un désir quelconque. Mais celui qui fait de sa vie un ratage généralisé, dans une sorte de mise en scène compulsive, n'est pas pour autant un incapable. Il est même, la plupart du temps, bien mieux que cela. Quel autre personnage, dans *Una vita*, présente autant de richesse intérieure, d'attrait, de capacité d'émouvoir et, à tout prendre, de générosité que ce misérable et « répugnant » employé de banque qu'est Alfonso Nitti ? Paul Heyse peut paraître, aujourd'hui, avoir eu la vue courte et le jugement étroit. Nitti, il est vrai, consacre l'abandon définitif de toute trace d'héroïsme traditionnel dans le personnage romanesque. Il est, selon nous, le premier protagoniste d'un récit de fiction à subir une loi tragique qui ne dépende, d'après le vœu de l'écrivain, que de son intériorité⁴². Il n'est pas une victime de ce que Hegel appelle l'extériorité. De ce point de vue-là, il n'est pas abusif de dire qu'il a même de la chance.

⁴¹ La phrase est placée, par Kafka, dans la bouche d'un père qui, sous les yeux stupéfaits de ses enfants, essaie vainement d'entamer une miche de pain « ni trop dure, ni trop tendre » avec un couteau pourtant « solide et tranchant ». Cf. *Préparatifs de nocce à la campagne*, cit., p. 330.

⁴² Verga a été l'un des premiers, sinon le premier, à utiliser l'expression « l'uomo interiore ». La notion semble venir de Saint Paul (*Épître aux Romains*, 7,22 et *Épître aux Éphésiens*, 2,15).

Son malheur, dont il semble être le seul responsable, est celui d'un individu qui ne tient à rien, qui ne peut s'accrocher à rien, qui est à la dérive par rapport à un ensemble de valeurs auxquelles il ne peut plus adhérer au-delà de l'espace d'un instant. Il aura une remarquable postérité dont nous ne suggérerons ici que quelques jalons célèbres : Ulrich (*L'homme sans qualités*), Michele (*Gli indifferenti*), Roquentin (*La Nausée*), Meursault (*L'étranger*). Plus près de nous encore dans le temps, à peine plus loin dans l'espace, toute une génération proclamera sa défaite en s'autobaptisant *beat generation*, en attendant celle qui se comparera à du bois pourri (*punk*)⁴³. Cependant, la singularité d'Alfonso Nitti existe bien et le met aussi loin de l'adhésion aux images sociales de puissance et de gloire qui soutient un Julien Sorel que de la recherche individualiste et provocatrice de la liberté voluptueuse dont s'énergouillissent les *beatniks*. Il paraît plutôt préfigurer, sous une forme romanesque, les développements heideggeriens sur la dérélition et l'être pour-la-mort⁴⁴.

En exergue au chapitre XXIX de la deuxième partie de *Le rouge et le noir* Stendhal a placé une phrase qu'il attribue à Girodet. « Se sacrifier à ses passions, passe; mais à des passions qu'on n'a pas ! O triste XIX^e siècle! » Nitti ouvre le long cortège des personnages de la modernité narrative qui refusent de donner au lecteur des raisons de vivre comme des raisons de mourir. Chacun de ces refus a son histoire. Dans celui du personnage svévien la phobie paralysante de la femme, la peur panique qu'inspire le désir érotique qu'on croit, imaginativement, pouvoir attribuer à celle-ci, entrent pour une large part. On y voit à l'œuvre les images inconscientes qui portent à « la fuite devant la vie dans la maladie » dont parle Freud⁴⁵. C'est ce que tend à exprimer un personnage de Tchekhov dans une nouvelle, *L'effroi*, publiée la même année que *Una vita*. « ...la vie aussi est effrayante. Moi, mon cher, la vie je ne la comprends pas et je la redoute. Je ne sais pas, peut-être que je suis malade, désaxé. (...) Il y a une maladie qui est la peur de l'espace; eh bien, moi, j'ai la peur de la vie. »⁴⁶.

Le phénomène de dérivation sémantique qui aboutit à l'emploi de *raté*, dans le sens que nous avons retenu, touche, on l'a vu, au maniement des armes. La phraséologie à laquelle il donne lieu a une extension sexuelle largement répandue en argot ou même simplement dans le langage familier. Le terme

⁴³ *Webster's Third New International Dictionary*, Chicago, Merriam-Webster inc. 1981, vol. II, p. 1843c et p. 1844a.

⁴⁴ Ce que Barthes a plus simplement appelé un « être laissé en souffrance », comme un colis que personne n'est encore venu réclamer.

⁴⁵ *Cinq psychanalyses*, Paris, P.U.F., 1975, p. 91.

⁴⁶ *Oeuvres* (1892), Paris, Les éditeurs français réunis, 1956, p. 247 (trad. par Edouard Parayre).

italien *fallito* appartient, plus sobrement peut-être, au domaine de l'économie, de la finance et de la bourse. Dans les deux cas, il s'agit de signaler l'échec de fonctionnement d'un mécanisme qui concerne des relations interindividuelles, plus ou moins socialisées. Mais les deux termes s'inscrivent bien dans le cadre mythologique du positivisme. Dieu est mort depuis un temps immémorial et personne ne songe à le remplacer, tant il est oublié. Mais les valeurs élémentaires et archaïques sur lesquelles l'homme pouvait se croire capable d'établir son être semblent avoir volé en éclats à jamais. Il fut un temps où, pour tenter de démontrer méthodiquement l'existence de Dieu, certains hommes inventèrent la théologie négative⁴⁷. Il fallait, sans doute, des hommes épris de morale, passionnés par l'humaine condition et, en même temps, pudiques, voire puritains, pour créer, à l'image d'une société indéfinissable, des êtres innommables, incertains et parlant, jusqu'à la folie destructrice, de l'homme, à travers la casuistique apparemment déréglée d'un humanisme négatif.

Denis FERRARIS

⁴⁷ Les esprits logiques préfèrent parler d'apophatisme.