

A V E R T I S S E M E N T

L'étude qui suit est issue d'un cours de Licence consacré à l'oeuvre narrative de Svevo, tenu pendant l'année universitaire 1987-1988 à l'Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, au sein de l'U.F.R. d'Italien.

Denis FERRARIS

LE CREPUSCULE DES PASSIONS

Etude de *Una vita* d'Italo Svevo

« L'amour de la vie était-il donc un
sentiment si difficile à vaincre ? »
Th. Dostoïevski, *Le crime et le châtement*

D'après les témoignages de ses proches Svevo commença à rédiger *Una vita* en décembre 1887. Il avait alors vingt-six ans. Depuis l'âge de dix-neuf ans, il travaillait au service « Correspondance étrangère » (avec la France et l'Allemagne) de la Banque Union. A ce travail il ajoutera celui d'enseignant (correspondance avec l'Italie et la France) pour l'Institut Commercial Revoltella et le dépouillement de la presse étrangère pour le journal « Il Piccolo ». Dans ces conditions il est difficile de dire combien de temps exactement l'écrivain mit pour écrire cette première oeuvre d'un certain volume.

Il avait commencé à écrire en 1880, essentiellement des pièces de théâtre. Ces oeuvres ont disparu, pour la plupart. Il nous reste une demi-douzaine de comédies (ou d'ébauches de drames) qui ne furent ni publiées ni jouées du vivant de l'auteur¹.

C'est en janvier 1888 que Svevo publia, sous un autre pseudonyme, son premier texte. C'était une courte nouvelle au titre révélateur pour un lecteur de Darwin : *Una lotta*. Elle fut publiée dans le journal « L'Indipendente ». Deux

¹ Sauf *Terzetto spezzato*, en 1927.

années plus tard, ce même journal publiait une autre nouvelle, *L'assassinio di via Belpoggio*, signée E. Samigli.

Svevo avait intitulé son roman : *Un inetto*. Dans son dictionnaire Giuseppe Rigutini donne cette définition de l'adjectif : « Si dice di una persona che non è atta a niuna cosa buona ». Puis il précise : « Non atto a cose particolari ». Et il donne deux exemples. « Inetto a sì fatti esercizi ; ma del resto non è ignorante - E inetto alle scienze fisiche ; ma assai valente nelle speculative »². Certains critiques (comme Mario Fusco) ont émis l'hypothèse que par ce choix Svevo ait voulu signifier plusieurs choses à la fois : l'inaptitude et l'ineptie, surtout. Mais c'est une hypothèse peut-être inutile car il ne semble pas que le narrateur voie dans le protagoniste un niais, un sot ; et, d'autre part, certaines phrases de la fin du roman paraissent claires.

« Egli invece si sentiva incapace alla vita. Qualche cosa, che di spesso aveva inutilmente cercato di comprendere gliela rendeva dolorosa, insopportabile (...) Bisognava distruggere quell'organismo che non conosceva la pace ; vivo avrebbe continuato a trascinarlo nella lotta perché era fatto a quello scopo » XX, 402³.

L'écrivain qui utilisait pour la première fois le pseudonyme d'Italo Svevo, se référait donc à l'idée, alors en vogue, de la lutte pour la vie où les plus forts s'adaptent et les plus faibles (ceux qui, précisément, ne parviennent pas à s'adapter aux conditions de vie) succombent⁴.

Le roman et le titre furent refusés par l'éditeur Emilio Treves⁵ et Svevo, changeant le titre, le publia à compte d'auteur, à Trieste, chez Vram en 1892 (avec la date de 1893).

² *Vocabolario italiano della lingua parlata*, compilato da Giuseppe RIGUTINI e Pietro FANFANI, Firenze, a spese della Tipografia Cenniniana, 1875.

³ Les chiffres qui suivent les citations signalent dans l'ordre le chapitre et la page, d'après l'édition suivante : Italo SVEVO, *Romanzi*, a cura di Pietro Sarzana, introduzione di Franco Gavazzeni, Milano, Mondadori, 1985, coll. « I Meridiani ».

⁴ On sait que Fogazzaro avait intitulé *Inetto a vivere* le chapitre V de la quatrième partie de *Malombra*, publié en 1881.

⁵ Déjà en décembre 1889, d'après Enrico Ghidetti (*Italo Svevo. La coscienza di un borghese triestino*, Roma, Editori Riuniti, 1980).

I - L'ECRITURE

A. La syntaxe

Svevo était conscient des difficultés que sa formation culturelle et son milieu socio-linguistique d'origine pouvaient lui poser sur le plan technique de la rédaction en langue italienne. Il conçut même le projet, en hommage à Manzoni sans doute, de faire un séjour linguistique à Florence.

Quand son livre parut, la critique s'intéressa peu à sa langue. Ce n'est que plus tard, lorsque les analyses devinrent plus fouillées, qu'en même temps que les éloges se manifestèrent les premières réserves sur la correction formelle. Dans son fameux article de 1925 Montale n'élude pas la question mais conclut que les défauts de langue ne gâchent en rien la substance de l'œuvre.

La langue de *Una vita* paraît tout d'abord très simple au lecteur contemporain. Certes cette simplicité apparente est due en partie au fait que l'écrivain ne s'écarte pratiquement jamais de considérations d'ordre psychologique. Son ouvrage est, de ce point de vue, extrêmement spécifique et la comparaison qui sera faite beaucoup plus tard avec le style de Proust demeure assez superficielle. On pourrait plutôt évoquer la sécheresse d'écriture du futur Moravia, et encore au-delà, l'élégance apollinienne en plus, « l'écriture blanche » de Camus - selon l'expression de Barthes.

Mais l'abord aisé du lexique psychologique ne suffit pas à expliquer le sentiment d'extrême modernité que peut donner cette langue. Il faut également parler du laconisme soigné que pratique Svevo et qui lui donne, dans la littérature italienne, une place à part. Peut-être le jeune écrivain ne se sentait-il pas tout à fait sûr de ses moyens d'expression en langue italienne dans le domaine de la création pure, de la composition écrite d'une fiction. Son choix, en tout cas, s'est porté vers une syntaxe dépouillée, des phrases courtes, clairement ponctuées par des virgules et des points-virgules assez abondants, un vocabulaire sans recherche, presque de la langue courante.

Svevo a parlé sans ambages de l'influence de l'école réaliste française sur l'élaboration de ce roman. On y sent, certes, la volonté d'informer, d'étudier, de décrire objectivement en éliminant toute fioriture, en se gardant de toute tentative d'enjolivement lyrique, élégiaque ou épique, de tout essai d'exercice de style. Mais on découvre surtout le désir d'une langue proche de la pratique langagière orale, ce que certains linguistes appellent la syntaxe affective et il s'ensuit parfois des formulations étonnantes.

Svevo ne s'est guère expliqué sur les options fondamentales qui ont abouti à la formation de son style. Mais il a fait une curieuse remarque, vers la fin de sa vie, sur celui de Freud.

« Lessi qualche cosa del Freud con fatica e piena antipatia. Non lo si crederebbe ma io amo dagli altri scrittori una lingua pura ed uno stile chia-ro e ornato. Secondo me il Freud, meno nelle sue celebri prelezioni che conobbi appena nel'16, è un po' esitante, contorto, preciso con fatica »⁶

Le qualificatif « ornato » est particulièrement surprenant, car il suppose l'enjolivement du discours par une recherche d'élégance et on ne voit guère de traces d'une telle élaboration stylistique dans l'écriture de *Una vita*. C'est un texte qui paraît très peu polysémique, très peu évocateur, très peu suggestif : il montre, il définit, il conclut. Et il donne le résultat d'analyses plus qu'il ne fait de commentaires. Surtout il utilise le discours indirect libre pour signaler discrètement la pensée du protagoniste et lui donner, sans y paraître, un aspect plus objectif. Les points d'exclamation signalent alors le procédé.

« Certo ! Egli aveva fatto bene a partire e anche allora lo riconosceva perché non aveva mica dimenticato tutte le ragioni che lo avevano indotto a quel passo ! Dunque perché sorpresa e dolore e gelosia ? »

.....
 « Odiava pur tanto le facoltà matematiche di Annetta e le sue pretese e i suoi capricci ! (...) Si vedeva invitato a nozze o magari scelto da Macario a testimone ! Come romanzo non sarebbe stato male, ma in realtà quante noie e quante finzioni ! » XVII, 321-322.

Le narrateur semble ici cautionner de son autorité de témoin neutre l'espèce de monologue intérieur du protagoniste - ce discours que le personnage s'adresse à lui-même comme un individu qui « parle tout seul ». On retrouve la volonté d'imiter avec vivacité le rythme et l'allure de la communication orale⁷

⁶ *Soggiorno londinese in Racconti - Saggi. Pagine sparse*, Milano, dall'Oglio, 1968 (ed. de 1978) p. 688. Il est juste de remarquer que Svevo précise ceci : « ... la mia antipatia per lo stile del Freud fu interpretata da un Freudiano cui mi confidai come un colpo di denti dato dall'animale primitivo che c'è anche in me per proteggere la propria malattia. » *ibid.*

⁷ *Les lauriers sont coupés*, le roman d'Edouard Dujardin devenu fameux depuis l'hommage de

Ce projet de mimesis d'un discours souvent dominé par l'improvisation et l'émotion aboutit parfois à des formulations d'une correction ou d'une limpidité incertaines.

« ...,Alfonso trovò Miceni che già accanitamente scriveva » II, 19

On attendrait plutôt : « che scriveva già, accani-tamente »

« Costui alquanto corto di vista, per scrivere col naso quasi toccava la carta » II, 19

Pour : ou bien : « era ridotto per scrivere a toccare quasi col naso la carta ».

L'ordre des mots dans la phrase paraît être celui d'un message insuffisamment maîtrisé dans son ensemble, faute de temps.

On peut avancer d'autres exemples de cette syntaxe bancale, maladroite ou un peu lâche.

« ...Lucia trovava finalmente la persona con cui trattare nel modo spiato ai borghesi e incoraggiato dalla madre » III, 29

« Alfonso, per caso, presente, Sanneo diede le istruzioni a Miceni,... ».V, 54

«..., ma qui alzò le spalle con movimento quasi impercettibile ma completato da un sorriso ad aperta provocazione » V, 63

« Quel giorno ancora White aiutò ;... » VI, 72

« Era volgo lui, ma parlava con calma... » VII, 81

« La lezione seguente fu più brutale del solito e giunse fino a darle dell'ignorante » VII, 86 (Il manque « egli » devant « giunse » pour que la syntaxe soit correcte et la phrase bien claire).

« Sanneo non era uomo da togliere gli altri corrispondenti dalle loro occupazioni abituali per dare aiuto ad uno temporaneamente ammazzato dal lavoro, - naturalmente - come si esprimeva Sanneo, cioè senza suo intervento, per il fatto che l'impiegato conciato in questo modo era supplente, rango ufficiale, dell'impiegato che mancava » VII, 93

Joyce, fut publié en 1887. L'auteur d'*Ulysse* disait y avoir trouvé les premières traces du monologue intérieur.

« Gli elementi che costituiscono il successo letterario non conosceva e poco curava » VIII, 100

(Pour-quoi cet hysteron proteron ?)

« Alfonso se imparava da lui qualche cosa si era osservandolo quale oggetto di studio » VIII, 105

« Si trattava di affari e Alfonso non volle volontario sottoporsi al lavoro ch'era quella lettura » IX, 112

(On attendrait l'adverbe « volontariamente » après le verbe à l'infinitif).

« È più difficile apparire indifferente quando non lo si è, che appassionato essendo indifferente » XII, 166

(On attendrait : « L'indifferenza è più difficile da simulare che non la passione »).

« Era felicità quella derivante da questa situazione quando il caso gli aveva rivelato quale sventura questa stessa situazione potesse apportargli ? » XII, 173

« ..., e la loro passione che se ciarlava era per nascondersi » XII, 177

« ...alludendo all'eroe che passava accanto alla moglie che lo amava, in un corridoio oscuro, per dignità fingendo di non vederla » ibid.

« Questo chi, anima o forza occulta, la fede dei filosofi, non era in quella tomba. » XVI, 314

« Era più di quanto gli era stato domandato.

Amata non l'aveva giammai ; ora lo odiava.. » XVII, 335

(Annetta réapparaît sous forme d'un attribut, repris par un pronom personnel, en tête de phrase, et même d'un alinéa, après tout un paragraphe où elle ne figure pas).

« Lottatore accanito quel Giacomo, il ragazzetto dalle guancie rosee..." » XVIII, 352

(La remarque survient très inopinément dans la mesure où il n'est pas question de ce personnage, tout à fait secondaire, dans les pages qui précèdent).

« Soltanto allorché Prarchi gli toccò la spalla egli si volse senza fretta e esaminò a lungo prima Prarchi e poi Alfonso con un sorriso da ebete soltan-to perché continuo e senza causa, mentre del resto era il sorriso solito di Fumigi... » XVIII, 359

« Alfonso depresso le prese,... » XX, 382

Ces exemples d'une syntaxe trop sèche, un peu cahotante, ou d'une narration qui méconnaît superbement la transition, montrent que Svevo n'avait

pas les préoccupations d'un styliste. On a le sentiment, assez souvent, de lire un texte avant sa toilette ou même avant sa relecture, comme si l'écrivain n'avait pas voulu aller au-delà d'un premier jet, comme s'il avait refusé de raturer, de corriger, de redresser telle formulation ou de redisposer tels membres de phrase dans un ordre plus harmonieux par crainte, peut-être, de donner à son expression un tour trop apprêté, trop limé, qui eût senti l'huile⁸.

Il est vrai que très rarement le lecteur est porté à penser que le texte eût gagné à être plus court, plus serré, plus condensé. Et cette absence heureuse de prolixité, de complaisance rhétorique et d'excès discursif peut aider à comprendre les effets de trop grande sécheresse. Svevo se veut écrivain de la nécessité, de l'urgence, de l'essentiel. Il se méfie du commentaire et vise à ne fournir aux lecteurs que les indices majeurs de la réalité qu'il prend en examen.

De ce point de vue, il est bien un auteur de son époque, du XIXe siècle : empirique, positif, attentif aux phénomènes et près de penser que la littérature pourrait bien être une production humaine à mi-chemin entre l'art et les sciences exactes, capable de révéler des fragments de vérité.

Svevo voulait être lu et songeait à la postérité. Mais il ne pensait pas retenir l'intérêt sur le plan formel. Son écriture, ni dionysiaque ni apollinienne, voudrait être neutre. Et elle y réussit parfois mieux que toutes celles des grands réalistes ou naturalistes qu'il admirait.

B. NARRATION

Avec son style abrupt, Svevo fait ici mentir Balzac, qui écrivait, en 1835, dans *Le lys dans la vallée* : « Lorsqu'une vie ne se compose que d'action et de mouvement, tout est bientôt dit ; mais quand elle s'est passée dans les régions les plus élevées de l'âme, son histoire est diffuse. »

Svevo avait lu aussi Tourgueniev et avait dû apprendre par cet auteur la prépondérance du personnage sur l'intrigue. Résumée, l'histoire d'Alfonso Nitti est d'une banalité désolante. Le mérite du livre, sa singularité, ne pouvaient provenir que du traitement que l'écrivain donnerait de cette rencontre : une

⁸ Quelques remarques s'imposent. Les passages que nous citons concernent des aspects différents de la syntaxe et de la langue. La maladresse ou l'incorrection qui, selon nous, les caractérisent peuvent être discutées. Nous n'avons pas tenté de dresser une liste complète des moments d'écriture qui nous ont laissé perplexe et nous n'avons pas l'outrecuidance de suggérer des corrections au discours svévien. Enfin, notons que ni le docteur Marino Szombathely ni Svevo lui-même n'ont proposé de modifications pour les passages cités, à l'occasion de la préparation d'une réédition de *Una vita* (parue posthume, en 1930).

situation et un sujet. Et par ailleurs Svevo choisit, dès ce premier roman, une technique narrative assez proche de celle que Henry James, lui-même influencé par Tourgueniev, inaugurerait dans *What Maisie knew*, en 1897 : le principe de l'« unité de vision ». Le lecteur ne peut savoir que ce que sait le ou la protagoniste⁹.

Cette technique du point de vue sera appliquée avec une grande rigueur dans le roman suivant. Dans *Una vita* l'écrivain paraît encore hésiter et ce léger flottement se sent dans les rapports qui unissent le narrateur au protagoniste d'une part, et au lecteur d'autre part. Certes dans l'ensemble, on peut dire que le protagoniste sait pratiquement tout ce que sait le « savant » selon l'étymologie - le narrateur - et que donc le lecteur n'en apprend pas davantage. Il n'est pas un paragraphe où Alfonso Nitti ne soit présent dans la réalité de la fiction - présent par tous ses sens et par sa conscience.

Cependant il arrive que l'instance narrative donne le sentiment de se détacher de la fiction, de prendre ses distances par rapport au personnage, essentiellement pour juger celui-ci. C'est le cas, par exemple, au début du chapitre IV.

« Alfonso credeva di avere dello spirito e ne aveva di fatto nei soliloqui » IV, 34

Ce n'est pas le personnage qui fait retour sur lui-même, lucidement, pour ironiser à ses dépens : c'est le narrateur qui, par-dessus la tête de son protagoniste, s'adresse au lecteur comme dans un aparté théâtral.

On trouve un peu plus loin une semblable intervention malicieuse du narrateur lorsque Alfonso voit pour la première fois Annetta. Mais il est à noter que Svevo a essayé de rendre difficile la distinction entre la lucidité propre au personnage et celle, un peu plus approfondie, qui n'appartient qu'au narrateur. En effet, le texte porte d'abord mention d'une remarque d'Alfonso sur la jeune femme.

« Era una bella ragazza, quantunque, come egli disse a Miceni, il suo volto largo e roseo non gli piacesse » IV, 41.

C'est alors qu'intervient un commentaire plutôt moqueur qu'on ne peut guère attribuer à la conscience du personnage.

⁹ Il ne semble pas que Svevo ait connu l'oeuvre de James, fût-ce tardivement. Ni lui (dans son autobiographie) ni son épouse (dans son livre de souvenirs) n'en font mention.

« Di statura alta, con un vestito chiaro che dava maggior rilievo alle sue forme pronunciate, non poteva piacere ad un sentimentale » Ibid.

Et de nouveau, tout de suite après, encadrant avec la première phrase ce commentaire objectif, réapparaît la vision (le point de vue) du personnage.

« In tanta perfezione di forme Alfonso trovava che l'occhio non era nero abbastanza e che i capelli non erano ricci. Non sapera dire il perché, ma avrebbe voluto che lo fossero » ibid.

En fait, la discussion est possible : il est peu probable qu'Alfonso pense : « Je suis un sentimental ; donc elle ne peut pas me plaire. », mais on ne peut affirmer que c'est impossible.

A d'autres moments, le narrateur se manifeste beaucoup plus nettement, presque avec vivacité ou emportement, comme en témoigne le point d'exclamation. Il s'agit alors de montrer au lecteur l'aveuglement du personnage sur son propre compte et, par contraste, la sagesse et la perspicacité de celui qui raconte. Alfonso essaie de justifier son comportement devant Annetta.

« -E che ho sempre delle parole qui,-e accennò alla gola,-e che mi viene impedito di dirle- » XII, 183.

Le narrateur commente cruellement, comme impatienté et amusé, à la fois.

« Sempre ancora chiamava parole quelle ch'egli aveva in gola ! » ibid.

Svevo s'est fixé, comme narrateur, une marge de manœuvre étroite. Il ne veut pas écraser de sa science le personnage au point d'apparaître au lecteur comme une conscience omnisciente et risquer par là de créer entre celui-ci et celui-là une distance refroidissante qui engendre le mépris. Mais il ne veut pas pour autant renoncer à son apanage exclusif : en savoir beaucoup plus long que son héros. Ainsi, il lui arrive de signaler l'intermittence de la lucidité d'Alfonso. Ce dernier, dans l'ensemble, n'est pas dupe des manœuvres d'Annetta, mais il fait en sorte de ne pas être conscient de façon permanente. Voici un exemple de lucidité.

« Erano commozioni precedute e seguite da freddezza glaciale e persino accompagnate da un freddo calcolo che segnava i limiti alla piccola passioncella che la signorina si accordava » XII, 184.

Mais dans les phrases précédentes il avait été fait allusion aux tentatives d'Alfonso pour ne pas toujours connaître la réalité des faits.

« ... egli cercava di annullare il suo malessere spingendo la sua fantasia a deviare dalla realtà... (...). Poteva figurarsi che Annetta cedesse, sentisse gli stessi suoi desiderî, ma per istanti » *ibid.*

Mais, dans tous les cas, le narrateur tient à ne se rendre coupable d'aucune complaisance envers les faiblesses de ses personnages.

Ici aussi les idées, et même la mythologie, chères à une époque s'imposent à l'écrivain. Flaubert et Zola prétendaient manier la plume comme un scalpel. Svevo s'impose parfois de faire œuvre de clinicien et ne craint pas un certain didactisme. Il ne résiste pas au désir d'expliquer ou du moins de décrire le plus objectivement possible le caractère de son protagoniste.

« Eppure se anche agì in quell'esaltazione morbosa che per giornate intere lo faceva vivere in un sogno continuato, pure ebbe una freddezza di calcolo da persona che vuole sapendolo » XIV, 224.

Il arrive aussi que ce désir (ou ce besoin) de prendre ses distances aboutisse à une position morale et à un jugement assez sec, narquois même. Ainsi, cette observation brève et catégorique à la fin d'un paragraphe.

« Non era la prima volta ch'egli credeva di uscire dalla puerizia » XVI, 309.

Mais ce sont des sorties assez rares. La plupart du temps le narrateur retient ses jugements et surveille ses commentaires. Le grand principe narratif consiste pour lui à signaler, presque toujours de l'intérieur du personnage, les mouvements souvent incertains divergents, parfois contradictoires, de la volonté du protagoniste. Pour le lecteur la principale source de perplexité sur les rapports qu'entretiennent l'instance narrative et le protagoniste tient au fait que la névrose de celui-ci s'accommode très bien de lucidité et de capacités d'analyse sur soi. Quand celles-ci viennent à s'affaiblir, voire à disparaître, l'auteur peut d'ailleurs avoir recours à la lucidité d'un personnage secondaire afin de montrer sa perspicacité et sa science sans compromettre pour autant le narrateur derrière lequel il se cache le plus souvent. C'est le cas lorsque Alfonso adopte une conduite de fuite face à Annetta et que Francesca, à bout d'arguments, désespérée à l'idée des conséquences fatales pour elle-même de

cette attitude, se décide à jeter au visage du jeune homme les dures vérités (très freudiennes avant la lettre) que celui-ci n'a pas pu ou pas voulu connaître. Elle stigmatise ainsi la froideur de son interlocuteur.

« Ella rise con disprezzo.

- Ha trovato il modo di dare il nome di dignità alla sua freddezza. » XV, 245.

« Fuggivate le noie della vostra fortuna, o almeno così mi sono spiegata io la vostra fuga » XVII, 333¹⁰.

Ces remarques sur les contradictions du personnage principal sont très fréquentes. On peut même dire qu'elles constituent l'une des composantes fondamentales du récit et qu'elles en sont la trame réflexive et herméneutique sur le plan psychologique. Si l'on admet cette importance des observations récurrentes sur les choix du protagoniste, on peut concevoir que celles-ci aient eu, aux yeux de l'auteur, un double intérêt : lui révéler quelque chose de lui-même à lui-même (le roman correspondant alors au résultat visible d'une sorte d'auto-analyse ou de psychanalyse sauvage sur soi-même) et apprendre au lecteur des moyens d'investigation originaux.

Le narrateur est, pour cette raison, une sorte d'oracle discret, un savant qui exhibe avec dignité, exactitude et rigueur un malade intéressant, un cas remarquable. Il existe entre lui, le protagoniste et le lecteur une relation comparable à celle qui s'établit, à un moment dans la fiction, entre Prarchi, le jeune médecin, Fumigi, près de sombrer dans la démence, et Alfonso (qui pense qu'en refusant d'aller voir le malade, il risque de froisser l'amour-propre scientifique du praticien). Celui qui *montre* peut se contenter de signaler tel ou tel aspect de l'objet pris en considération, mais il résiste difficilement à la tentation de *démontrer* également et de conclure.

« Nelle lunghe ore ch'egli passò là, inerte, ragionò anche una volta sui motivi che lo avevano indotto a lasciare Annetta, ma come sempre il suo ragionamento non era altro che il suo sentimento travestito » XVI,

¹⁰ C'est très exactement la clef d'interprétation que Freud donne de certaines réactions névrotiques qui paraissent incompréhensibles sur le strict plan de la logique. Cf. *Ceux qui échouent devant le succès* in *Quelques types de caractères dégagés par la psychanalyse*, 1916 (première traduction française par Marie Bonaparte et Mme E. Marty en 1933). Actuellement, sous le titre *Ceux qui échouent du fait du succès* in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, pp. 146-168, coll. « Connaissance de l'inconscient ».

272.

Les distances prises par le narrateur vis-à-vis du protagoniste, considéré comme trop répétitif dans sa maladie (compulsion de répétition), peuvent aller jusqu'à une sorte de dénonciation. Ainsi, à la fin du roman, à propos des rêveries incessantes d'Alfonso et de son impossibilité, à cause de celles-ci, de raisonner clairement et d'agir efficacement.

« Nella sua vita da sognatore il sogno non lo aveva posseduto giammai così interamente. (...) Avrebbe voluto riflettere ma sognava irresistibilmente » XX, 401.

Mais, on l'a vu, la technique du point de vue adoptée par Svevo confère souvent au texte une sorte d'ambiguïté dans l'énonciation de certaines pensées ou réflexions. Est-ce le protagoniste qui, à un certain moment, se déclare persécuté à juste titre ou est-ce le narrateur qui suggère cette déclaration comme une possibilité ?

« Ma il giorno appresso gli accadde cosa per cui il ragionamento più non bastò a consolarlo ; era una vera disgrazia che gli toccava e allora appena poté dirsi perseguitato » XX, 385.

Peut-être s'agit-il seulement d'une courte avance de lucidité dont le narrateur bénéficie temporairement. Et il est un lieu du livre où l'on voit clairement se faire le passage progressif de cette lucidité du narrateur sur le protagoniste au protagoniste sur lui-même (Alfonso vient d'offrir sept mille liras à Gralli pour qu'il accepte d'épouser Lucia, enceinte des oeuvres de ce dernier).

« ...nessuno fiatò della generosità di Alfonso né egli provò il bisogno di parlarne. Non voleva riconoscerlo, ma taceva perché si compiacceva di aumentare la sua generosità (...). Sorrise quando dovette confessarsi che ci teneva tanto a quella riconoscenza da fare delle commedie per accrescerla. » XIX, 374.

Et on peut être alors pratiquement assuré que les remarques qui suivent cette prise de conscience, à la fois douloureuse et sereine, appartiennent autant au protagoniste, juge de lui-même, qu'au narrateur.

« Sempre ancora egli si trovava nelle sue azioni in contraddizione con le sue teorie (...). Continuava ad essere anche vano. » *ibid.*

Il existe donc un jeu, voulu par l'auteur, autour de la conscience du protagoniste - comme un avant-goût du dernier grand roman : *La coscienza di Zeno*. Or qui dit jeu dit incertitude. Il faut donc admettre que l'on ne peut jamais exactement savoir ce que pense, ce qu'espère, ce que désire Alfonso Nitti puisqu'il ne le sait pas précisément lui-même et que le narrateur, malgré son souci occasionnel de se démarquer de la névrose du personnage, a la malice de se contenter d'être, la plupart du temps, un compagnon de route ou même un complice. Svevo a construit son roman sur une personnalité qui est loin d'être toute d'une pièce. Son protagoniste est travaillé notamment par deux dispositions d'esprit qui connaîtront un certain succès dans la littérature de notre siècle : la mauvaise foi et, liée à celle-ci, la mauvaise conscience. Alfonso est manifestement prisonnier de contradictions (que la psychanalyse, il est vrai, peut éclairer assez bien pour les démonter) : c'est le noeud de son caractère et son intérêt sinon son charme. Les mettre à plat, les atténuer, reviendrait à priver le livre de sa substance. C'est sans doute pour éviter cet appauvrissement fatal, pour ne pas réduire son texte à une collection de fiches psychologiques ou psychiatriques que Svevo a chargé le narrateur de brouiller les pistes. Et effectivement on peut trouver dans le texte de *Una vita* non seulement la représentation des contradictions, des paralogismes, des sophismes du protagoniste mais également des affirmations sur le compte de celui-ci qui sont tout à fait incompatibles entre elles. Ainsi, vers le début du chapitre XVII, trouve-t-on cette phrase.

« Con sé stesso non sapeva mentire » 322

Et une dizaine de pages plus loin.

« Un'altra volta ancora non fu sincero con sé stesso e non giunse ad essere perfettamente conscio della vera ragione per cui non abbandonava l'impiego.

Non si disse che l'unica sua speranza era di poter attenuare quell'odio... » 332.

Ce n'est pas que l'écrivain n'ait pas su se relire attentivement. Chacune de ces phrases présente un fragment de vérité. Il est vrai qu'Alfonso Nitti essaie de connaître toutes ses motivations et analyse la moindre de ses réactions pour débusquer en lui le plus infime des sentiments. Il veut être loyal, sincère, honnête, digne, courageux pour ne pas avoir honte de lui-même. Il hait toutes

les formes d'hypocrisie et, en ce sens, il traque véritablement le mensonge intérieur. Mais, par ailleurs, il est tout aussi vrai qu'il est en quelque sorte manipulé par son inconscient et qu'il lui est impossible de connaître les véritables raisons (oedipiennes, entre autres) de son étrange et malheureuse conduite.

Il faut ici se garder de tout anachronisme intempestif. En 1888, quand il écrivait *Una vita* Svevo ne pouvait connaître la notion moderne d'inconscient qui était encore en voie de théorisation et de définition¹¹. Nous ne disposons d'aucun document qui puisse nous permettre de croire qu'il s'intéressât à ces questions-là à une telle époque. Ecrivant la triste histoire du destin d'Alfonso Nitti, il entendait faire seulement oeuvre de fiction en s'inspirant de son expérience personnelle et de ses lectures (les littératures russe et française, Darwin, Schopenhauer). Il n'est aucunement un précurseur des théoriciens de l'Inconscient.

Cependant Freud a écrit ceci en 1907.

« Mais les poètes et romanciers sont de précieux alliés, et leur témoignage doit être estimé très haut, car ils connaissent, entre ciel et terre, bien des choses que notre sagesse scolaire ne saurait encore rêver. Ils sont, dans la connaissance de l'âme, nos maîtres à nous, hommes vulgaires, car ils s'abreuvent à des sources que nous n'avons pas encore rendues accessibles à la science »¹².

Svevo n'en savait probablement pas beaucoup plus sur les raisons profondes du comportement d'Alfonso Nitti que ce que le personnage lui-même parvient à en savoir ou que ce qui est dit par le narrateur et, accessoirement, par Francesca. Mais il aurait pu croire qu'il en savait bien davantage et donner une interprétation exhaustive, ou qui se voulût telle, des agissements négatifs de son protagoniste. Il a préféré restreindre le plus possible ce genre d'interventions extérieures à la fiction. Et c'est ainsi que le lecteur sait tout ce que pense, désire et fait Alfonso mais à peu près rien de plus. D'Annetta, de Macario, de Maller, de tout ce qui peut se dire et se décider dans la maison de l'employeur, le lecteur ne sait que ce qu'Alfonso lui-même arrive à savoir ou à imaginer.

¹¹ En 1893 et 1895 (*Etudes sur l'hystérie*) Freud hésite encore entre subconscient et inconscient.

¹² *Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, Paris, Gallimard, 1971, coll. « Idées », p. 127 (traduction de Marie Bonaparte).

Ainsi le choix du point de vue unique entraîne-t-il ici une réduction des fonctions du narrateur. Celui-ci est, traditionnellement, omniscient et, sauf dans le cas où le genre suppose que certains secrets soient maintenus, il ne cache rien au lecteur. Dans *Una vita* il faut accepter de tout connaître à travers les doutes du protagoniste. Jamais le narrateur ne s'engage personnellement pour dire si Alfonso a vraiment aimé Annetta ou non, par exemple. A la fin du roman, le protagoniste aperçoit furtivement la jeune femme dans le rue. Que pense-t-elle ? Que ressent-elle ? Le lecteur n'en saura rien, objectivement. Et encore plus tard, alors qu'Alfonso a fixé rendez-vous à celle-ci il rencontre son frère sur un quai. Est-ce un hasard ? Quelles étaient les intentions de Federico ? Voulait-il vraiment le tuer ? Aucun autre élément de réponse ne sera fourni indépendamment des interprétations, assez exaltées, du protagoniste lui-même.

L'incertitude paraît donc être un état mental qui caractérise non seulement tous les actes du protagoniste mais aussi le monde qui l'entoure. Le pessimisme de Svevo, qui débouche ici sur le récit d'une vie à l'abandon et finalement avortée, s'accompagne d'une forme de scepticisme moderne par lequel toute vérité est relativisée au point de devenir insaisissable.

Dans ce monde, aperçu à travers un voile de tristesse et de fatigue, aucune décision n'est facile à prendre parce qu'il semble que rien n'ait d'efficacité, action ne puisse changer quoi que ce soit. On le voit dans le début de mise en abîme de la composition romanesque auquel l'écrivain s'est amusé.

Déjà il avait eu l'idée - sans doute pour des raisons d'inspiration autobiographique - de donner à son personnage le projet d'écrire un essai ambitieux qui fonderait « la moderna filosofia italiana » : *L'idea morale nel mondo moderno*. Le projet abandonné avant même d'avoir connu un début de réelle application, un autre apparaît dans le cadre des relations avec Annetta. Celui-ci, grâce essentiellement à la détermination de la jeune femme, sera partiellement mis en oeuvre et la littérature aura alors une double valeur : elle sera un produit - ce que les deux jeunes gens écrivent - et elle sera une production - ce que le narrateur raconte à propos de ce roman dans le roman. Elle aura aussi une fonction essentielle d'entremet-teuse comme dans le fameux chant dantesque où apparaissent Francesca da Rimini et Paolo Malatesta - un discret hommage, peut-être.

Mais ce projet aussi tournera court. Le narrateur (ou le protagoniste : les deux, d'une certaine façon) est dur pour Annetta. « ...e nella testolina di Annetta cominciavano a mancare le idee per tirare innanzi » XII, 175. Dès le départ, le protagoniste avait manqué de foi. Il avait senti, en homme de goût et en lecteur averti, l'affligeante pauvreté de la trame proposée par la jeune

femme.

« C'era una volta un giovinetto che venne da un villaggio in una città (...). Racconteremo la sua vita (...). Naturalmente invece che impiegato lo faremo ricco e nobile, anzi soltanto nobile. La ricchezza serbiamo per la chiusa del romanzo » XI, 140.

Surtout l'isomorphisme des personnages des deux romans emboîtés - celui de Svevo et celui de ses personnages principaux - sera remarquable. Le flottement, l'incertitude, la tendance à la procrastination, la passivité qui caractérisent le comportement d'Alfonso, mais aussi celui d'Annetta à bien y regarder, se retrouveront dans les figures de leur histoire.

« I suoi due eroi erano ancora sempre là amandosi appassionatamente e per superbia non dicendoselo » XII, 175.

Sans doute s'agit-il là d'un simple signe de malice que l'écrivain adresse discrètement au lecteur comme pour lui dire que quiconque prend la plume et invente une fiction ne fait jamais que prolonger sur le papier son propre univers intérieur. Mais cette indécision, enracinée dans les caractères, signifie davantage. Elle témoigne d'une crise grave dans l'adhésion des individus à certaines valeurs considérées jusque là comme fondamentales. Pourquoi Svevo a-t-il choisi, pour sa première oeuvre de fiction importante, de représenter la triste aventure d'un petit employé dont le seul acte décisif sera le suicide ? Il faut, pour tenter de répondre, cerner les contours du paysage idéologique de l'écrivain à cette époque.

II - LA VISION DU MONDE

A. Morale et idéologie

Una vita s'ouvre, comme roman, sur une lettre dans laquelle le protagoniste dévoile d'emblée, et presque agressivement, un élément de sa mythologie personnelle qui correspond à une phobie importante : la peur de la ville. C'est une peur qui s'accompagne de mépris et de dégoût comme en témoigne une phrase au début du chapitre III.

« ... ; per lui essere cittadino equivaleva ad essere fisicamente debole e moralmente rilasciato, e disprezzava quelle ch'egli riteneva fossero le loro abitudini sessuali, l'amore alla donna in genere e la facilità dell'amore » 78.

Ce sentiment négatif lui fait rejeter violemment un monde urbain qui par ailleurs le fascine¹³. Il a pour pendant positif un amour, tout aussi irraisonné, pour la campagne, hypostasiée en lieu de pureté, de simplicité et de bonheur. La campagne est mythiquement sacralisée comme l'espace naturel de l'enfance dominée par la rassurante et bienfaisante présence de la Mère. Dans *Una vita* la mère est, en effet, toujours le modèle imaginaire de la « bonne mère » : fidèle, aimante, généreuse et chaste.

Alfonso Nitti, malgré son grand désir d'analyser et de critiquer afin de comprendre selon les lois de la Raison, subit bien souvent les impulsions d'une pensée prélogique ou paralogique. Celle-ci procède par assimilation, par induction, par analogie imaginaire. D'un côté le Bien, avec la campagne et l'image positive de la femme immaculée ; de l'autre, le Mal, avec la ville et l'envers féminin mauvais. Il n'existe pas de juste milieu entre la Sainte et la Putain car la névrose phobique condamne le sujet qui en est prisonnier à des réactions excessives à la mesure de ses angoisses plus ou moins reconnues.

Ainsi Alfonso est-il un puritain sans le vouloir et sans le savoir. Le moindre geste de bonne humeur et de fantaisie joyeuse ébauché par Annetta est aussitôt interprété par lui comme le signe évident d'une triste et irrémédiable dépravation. Alfonso est donc aussi, mais pas seulement, un petit-bourgeois rigoriste que son ignorance, son inexpérience et surtout ses désirs refoulés rendent vulgairement intolérant. Cela se voit, entre autres, dans la réaction qu'il a lorsqu'il se souvient du pas de danse esquissé par la jeune femme alors qu'elle interprète une chansonnette¹⁴.

« ...dal momento in cui Annetta fece dello spirito accompagnando i suoi frizzi di certe sue risate lunghe, fragorose che la facevano contorcersi, mettere in mostra un collo bianco, grassoccio, sul quale la tensione faceva visibili poche leggere pieghettature, Alfonso si sentì impacciato. Gli pareva di vederla di nuovo cantare quella canzone bizzarra e saltare dinanzi a lui con una spudoratezza simile a quella delle matrone romane dinanzi ai loro schiavi. » IX, 121.

¹³ On trouve une candeur de sentiments partiellement comparable chez le narrateur-protagoniste de *Les nuits blanches* de Dostoïevski (1848).

¹⁴ Chapitre IV, p. 45.

Alfonso aurait pu éprouver une certaine déception à voir s'exhiber ainsi une jeune fille de la bonne bourgeoisie triestine. La disproportion flagrante de cette lourde comparaison par rapport au petit fait qui l'a suscitée est un indice éloquent de l'effroi qu'il éprouve devant une femme quelque peu libre (effroi qu'il déguise inconsciemment en jugement moral).

Plus tard (au chapitre XII), dans un de ces moments de grandes décisions solennelles qui reviennent cycliquement dans sa pensée volontaire, Alfonso ira jusqu'à reconnaître et revendiquer pour lui-même ce puritanisme. Il rêvera de chasteté et de travail sans relâche, gagné par une sorte de complexe d'Origène par lequel la sagesse se présentera à ses yeux sous la figure du retrait (ce qui est plus qu'une retraite).

« Non v'era che una via per uscire da tale situazione. Poteva essere lui il primo a ritirarsi (...). Voleva ora ritornare alle sue abitudini da puritano, a quell'ideale di lavoro e di solitudine che nessuno gli contendeva. Quella era la felicità. » XII, 174.

On voit que Svevo s'est inspiré d'une certaine idée du renoncement aux désirs (telle qu'il avait cru la trouver chez Schopenhauer) pour permettre à son personnage de se proposer une conduite héroïque - nous dirions peut-être aujourd'hui : pour sublimer en rationalisant ses choix névrotiques. Ainsi la peur de la femme prend l'aspect d'un dégoût de l'adversité - vieille notion que l'on trouve déjà chez Tite-Live sous l'expression de *belli taedium*. L'écrivain lui-même, quand il conçut ce roman, ne pouvait être pleinement conscient de ce mécanisme de défense, même si, comme on l'a vu, il savait signaler les mensonges que le protagoniste se fait à lui-même. Il apparaît alors comme un médecin qui serait capable de parfaitement décrire les symptômes d'un mal sans être à même de porter un diagnostic précis.

Svevo ne pouvait donner un nom à la maladie de l'âme de son protagoniste. Il a laissé le lecteur deviner que ce dernier se donnait à lui-même de fausses explications sur sa conduite. Or ces explications viennent en grande partie du maître à penser (du moins à cette époque-là) de l'écrivain. Ainsi chaque fois qu'Alfonso ressent une frustration ou une déception, chaque fois que le dépit est proche ou que l'échec est en vue, un autre mécanisme de défense entre en jeu. Il s'agit d'un discours, répétitif lui aussi, qui bouleverse les règles du jeu social en disqualifiant radicalement les principales valeurs sur lesquelles celui-ci était fondé, fût-ce implicitement : le travail pour s'assurer un

certain bien-être matériel et donc intellectuel et moral ; l'ambition légitime dans la carrière professionnelle comme dans les projets personnels (en l'occurrence, l'écriture théorique et créative) ; le goût de plaire à autrui et le désir d'aimer comme d'être aimé ; la recherche de la satisfaction des plaisirs sensuels et esthétiques. Tout cela (et d'autres réalités qui traditionnellement importent à l'individu humain et l'émeuvent) se trouve emporté, anéanti, par quelques phrases de dédain total que le sujet malheureux (parfois sans le savoir) se murmure à lui-même dans sa triste solitude : il est indigne de lutter pour ces vanités.

Pourtant Alfonso n'est pas hostile a priori à l'idée de lutte. Lors d'une promenade en barque avec son rival Macario il ne dédaigne pas de s'intéresser aux théories, assez banales et prétentieuses d'ailleurs, que celui-ci prétend avoir sur la vie et les hommes en général. Elles peuvent avantageusement être réduites à une détermination biologique qui suppose une prédestination tragique. Macario lui-même les résume dans une image plutôt pauvre qui paraît impressionner Alfonso.

« Chi non ha le ali necessarie quando nasce non gli crescono mai più. Chi non sa per natura piombare a tempo debito sulla preda non lo imparerà giammai e inutilmente starà a guardare come fanno gli altri, non li saprà imitare.(...) »

Alfonso fu impressionato da questo discorso (...).

- Ed io ho le ali ? - chiese abbozzando un sorriso.

- Per fare dei voli poetici sì !- rispose Macario,... » VIII, 111.

Comme ses illustres modèles, Julien Sorel, Lucien de Rubempré ou Eugène de Rastignac, il s'est même fixé, au départ, une règle de conduite en société qu'il s'est administrée sous la forme d'une morale.

« ..., recandosi dai Maller, pensava che un suo sogno stava per realizzarsi. Aveva meditato sul modo di contenersi in società... » IV, 34.

Il entend se surveiller, plaire, séduire - autrement dit briller et donc réussir.

« Voleva dimostrare che si può essere nato e vissuto in un villaggio e per naturale buon senso non aver bisogno di pratica per contenersi da cittadino e di spirito. » ibid.

Le texte est clair : Alfonso se sent, à ce moment-là, comme investi d'une mission et porteur d'un mandat : il a quelque chose à prouver et, partant, il doit s'imposer. Très vite, il sentira et admettra la présence de concurrents. Le plus dangereux, dans ses visées auprès d'Annetta, est évidemment Macario. Alfonso se reprochera d'avoir été naïf et de n'avoir pas su tenir sa langue. Il saura donc analyser son comportement, en tirer des conclusions en vue d'apporter les corrections nécessaires exactement comme ferait le candidat à un concours soucieux d'avoir la meilleure stratégie possible.

« S'era dunque confidato ad un nemico e già gli aveva dato la possibilità di nuocergli,... » XI, 144.

En janvier 1888, alors qu'il commence à écrire *Un inetto*, Svevo compose une courte nouvelle qu'il publie dans « L'Indipendente ». Son titre est éloquent : *Una lotta*¹⁵. On y voit aux prises deux hommes qui font la cour à une même femme, Rosina. Le personnage féminin importe peu et n'a droit qu'à une description très sommaire, assez méprisante. Les deux hommes sont très caractéristiques. L'un est fort, sûr de lui et de ses sentiments. L'autre est rêveur, poète, incertain dans ses idées érotiques. Mais par goût de l'épreuve, par orgueil, pour conquérir une femme et s'imposer sur la force brute, il entre cependant dans l'arène. Il en sera quitte pour un gros mal de tête lorsque après avoir défié l'athlète et lui avoir mordu le bras (geste désespéré, plutôt réservé aux enfants et aux femmes), il aura été sérieusement assommé par celui-ci. Et c'est le sportif à la petite cervelle qui enlèvera la belle.

Una lotta est à la fois une farce et un apologue. Mais c'est une petite fable qui illustre bien l'une des pensées dominantes de Svevo. Le beau penseur, le beau parleur, doit succomber face à la puissance sereine de ceux qui n'ayant pas d'états d'âme sont les seuls à savoir s'adapter aux dures contraintes de ce monde. D'Ariodante, l'homme fort qui sortira vainqueur physiquement et érotiquement de la lutte, le narrateur dit :

« Non lo turbava nessuno dei bisogni psichici che travagliavano Arturo ».

Le protagoniste d'*Una vita* (roman qui n'a rien d'une farce) est

¹⁵ Cf. « Paragone », 1972, n° 30, pp. 62-72. Repris en appendice (pp. 381-387) dans : Luciano NANNI, *Leggere Svevo. Antologia della critica sveviana*, Bologna, Zanichelli, 1974.

semblable à cet Arturo, son contemporain. Mais il ne supporte pas, après avoir été entraîné dans la lutte, de jouir d'un début de réussite. Le narrateur ne nous dit pas si Annetta a connu intimement d'autres hommes avant Alfonso. Mais on peut dire que lorsque celui-ci passe une nuit d'amour avec elle il obtient une satisfaction qui va au-delà du plaisir érotique - dont on ne sait d'ailleurs s'il fut bien grand¹⁶. Or la gratification que lui apporte la possession charnelle d'un être - sinon désiré du moins recherché, est irrémédiablement gâchée par l'idée même que ce succès soit dû à une conquête - c'est-à-dire qu'il ait nécessité un combat et une capture (comme l'indique le terme de possession). Alfonso a décidé un beau jour de devenir l'amant d'une femme qui n'était pas à son goût, ni physiquement, ni intellectuellement, ni moralement, comme plus tard, Swann poursuivra une femme qui n'était pas son « genre »¹⁷. Et il aurait voulu que celle-ci vînt à lui sans qu'il ait à fournir le moindre effort - comme un enfant dont la mère aimante prévient tous les besoins, tous les désirs, toutes les demandes. Oubliant que personne ne l'obligeait à courtiser Annetta pour en être un jour l'amant, il devient amer et injuste - au moins en pensée - envers la jeune femme qu'il soupçonne d'arrière-pensées. L'interprétation paranoïde rejoint la rêverie perverse du chapitre X¹⁸.

« Ma svegliandosi si ritrovò con quell'istesso malessere. (...) Tutto gli dispiaceva, dal primo abbraccio che egli aveva rubato fino a quell'ultimo saluto cui egli aveva risposto costringendosi ad una finzione che, per quanto facile, gli era costata dello sforzo. (...) Nell'immensa felicità di possedere Annetta, egli si diceva che le dispiaceva il modo con cui l'aveva conquistata. Non credeva che Annetta lo amasse ; ella si piegava alle conseguenze di un fatto irrevocabile.

Tempo prima Macario gli aveva detto che lo riteneva incapace di lottare e di afferrare la preda, ed egli di questo rimprovero s'era gloriato come di una lode. Ora egli aveva provato che Macario s'era ingannato sul suo conto. » XV, 232.

¹⁶ Le lecteur de l'œuvre svévienne peut songer ici à ce que dira le narrateur de *Senilità*. « Emilio poté fare l'esperienza quanto importante sia il possesso di una donna lungamente desiderata. » op.cit., p. 546. Mais Annetta a-t-elle été « longuement désirée » par Alfonso ?

¹⁷ « Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre ! » Du *côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1919, vol.II, p. 235 (c'est la fameuse dernière phrase de la partie intitulée : *Un amour de Swann*).

¹⁸ « Fece un sogno da ragazzo vizioso. Ella si abbandonava a lui fredda, per compiacenza o per vendicarsi di un terzo oppure per ambizione. » pp. 128-129.

Pratiquement, Alfonso avait trois voies ouvertes à son ambition : la banque (réussite professionnelle), l'écriture (réussite créative et philosophique), Annetta (satisfaction affective et érotique). En fait, il ne tente pas vraiment la réalisation des deux premiers projets. Le troisième connaît (au deuxième tiers du roman) un début de succès que l'on peut raisonnablement juger encourageant (le texte ne parle-t-il pas de cette « immensa felicità di possedere Annetta » ?). Mais Alfonso fait partie, précisément, de « ceux qui échouent devant le succès ». Ne pouvant, et pour cause, déceler les raisons de cette réaction négative, le personnage trouve une rationalisation en incriminant la société, dominée par le phénomène de lutte. Il résout la contradiction par une décision drastique : ne plus participer à aucune lutte. A cette seule pensée, chimérique, il se sent aller mieux.

« Già dal solo proposito di assumere quel contegno sentiva cessare la tensione dei suoi nervi potendo finalmente uscire dalla lotta di ogni giorno nella quale si trovava da oltre un anno, lotta che aveva sempre il medesimo risultato, mai né una vittoria né una disfatta definitiva. » XIV, 213.

Mais il ne peut s'agir que d'un léger mieux passager car le personnage est l'incarnation du pessimisme d'une époque. Balzac n'avait-il pas affirmé dans *La peau de chagrin* en 1831 que « Ici bas rien n'est complet que le malheur » ? Et Schopenhauer, vingt ans plus tard, note dans ses *Parerga und Paralipomena* : « Une vie heureuse est impossible : ce que l'homme peut réaliser de plus beau, c'est une vie héroïque : elle consiste à lutter sans relâche dans une sphère d'activité quelconque, pour le bien commun, et à triompher à la fin, sauf à être mal récompensé de ses efforts »¹⁹. Et pour Flaubert seul le pire est certain. C'est ce que pense Alfonso, presque instinctivement. Il sait que s'il renonce à la lutte, il trouvera pourtant les autres devant lui, car les autres ne renoncent pas.

« Avviandosi, per acquistare tranquillità e forza volle porsi dinanzi agli occhi le peggiori eventualità cui andava a esporsi » XVII, 324.

Et Schopenhauer, dans *Le monde comme volonté et comme*

¹⁹ *Parerga*, 2ème part., 172bis. Nous citons d'après: Schopenhauer, *Le vouloir-vivre, l'art et la sagesse*, textes choisis par André Dez, Paris, P.U.F., 1983 (4ème éd.), p. 220.

représentation :

« Et quant à la vie de l'individu, toute biographie est une pathographie car vivre en règle générale, c'est épuiser une série de grands et petits malheurs »²⁰.

Alfonso Nitti veut échapper au malheur en s'exonérant de toute lutte, à quelque niveau que ce soit. Mais c'est une vue de l'esprit car il ne fait, en réalité, que réprimer ses désirs²¹. Il ne peut pas s'éloigner du combat social avec calme et sérénité. Il lui faut hausser le ton, devenir quelque peu vaniteux en adoptant une attitude de pharisien par rapport à tous ceux qui sont censés n'avoir pas sa sagesse. Cette révolution interne laisse trop de traces du souci d'autrui pour être vraiment réussie et durable.

« (Nella sua stanzetta) aveva pur passato delle belle ore ! Era stata una felicità strana, una soddisfazione continuata del suo orgoglio a scoprire qualche debolezza in altrui di cui egli andava immune, a vedere gli altri tutti in lotta per il denaro e per gli onori e lui rimanere tranquillo (...). Comprendeva e compativa le debolezze altrui e tanto più superbo andava della propria superiorità. » XV, 232.

La conversion du personnage au non-vouloir schopenhauerien n'est qu'un superficiel moment d'euphorie comme en connaissent tous les dépressifs. On ne s'étonne donc pas de voir Alfonso rechuter dans ce qu'il considère comme un errement : la soif de succès et la compétition.

« Quando entrava in biblioteca o nella sua stanzuccia, egli usciva perfettamente dalla lotta ; nessuno gli contende la sua felicità egli non chiedeva nulla a nessuno. Ora invece questi lottatori che egli disprezzava lo avevano attirato nel loro mezzo e senza resistenza agli aveva avuto i loro stessi desiderî, adottato le loro armi ! » *ibid.* 232-233.

Jamais il ne reconnaîtra le caractère ambivalent de sa relation à la lutte ; jamais il ne songera que le grand rival, le premier, le plus fort, celui qu'on ne peut pas abattre à moins de l'éliminer, c'est le père ou, plus exactement, la

²⁰ *op.cit.*, p. 179.

²¹ Ce refoulement peut aboutir, du moins en apparence, à une extinction du désir sexuel. On relira à ce sujet les pages qu'E. Jones a consacrées à ce phénomène, en proposant de l'appeler *aphanisis*. Voir *Early development of female sexuality in Papers on Psycho-Analysis*, Londres, Baillière, 1950, 5ème éd., pp. 438-451.

figure imaginaire et inaccessible du père primitif. En ce sens, ne plus lutter du tout revient à s'incliner totalement devant cette image obsédante ; ne plus combattre pour aucun projet, c'est affirmer ne plus vouloir prendre la place du père symboliquement et, accessoirement, ne pas imposer au père d'Annetta l'échec et l'humiliation d'une mésalliance (en lui enlevant, en lui ravissant, celle qui constitue auprès de lui sa seule famille ; car le fils, Federico, est loin, absent).

Alfonso ne voit, dans sa conscience, que la valeur morale et presque philosophique de cet abandon, de ce refus du conflit. Il en tire une fierté incertaine qui paraît bien vaine, car elle s'avère impuissante à le rasséréner plus d'un court moment.

« Intorno a lui, alla banca stessa, si lottava con un accanimento che gli faceva sentire meglio l'elevatezza della sua posizione, lontana da quella lotta tanto accanita quanto meschina. » XVIII, 347.

Alfonso continue de rêver, les yeux grand ouverts. Il se voit dans l'auguste et enviable situation de ces ascètes, dont on vante la supérieure sagesse parce qu'ils ont su abdiquer toute prétention à satisfaire des désirs par nature insatiables²².

Pourtant c'est Francesca qui a raison : Alfonso déguise ses sentiments. S'il ne supporte pas la représentation²³ de l'acte par lequel il a ravi une femme (Annetta) à un père (Maller) et qu'il fuit son bonheur, il se dit que cette fuite est la conséquence de sa décision d'abandonner cette femme, fugacement possédée. Mais cette décision intervient trop tard pour masquer une souffrance que le personnage ne veut pas reconnaître. On comprend donc qu'il s'étonne de ne pas retirer de cet acte de volonté tout le bénéfice qu'il serait en droit d'en attendre. Il s'indigne contre lui-même. D'abord il produit du malheur (jalousie,

²² J.P. Sartre a analysé, avec la persévérance et l'acuité que l'on sait, ce genre de mauvaise foi qu'il trouvait particulièrement remarquable chez les intellectuels, dans la deuxième moitié du XIXe siècle. « Des malheurs subis, le poète feindra d'être l'organisateur ; dans les restrictions qu'on lui impose, il prétendra voir la marque de son élection. Il se contendra avec affectation dans les limites qu'on lui a prescrites et refusera opiniâtrement de quitter sa place, quand on l'oblige à y rester. On nomme *dignité* cette attitude maussade qui fait de l'obéissance un défi et de la passivité une révolte. » Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre, texte établi et annoté par Arlette Elkaïm - Sartre, Paris, Gallimard, 1986, coll. « Arcades », p. 30. Le texte a été rédigé en 1952 (les premières notes sur Mallarmé datent de 1947).

²³ Nous ne pouvons nous livrer ici à une étude des variations sémantiques de la notion de *Vorstellung*, telle qu'on la trouve, entre autres, chez Schopenhauer, Herbart et Freud.

découragement, « douleur aiguë ») avec ce qui devrait produire du bonheur (la possession d'Annetta).

« Soffriva dei risultati dell'opera sua ! » XVII, 322

Ensuite il souffre d'un abandon dont il a eu ou pense avoir eu (car il a , sur ce point comme sur tant d'autres, une position contradictoire) l'initiative en pleine liberté.

« Dacché egli aveva abbandonato Annetta, nulla avrebbe dovuto addolorarlo di quanto seguiva dalla sua rinunzia fatta da lui liberamente, e se anche nessuno ne aveva saputo, doveva bastare al suo orgoglio di essere perfettamente conscio di essere stato lui a rinunziare. » *ibid.*

On retrouve dans ce domaine du rapport avec l'idée de lutte le caractère répétitif et compulsif de la conduite d'Alfonso. Ses décisions sont de vaines tentatives pour se convaincre du bien fondé de sa nouvelle vision du monde. Mais elles ne sont suivies, la plupart du temps, d'aucun effet réel (la seule fois où Alfonso agira ce sera pour ne plus revoir Annetta et ainsi aller à sa perte). A plusieurs reprises, il va donc essayer de se persuader qu'il est vraiment parvenu à dépasser l'état angoissant de celui qui lutte pour faire aboutir un projet, qu'il est désormais au-delà de toute lutte.

« Si sentiva tranquillo e contento di sé ora che sapeva quello che a lui mancava in confronto dei suoi simili. Non era lui l'inferiore come per tanto tempo aveva creduto. Egli poteva giudicare gli altri dall'alto, serenamente, perché si era trovato anche lui in quella lotta e sapeva che cosa fosse. Provava una compassione commossa tanto per i vinti quanto per i vincitori.» XVIII, 355²⁴.

Il est bien loin cependant d'avoir atteint cet état de délivrance que l'individu connaît, selon Schopenhauer, lorsqu'il a parfaitement réussi à nier en lui-même le vouloir-vivre.

« Mais cette souffrance, à laquelle nous nous arrachons par le suicide,

²⁴ Nous rappelons pour mémoire les paroles du Pharisien telles que la Vulgate nous les a transmises. « Phariseus stans, haec apud se orabat : Deus gratias ago tibi quia non sum sicut caeteri hominum : raptores, injusti, adulteri : velut etiam hic publicanus. » Luc, XVIII, 10.

c'était justement la mortification de la volonté, c'était la voie qui aurait pu nous conduire à la négation de la volonté elle-même, c'est-à-dire à la délivrance »²⁵.

Il arrive que Alfonso croie être parvenu à cet état idéal. Mais par une brève incise répétée - « *credeva* » - le narrateur nous met en garde contre la nature illusoire de cette conviction.

« Si trovava, credeva, molto vicino allo stato ideale sognato nelle sue letture, stato di rinunzia e di quiete. Non aveva più neppure l'agitazione che gli dava lo sforzo di dover rifiutare o rinunciare. Non gli veniva più offerto nulla ; con la sua ultima rinunzia egli s'era salvato, per sempre, credeva, da ogni bassezza a cui avrebbe potuto trascinarlo il desiderio di godere. »XVIII, 346.

Alfonso s'imagine donc, vers la fin de son aventure, par instants, à la hauteur de ces êtres supérieurs dont parle le maître à penser de Svevo.

« Mais détournons notre regard de notre propre indigence et de l'horizon clos qui nous enferme : considérons ceux qui se sont élevés au-dessus du monde et chez qui la volonté, parvenue à la plus haute conscience d'elle-même s'est reconnue dans tout ce qui existe pour se nier ensuite elle-même librement : (...) ... pour ceux qui ont converti et aboli la Volonté, c'est notre monde actuel, ce monde si réel avec tous ses soleils et toutes ses voies lactées, qui est le néant. »²⁶

Il ne semble pas que Svevo ait beaucoup lu les anciens philosophes grecs. Pourtant, il paraît s'inspirer de notions caractéristiques des philosophies antiques, notamment l'apathie des Stoïciens - entendue comme « absence de passion douloureuse » - et l'ataraxie des Epicuriens : la tranquillité d'âme, l'absence de trouble accompagnée d'harmonie dans les pensées et de modération dans les plaisirs. Ces notions paraissent parfaitement convenir aux rêves de sérénité et de sagesse qu'il a donnés à son personnage, sans lui fournir aucun des éléments qui lui permettraient seulement un début de réalisation de ces rêves. Dans le meilleur des cas, Alfonso se voit à vingt ans dans la peau

²⁵ *Le monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 210.

²⁶ Schopenhauer, op.cit., p. 219.

d'un vieillard (comme ce sera le cas pour le protagoniste du roman suivant, au titre révélateur : *Senilità*).

« All'infuori dei timori per l'avvenire e del disgusto per l'odio di cui si sapeva l'oggetto, egli era felice, equilibrato come un vecchio. » XVIII, 346.

Svevo et le narrateur font preuve d'un sens de l'ironie qui a quelque chose de l'humour noir dans lequel le goût du paradoxe cruel tient une bonne place. Comment être heureux, en effet, au milieu des peurs (« timori ») et du dégoût (« disgusto »), surtout quand on assimile le bonheur à une sorte de quiétude béate ? Et que penser de l'équilibre d'un vieillard comme objet de comparaison pour qualifier l'état d'un individu qui vient à peine d'entrer dans la carrière de la vie ? Avec de tels avertissements, sous forme de froides remarques, très sarcastiques au fond, le narrateur est assuré d'interdire au lecteur toute illusion sur les chances qu'a le personnage d'échapper à sa détresse. Ainsi il ne suffit pas d'abdiquer ses désirs les plus intimes pour ne plus souffrir. Schopenhauer se serait-il trompé ? Aurait-il menti ? Ou bien Alfonso Nitti n'a-t-il rien compris à sa leçon et s'avère-t-il incapable de la mettre en pratique ? Svevo, a écrit Montale, est un poète : il ne tranche pas, il montre seulement l'indécision, la faiblesse et le malheur qui les accompagne. Il présente successivement toutes les tentatives faites par son personnage pour s'en tenir à une règle de vie et n'a nul besoin d'insister sur la précarité de ces tentatives et l'indigence morale qui les soutient. Alfonso recherche désespérément un modèle - peut-être un substitut de l'image paternelle. Et il lui arrive d'en être réduit à envier les pauvres joies d'individus totalement dépourvus d'ambition. Certes cette envie est momentanée et tout à fait ambivalente, mêlée de profond mépris. Mais elle n'en affirme que plus fortement le désarroi du personnage. Ainsi à propos de Ballina, qui mange deux oeufs sur le plat dans son bureau pour des raisons d'économie, fait une promenade digestive, se couche et s'endort aussitôt comme un enfant.

« Alfonso dovette invidiarlo. Lo vedeva tutto occupato intorno alla sua salute e alla sua forza e con esito magnifico per quanto nelle circostanze più sfavorevoli. » XX, 398.

Cet idéal de vie peut paraître bien étroit et tristement petit-bourgeois mais il suppose cette absence de tourments à laquelle Alfonso aspire si

ardemment. Et pendant un moment le personnage oublie ses propres exigences intellectuelles, artistiques et sociales, pour ne plus voir qu'un exemple de paix où le corps et l'esprit semblent coexister sans aucun trouble. En ce cas il n'est qu'un spectateur passif²⁷ qui rêve tout éveillé et s'attendrit sur lui-même. Mais il peut aussi, par une décision de la volonté, prêcher d'exemple. Il n'hésitera pas, toujours en s'émouvant sur son propre compte, à donner une leçon de renoncement supérieur à la pauvre Lucia, qui pleure son amant envolé.

« ...e ben presto commosso gli parve che la fanciulla dovesse seguirlo all'altezza a cui tentava di portarla, (...) »

Le parlò delle sue lunghe osservazioni sulla vita a come avesse trovato ch'erano sciocche le nostre gioie e sciocchi i nostri dolori. » XVIII, 356.

Le personnage, qui parle à la fois par compassion et par goût de la leçon, finira par se persuader lui-même de la justesse de ses propos à travers l'émotion que son propre discours suscite en lui. Mais au départ il n'est qu'un élève triste qui récite un texte appris par coeur, sans conviction.

« Tant que notre conscience est remplie par notre volonté, tant que nous sommes asservis à l'impulsion du désir, aux espérances et aux craintes continuelles qu'il fait naître, tant que nous sommes sujets du vouloir, il n'y a pour nous ni bonheur durable, ni repos. »²⁸

Le narrateur ne prend pas position sur l'adoption sporadique de cette philosophie du renoncement mais il laisse clairement voir au lecteur qu'Alfonso se réfugie de temps en temps dans cette mythologie de *l'aurea mediocritas* sans danger, de la quiétude passive par peur de s'engager, par effroi des conflits. Sa résignation n'a rien d'une sublimation métaphysique des désirs ; elle est bien plutôt d'origine phobique. Il a peur de la compétition à la banque comme il a peur des femmes et surtout du désir qu'il peut susciter chez elles parce qu'il se sent alors comme agressé par la demande d'autrui. Il s'inquiète par exemple de voir que son intervention compatissante auprès de Lucia n'a pas laissé celle-ci indifférente, comme si le regard que lui lance alors la jeune fille pouvait être une atteinte à sa virilité, risquer de lui soustraire des forces.

²⁷ Comme Dominique, le célèbre héros éponyme du roman de Fromentin (1863), Alfonso a « le don cruel d'assister à sa vie comme à un spectacle donné par un autre. »

²⁸ Schopenhauer, op.cit., p. 101.

« Ella gli aveva gettato uno sguardo che significava tutt'altro che rinunzia. Era pericoloso parlare con troppo calore a quella ragazza. » XVIII, 357.

Le choix de l'adjectif « pericoloso » est remarquable ; et la situation de cet homme qui paraît craindre pour sa virginité (parce que son interlocutrice a seulement compris, de tout son beau discours, qu'il était prêt à s'enflammer, au moins en paroles, pour elle) a quelque chose à la fois de comique et de poignant. L'humour du narrateur agit à travers l'emploi à double sens du mot « rinunzia ». Le protagoniste pense à une valeur sublime - la fameuse idée du renoncement - alors que la résignation à laquelle la jeune fille ne veut pas céder est très simple : elle ne veut pas faire une croix sur les plaisirs de la vie. Mais quel qu'en soit le sens, la notion demeure un motif conducteur.

« Ora sapeva perché aveva rinunciato ad Annetta. (...) Volle essere più rassegnato nelle posizioni false e dolorose in cui gli toccò di trovarsi ancora di spesso. (...) da parte sua più mai non avrebbe compromessa la propria pace. » *ibid.*²⁹

On voit donc que non seulement Alfonso ne parvient pas à « renoncer » définitivement mais qu'au demeurant ce renoncement auquel il rêve comme à un moyen souverain pour atteindre la sérénité n'a rien d'une pratique mystique aux effets supérieurs : c'est un leurre, un mot de l'imaginaire personnel par lequel il se flatte régulièrement et vainement de résoudre ses douloureuses contradictions intimes, pur *flatus vocis*.

Idéalement le renoncement au vouloir-vivre est un bien, le bien suprême, la seule possibilité donnée à l'homme d'échapper aux frustrations, aux déceptions, à l'amertume des désillusions et donc à l'échec. Mais le personnage de Svevo ne saurait échapper au pessimisme foncier de l'auteur, à sa fascination pour la mort. Il n'échappe pas à l'épreuve particulièrement cruelle de l'agonie de sa mère, décrite avec soin, de façon presque clinique. Cette contemplation forcée de la mort active, qui ronge progressivement la vie, est comme une invitation au malheur définitif, à la solitude totale, à la faillite de toute une existence.

²⁹ Le narrateur se trahit quelque peu ici en confondant dans une même temporalité (exprimée au *passato remoto*) deux ordres de réalité décalés dans le temps (« volle » et « toccò ») : comme pour la valeur prégnante de l'attribut proleptique.

Le lecteur peut l'apercevoir jusque dans des épisodes narratifs secondaires, adventices même, comme dans la triste mésaventure commerciale du petit épicier : « il vecchio Doritti ».

« ...e aveva chiuso la porta e ritirata l'insegna. I due vecchi poi avevano vissuto ancora qualche anno insieme e non avevano trattato con nessuno, perché per il torto ch'era stato fatto loro odiavano tutti gli abitanti del villaggio. Il vecchio era morto senz' assistenza di medico, a da allora la Doritti non era uscita di casa che la domenica per andare a messa,... » XVI, 286.

B. Repères du monde réel

Una vita n'est pas un roman historique et il n'est pas sûr qu'on puisse sans hésitation le classer parmi les œuvres réalistes. C'est une fiction traditionnelle où les noms propres parlent assez peu. Trieste, souvent présente, n'est jamais nommée explicitement et les noms des rues ou des monuments pourraient être ceux de nombreuses villes italiennes³⁰. Le port, la mer et la campagne sont également neutres : aucun détail ne permet de leur attribuer une situation précise sur la carte. Svevo n'a donc pas voulu retenir la leçon de deux de ses maîtres : Verga et Balzac. Le drame qu'il raconte est certes fort bien situé dans le domaine social et économique mais assez peu du point de vue topographique.

Il n'en est pas vraiment de même sur le plan historique. *Una vita* est loin de l'univers kafkaïen sans aucun repère et du monde volontairement dépourvu de coordonnées des romans sous-tendus par un certain symbolisme. Svevo a glissé, au hasard des dialogues, quelques noms historiques qui permettent de situer l'action dans le temps. La plupart sont contemporains de l'oeuvre elle-même, d'autres appartiennent à un passé récent.

« (A Parigi) Assisteremo alla *première* dell' Odette - gridò con gioia Francesca. » IV, 42.³¹

« ..salutò Annetta imitando Ferravilla : -IV, 42

³⁰ Certes la ville de Trieste est très facile à reconnaître dans le décor de la fiction pour un lecteur qui connaît un tant soit peu Aron Hector Schmitz. Elle ne l'est pas, malgré certains noms, pour le lecteur qui découvre le roman.

³¹ Cette pièce de Victorien Sardou date de 1880

« .., non ti parla che della revolverata toccata a Gambetta ;... » IV, 43.³²
 « ..una romanza di Tosti ? » IV, 50.

Ces noms renvoient aux activités de loisir de la bourgeoisie triestine (le théâtre, la musique). Mais il en est qui appartiennent exclusivement aux lectures des personnages et donnent un échantillon de ce qu'il était habituel de lire à cette époque-là dans un certain milieu.

« (White) leggeva tutti i nuovi romanzi francesi (...). Non amava i romanzi più moderni ;... » V, 59.

« Macario raccontò che veniva in biblioteca per leggere con calma Balzac che i naturalisti dicevano loro padre. Non lo era affatto o almeno Macario non lo riconosceva. » VIII, 103.

« -Bellissimo !- esclamò una sera Macario alla biblioteca, e pose dinanzi ad Alfonso un libriccino che egli aveva finito di leggere : *Louis Lambert* di Balzac.

Lo lesse anche Alfonso in due o tre giorni e la sua ammirazione non fu minore (...) egli non ammirò tanto i pregi artistici dell'opera, quanto l'originalità di tutto un sistema filosofico... » VIII, 106.

Le narrateur ne fait aucun commentaire, on s'en doute, sur ce jugement. Mais il est probable que le sentiment de lecture du personnage soit inspiré par celui de l'auteur lui-même.

« (Spalati) era verista... » IX, 116.³³

Cette fois le narrateur ajoutera, deux chapitres plus loin (XI, 146), une observation qui relève à la fois de l'histoire littéraire et de la vie sociale.

« Era l'epoca in cui quando si parlava di letteratura necessariamente si discuteva di verismo e di romanticismo, comoda questione letteraria a cui tutti potevano prendere parte. »

Une ultime confirmation de l'importance privilégiée alors accordée à la littérature française est donnée au chapitre XIII (p. 201), à propos des goûts d'un soupirant de Lucia.

³² C'est le 27 novembre 1882 que Gambetta se blessa à une main en maniant un revolver. Il mourra un mois plus tard, le 31 décembre.

³³ Le terme *verista* est alors un néologisme, apparu au milieu des années 1870.

« Rorli si mise a chiacchierare di letteratura e naturalmente di romanzi francesi. Era entusiasta di Alessandro Dumas e di Paul de Kock, ammirazioni che Alfonso aveva dimenticate. »

Ces mentions de lecture à la mode montrent clairement la nature contemporaine de la fiction romanesque par rapport à l'époque de l'écriture (la fin des années 80). Mais elles n'assurent pas le lien éventuel entre auteur et protagoniste. En revanche, d'autres indices témoignent du caractère autobiographique du livre en plusieurs points. Ainsi dans la façon de présenter Alfonso professionnellement.

« Macario si rivolse ad Alfonso chiedendogli se era impiegato di suo zio e da quanto tempo lo fosse. Avutone risposta, gli raccontò che sulle scale lo zio l'aveva prevenuto che troverebbe presso Annetta un suo impiegato, corrispondente in parecchie lingue. » IV, 44.

« ...a costui (Sanneo) bastava la corrispondenza con Vienna e l'Italia, e poteva lasciare a lui esclusivamente la corrispondenza con la Germania ! » V, 63.

On peut voir aussi dans la déchéance relative de la famille Lanucci une réfraction romanesque de la faillite du père Schmitz.

« ...ella (la signora Lanucci) cominciò a raccontare la storia della sua famiglia, alla quale, ella asseriva, competeva tutt'altra posizione di quella che occupava. Era impoverita per alcuni errori di suo padre, catastrofe ch'ella ingrossò... » XIII, 198.

Mais c'est surtout dans la fréquentation par le protagoniste de la bibliothèque municipale et dans ses lectures des philosophes allemands que la fiction est, comme l'a signalé Svevo, le plus directement nourrie de l'expérience personnelle de l'auteur.

« Non aveva ancora letto interamente un classico italiano e conosceva storie letterarie e studii critici a bizzeffe ; più tardi si gettò alla lettura di opere di filosofia tedesca tradotte in francese.³⁴ Scoperse la biblioteca civica (...). Con le sue ore fisse, la biblioteca lo legava, apportava nei suoi studii la regolarità ch'egli desiderava (...) e dopo

³⁴ La première traduction française de *Le monde comme volonté et comme représentation*, due à Burdeau, date de 1888-1890. Svevo possédait évidemment un exemplaire en langue allemande.

quell'ora passata con gl'idealisti tedeschi gli sembrava sulla via che le cose lo salutassero. » VI, 77.

III - LA THEMATIQUE D'UNE EPOQUE

A. Le corps

Le dix-neuvième siècle s'est intéressé, parfois avec passion, aux rapports complexes du psychisme et du corps sans remettre vraiment en cause le bien fondé de ce couple immémorial - *psyche / mens et soma / corpus* - mais avec une perspicacité qui, dans certains cas, anticipe les affirmations, un siècle plus tard, de la théorie psychosomatique. Balzac a pu imaginer ce dialogue.

« J'ai fini par saisir les causes de la maladie, la sensibilité m'a tué. En effet, toutes nos affections frappent sur le centre gastrique. - En sorte, lui dis-je en souriant, que les gens de cœur périssent par l'estomac. »³⁵

Alfonso Nitti a la connaissance intuitive des causes profondes de la maladie qui le frappe après la mort de sa mère. Et le narrateur lui donne volontiers raison, contre le pronostic du médecin.

« Alfonso non ebbe questo timore perché conosceva meglio di lui (il dottore) le cause del peggioramento, e infatti, dopo un sonno lunghissimo e senza sogni, si trovò la testa libera e aumentato tanto di forze da poter rimanere tutto il giorno seduto in letto. »XVI, 310.

Le protagoniste de *Una vita* a d'incessants démêlés avec son corps qu'il ressent souvent comme une structure indépendante et imprévisible qui lui joue des tours. Ce n'est pas la chair, au sens chrétien, qui le tourmente. Du moins le narrateur n'y fait-il guère allusion. Mais une entité, définie sous le terme traditionnel de Nature, paraît lui imposer un destin indépassable qu'il essaie désespérément de comprendre à défaut de pouvoir le maîtriser définitivement.

« Non aveva nulla da rimproverarsi perché aveva agito secondo la

³⁵ H. de Balzac, *Le lys dans la vallée*, Paris, Vve André Houssiaux, 1874, pp. 417-418.

propria natura ch'egli non ancora aveva riconosciuta. Era bene sapere finalmente i moventi direttivi di quell'organismo che ogni giorno gli aveva apportato delle sorprese. Conoscendoli egli ora poteva risparmiarsi altre deviazioni da quella via che la natura gli aveva imposta : una via aggradevole, facile e senza meta. » XVIII, 357.

L'idée du corps qui trahit, plus ou moins sournoisement, mais souvent de façon violente, est fort ancienne. Dans l'antiquité les dieux pouvaient aveugler de colère un pauvre mortel au point de le rendre furieux comme une bête. Roland, par amour, perd son jugement ; et le Romantisme noir ne manque pas de personnages aux comportements inquiétants, voire monstrueux. Mais le dix-neuvième siècle, qui invente le positivisme, crée le fou rationnel en accumulant les explications sur les causes de ce dérèglement dans l'ordre humain³⁶. Le fou devint objet d'étude et n'échappa ni à l'étiologie ni à la nosographie taxinomique. La littérature, avec Dostoïevski (*Dvojnîk, Le double* : 1846), R.L. Stevenson (*The strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1885), Maupassant (*Le Horla*, 1887), ne fut pas en reste. *Una vita* est un roman tout à fait représentatif de certaines préoccupations et de modes de son époque également sur ce plan-là : il a son fou et son médecin-démonstrateur.

« (...) il povero ammalato passava il suo tempo a copiare giornali. (...) Bisognò risolversi di andare a vedere l'ammalato. Prarchi ci teneva come se la malattia fosse stata opera sua e Fumigi una bestia educata da lui ;... » XVIII, 357 et 358³⁷

Le fou n'a plus rien ici du panache des personnages fantasques chers à la Scapigliatura. C'est un pauvre malade mental décrit presque de façon clinique, dans ses aspects les plus tristes et les plus pitoyables.

« - Le annunzio che mi sposo con...con - e parve che non rammentasse il nome della sua amata (...) ; quell'uomo più che di persona felice aveva l'aspetto di pazzo (...)Profondamente commosso, Alfonso chiese a Miceni

³⁶ C'est en 1871, alors qu'il a dix-sept ans, que dans une lettre demeurée célèbre, Rimbaud emploie la formule « Je est un autre ».

³⁷ Raskolnikov est lui aussi atteint de « quelque chose comme une monomanie » selon « Zosimoff (qui) étudie (...) cette branche si intéressante de la médecine » Th. Dostoïevski, *Le crime et le châtimeut*, traduit du russe par Victor Derély, Paris, Librairie Plon, s. d., p. 187. Le roman est de 1866.

di quale malattia soffrisse Fumigi.

« -Malattia?- chiese Miceni già col tonò dell'ira,- non è malattia, è una sovrèccitazione nervosa che si buscò dal troppo lavoro. » XII, 188 et 189.

Parmi les diverses formes de pathologie mentale, l'hystérie jouissait alors d'un intérêt marqué de la part des spécialistes. Et dans le livre de Svevo, qui ne manque pas de personnages ambitieux et lettrés (même s'il s'agit de bas bleus), il existe quelqu'un qui songe à faire un roman à partir d'un cas de paralysie.

« Prarchi parlò di un suo romanzo naturalista.

- Rimarrò medico - diceva - anche essendo romanziera. Si tratta di studiare un lento corso di paralisi progressiva (...). Carattere da paralitico, organismo da paralitico, idee da paralitico e che arrechino dei disturbi alle persone che lo contornano e...il romanzo è fatto. » X, 131 et 132.

Le corps humain, dans cette perspective, est un tout complexe dont l'esprit fait partie. Que celui-ci vienne à défaillir et toute la personne trahira la perte d'équilibre. Le titre du roman est sans doute à entendre aussi dans ce sens. Une vie d'être humain c'est un organisme qui évolue plus ou moins vite, plus ou moins bien. La seule activité qui compte c'est l'observation objective et patiente de ce mouvement dans le temps. *Una vita* a été conçu et rédigé en partie comme un roman réaliste, fondé sur l'expérience. Et il n'est donc pas étonnant que l'un de ses personnages principaux puisse assimiler réalisme, art et médecine sans être tourné en dérision par l'instance narrative.

« ...Annetta, per quel poco buon senso artistico di cui va a me debitrice, ama di sentir parlare di cose realistiche e quindi di medicina. » IX, 117.

Le corps est le témoin principal de tous les phénomènes vitaux. Tout ce qui mérite un peu d'attention passe par lui. Il est la condition nécessaire de la science et de l'histoire et c'est par sa contemplation sans passion que l'homme peut progresser dans sa recherche de la vérité. Quand la mort le frappe et l'anéantit, parfois brutalement, le monde perd un peu de son soutien et de sa raison d'être. C'est le triste apprentissage du néant qu'a fait un jour, dans son adolescence, Alfonso Nitti, quand il a vu mourir, l'un après l'autre, le père, les deux fils et la fille d'une famille qui habitait la maison d'en face. Tout corps est

un cadavre en puissance, un signe de la vanité suprême.

« In faccia a tutti quegli organismi sani e forti distrutti o creati inutilmente, egli aveva avuto i primi dubbi. » XVI, 283.

Le corps n'échappe pas à la vision pessimiste de l'époque et de la classe sociale de Svevo. Il signale la faillite, le manque, l'imperfection. C'est lui, essentiellement, qui produit cet état vague et pénible qu'on appelle la fatigue, avatar moderne de *l'akedia*, de l'ennui, du spleen et antichambre de la mort intellectuelle et affective. La fatigue vient naturellement au corps parce que celui-ci refuse ses services en montrant qu'il n'est pas adapté aux fonctions qu'on exige de lui. C'est un état contre lequel on ne peut agir. Alfonso Nitti a toujours du travail en retard, à la banque. C'est ainsi, rien n'y fait³⁸.

« Il povero peccatore se ne andava da Sanneo a udire una grande predica sul disordine, la quale non lo migliorava perché non era la buona volontà che gli mancasse, era la capacità ; il suo era un difetto organico. »VI, 74.

Toute la personne, au-delà même du corps, est ressentie alors comme une « nécessité violente », à laquelle le sujet est tragiquement soumis. C'est *l'ananké* d'Homère et d'Aristote, la force logique qui impose sa loi implacablement. Pour s'en défendre autant qu'il le peut, Alfonso imagine qu'il existe une bonne fatigue (rejoignant ainsi la tradition populaire) : celle qui résulte d'une saine dépense des énergies accumulées dans le corps. Celui-ci a donc besoin d'un milieu et d'une activité qui lui assurent un heureux fonctionnement de mécanisme exigeant. Le narrateur tient à prendre ses distances par rapport à cette théorie de l'économie corporelle. Il signale celle-ci comme le fruit de l'imagination du personnage.

« Alfonso si figurava che il malessere generale che provava dipendesse dal bisogno che aveva il suo organismo di stancarsi, di esaurirsi. » VI, 75.

Le lecteur est libre de penser qu'il s'agit, en fait, d'un règlement de

³⁸ « Stanchezza ? Somigliava meglio a nausea. (...) e qualche volta doveva gettare la penna e lasciare il lavoro, per una nausea da persona che ha presso troppo di un solo cibo. Non era mai a giorno con i suoi lavori e al suo malessere si aggiungeva l'inquietudine. » VI, 73 et 74.

comptes intime de l'auteur avec lui-même par protagoniste interposé, comme un regard, à la fois amusé et sévère, jeté par dessus ses épaules vers un passé récent riche en illusions, en perplexités et en palinodies.

« (Alfonso) si era anche fatto di quest' organismo una concezione plastica che riformava ad ogni novella sensazione. (...) s'immaginava che nel suo corpo si muovesse una materia abbondante attraverso a vasi molli incapaci di resistere o di regolare. Se poteva, faceva allora delle grandi passeggiate e il malessere scompariva. » VI, 75.

La trouvaille prophylactique et hygiénique du personnage vise à réconcilier les forces mentales et les forces physiques, a priori supposées distinctes : certaines lectures sont censées lui procurer la même bienfaisante fatigue que les longues promenades à pied.

« I polmoni gli si allargavano, sentiva le giunture più flessibili, il corpo gli obbediva più pronto ed egli si figurava che quella materia fosse stata assorbita e regolata e che aiutasse invece d'impedire. (...) Se si metteva a studiare, deposto il libro si sentiva la mente stanca, una strana sensazione alla fronte (...). Si sentiva calmo precisamente come se si fosse stancato correndo ;... » VI, 75.

De cette distance discrète mais bien réelle entre le narrateur et le protagoniste peut surgir une certaine forme d'humour, par la façon même, très sobre, avec laquelle est indiquée la distinction entre les bonnes et les mauvaises lectures en fonction de leur taux d'exténuation.

« Ogni istante di tempo fuori di ufficio (...) lo dedicava alla lettura. Erano in generale letture serie di critica o di filosofia, perché di poesia e di arte stancavano meno. » VI, 76.

La perspicacité particulièrement pénétrante du narrateur se manifeste, dans ce domaine, lorsqu'elle situe l'origine des incessantes rêveries d'Alfonso dans l'impossibilité où se trouve le personnage d'offrir à son « organisme » toutes les occasions de se dépenser qu'il avait naguère à la campagne. Ainsi se trouvent accusés, non sans quelque raison, la ville avec le mode de vie qu'elle impose, et le travail quand il se réduit à un métier pris comme gagne-pain. Le narrateur joue le rôle d'intermédiaire entre le personnage, qui a une certaine

conscience des causes de son état, et le lecteur, qui peut vouloir interpréter le comportement de celui-ci - notamment dans cette tendance récurrente à se créer imaginativement un univers de compensation.

« (...) una grande stanchezza lo fece rimanere. Si propose di fare ordine sul suo tavolo ma rimase là inerte, seduto a sognare. Dacché era impiegato, il suo ricco organismo, che non aveva più lo sfogo della fatica di braccia e di gambe da campagnolo, e che non ne trovava sufficiente nel misero lavoro intellettuale dell'impiegato, si contentava facendo fabbricare dal cervello dei mondi interi ! »II, 23.

Svevo ne semble pas avoir jamais eu de vie campagnarde. Mais il n'est pas difficile de comprendre pourquoi il a imaginé que son héros éprouve le besoin d'avoir une certaine activité physique afin de contenir ou de réfréner son irrésistible manie de la rumination mentale. Il respectait l'antique paire notionnelle de la philosophie idéaliste : matière et esprit. Selon la convention, ces deux réalités ont des intérêts divergents ou du moins une économie concurrentielle. Si l'une se trouve affaiblie, l'autre y gagne en force. D'après le mythe presque universel cela est surtout vrai dans le cas d'une macération du corps qui profite à la pensée. Et l'exercice au grand air était recommandé dans les manuels du XIX^{ème} siècle, pour éviter les « mauvais penchants ».

« Fino ad allora (Alfonso) non s'era doluto del suo indebolimento sembrandogli come a certi religiosi dell'India che l'annientamento della materia apporti necessariamente un aumento dell'intelligenza. » VII, 93.

Or Svevo disposait d'une autre vénérable tradition pour donner à son personnage des occasions de se dépenser, de se fatiguer, de consommer les ressources physiques de son être au plus grand profit des capacités réflexives de sa conscience. Celle qui accordait une très grande valeur à l'idée de Nature et qui privilégiait la campagne et la vie au grand air contre les méfaits de la ville. Cette tradition connut au XVIII^e siècle une expansion remarquable dont Jean-Jacques Rousseau fut l'un des plus brillants représentants. C'est lui, peut-on dire, qui inventa la marche à pied, la promenade, le voyage solitaire en des lieux amènes, c'est-à-dire à peu près totalement dépourvus d'arte-fact, où l'homme n'a pas encore laissé sa malheureuse trace (pour Rousseau, souvent laide et souillante). Et plus de soixante ans après *Les rêveries du promeneur solitaire* (1776-1778) Stendhal choisira ce vers de l'Arioste comme exergue à

La Chartreuse de Parme (1839).

« E già mi fur' dolci inviti a empir le carte i luoghi ameni. » (*Satira*)

Alfonso Nitti, en 1890, aura les mêmes réactions, de ce point de vue-là, que Julien Sorel quittant son cachot (en 1830) pour aller à l'échafaud.

« Par bonheur, le jour où on lui annonça qu'il fallait mourir, un beau soleil réjouissait la nature, et Julien était en veine de courage. Marcher au grand air fut pour lui une sensation délicieuse, comme la promenade à terre pour le navigateur qui longtemps a été à la mer. » (II, XLV)³⁹

« Bastò l'uscire all' aria aperta sapendo di poterci rimanere per parecchio tempo e di esserci per scopo di salute per togliere Alfonso alla sua inerzia. Aveva intero il desiderio di riconquistare la salute. » VII, 93.

Il n'est pas exagéré de voir dans cette recherche du contact personnel et exclusif avec la Nature comme extériorité matérielle une inclination au plaisir solitaire. Les démêlés avec son propre corps peuvent paraître, à un sujet inquiet devant les contraintes charnelles, plus faciles à supporter ou à résoudre s'il se débarrasse des problèmes que peut engendrer le commerce avec un autre corps, voire avec d'autres corps. Dans l'ensemble Alfonso tire un bien plus grand plaisir de ses rêveries face aux paysages qu'il aime et en sa seule compagnie que de la présence d'Annetta, même excellemment disposée à son endroit. Le narrateur le sait bien qui fait dénoncer par Francesca cette phobie des caresses profondes et en des termes d'une franchise qui épargne tout commentaire⁴⁰.

« Non capisce che le carezze senza conseguenze tolgono ogni influenza su noi donne agli uomini che le fanno ? Baciucchiare ? Ma è proprio il modo per non arrivare a baciare mai ! » XIV, 212.

Il semble donc que le protagoniste soit tout à fait prêt à atteindre une forte jouissance en dépensant son énergie au contact direct de la Nature, mais qu'il soit beaucoup plus réticent lorsqu'il s'agit d'avoir le même engagement physique dans un acte de chair et d'amour. Il désire s'abîmer dans la nature et il

³⁹ *Le rouge et le noir*, texte établi par Henri Martineau, Paris, Garnier, 1955, p. 506.

⁴⁰ Si elle ne lui était pas venue pour des raisons de destin individuel et familial, la misogynie aurait pu s'épanouir en lui par la lecture de Schopenhauer.

s'y plonge avec délices pour se restaurer, se reconforter, se guérir même. Mais il garde ses distances avec les femmes, les suivant dans la rue pour ne pas leur adresser la parole finalement, en obtenant des rendez-vous auxquels il ne se rend pas, passant la nuit avec elles pour aussitôt après prendre des vacances à la campagne. Le caractère répétitif de ce comportement méfiant ou perplexe ou froid, dans tous les cas fuyant, autorise à parler d'une attitude de principe envers la Femme. Généreux, prodigue même face aux paysages, l'homme est ici particulièrement avare de sa personne, de sa propre nature, quand il croit percevoir chez son interlocutrice un désir dont il serait sinon l'objet total du moins le support stimulateur. Il refuse alors de se donner, il marchandise son énergie amoureuse comme s'il craignait que la dépossession de celle-ci, à laquelle il attribue de merveilleuses vertus curatives quand il s'agit de la nature matérielle - nature morte, disent les peintres - pût dans le cas de l'échange érotique devenir néfaste et même pernicieuse. Ici l'excès de ménagement, là l'extrême don de soi.

B. La femme

Svevo, selon ses propres dires, ne pria pas une seule fois dans sa vie. Il n'eut pas de formation religieuse et, au demeurant, s'il eût adhéré à une religion il est peu probable que c'eût été à la religion chrétienne. Cependant on trouve dans *Una vita* une vision implicite de la Femme qui paraît correspondre à un clivage traditionnel dans la conception chrétienne. D'un côté la femme pure, bonne, près de la sainteté : la mère. De l'autre l'impure, la sensuelle, celle qui ne pouvant ou ne sachant incarner l'image de l'épouse possible est condamnée durement : l'amante⁴¹. Entre les deux, le personnage de Francesca, proche du rôle de la soeur aînée, prudente et protectrice, demeure indécis jusqu'au moment dramatique où son pragmatisme, insupportable pour le protagoniste, lui vaut indirectement la même condamnation que l'impudique lascive.

La mère est définie d'emblée, dès les premières lignes de la lettre qui ouvre le roman. C'est pratiquement un mythe, une image pieuse vénérée jusqu'au fétichisme à travers la métonymie du papier à lettre.

« ..., per me il tuo grande carattere non ha segreti. (...) Rileggo molte volte le tue lettere ; tanto semplici, tanto buone, somigliano a te ; (...) Amo la carta persino sulla quale tu scrivi. » I, 11.

⁴¹ Prodrome de l'image de la femme fatale.

A aucun moment le narrateur n'intervient pour commenter cet amour passionné que le fils voue à sa mère et qui prend, dans la situation où les deux personnages se trouvent (elle à l'agonie, lui en rupture avec la ville, le travail, l'amour), un tour particulièrement tendre, dramatique, à la limite du pathétique. Il se contente - et l'effet a plus de force sur l'imagination du lecteur - de montrer ce lien dans toute sa vivacité.

« La signora Carolina aveva attirato Alfonso di nuovo a sé e gli passava la mano attraverso ai capelli bruni.

- Tu sei divenuto anche più bello, ciò che Rosina sicuramente non avrebbe creduto che fosse possibile,- gli disse guardandolo con attenzione.
- Abbiamo avuto torto di dividerci. » XVI, 265.

C'est une scène d'amour maternel, simple et banale, mais qui prend une valeur particulière si elle est lue dans l'oubli momentané du fait qu'il s'agit d'une mère et d'un fils. Elle peut émuvoir dans la mesure où la possessivité exclusive de la femme s'y trouve assumée avec une très grande simplicité, une réelle candeur. La mère ne se soucie pas - ou ne se soucie plus - de laisser une place, même réduite, même formelle, à l'amour oblatif, qui est pourtant l'un des apanages traditionnels de l'amour maternel. Elle s'accorde, ultime jouissance, le bonheur absolu, sans aucune restriction, d'être vis-à-vis de son fils dans la plus totale captivité. Un peu plus tard le narrateur signalera ouvertement la jalousie de la « signora Carolina ».

« - Hai scritto alla tua amorosa ? Non negarlo, perché sarebbe male che così non fosse.

Ma negli occhi semispenti le passò un lampo di gelosia. » XVI, 292.

Mais il ira plus loin que cet ordinaire sentiment d'appropriation maternelle en faisant prononcer au personnage une phrase brutale, irréaliste, maladroite qui sonne comme une déclaration de guerre à tout le genre féminin. C'est un cri contre la raison et qui paraît d'autant plus fort qu'il suit un moment de grande lucidité et même de fine perspicacité de la part de la mère. Alfonso lui a dit qu'il voulait oublier une jeune fille « coquette et légère » et il reçoit, dans un premier temps, une leçon d'amour pleine d'indulgence.

« Si capisce che tu non le vuoi bene,- gli disse il giorno dopo,- non

avresti tanto facilmente compreso ch'è leggera e civetta o, comprendendolo, glielo avresti perdonato. » XVI, 293.

Mais tout de suite après cette réflexion, sereine et très réaliste, c'est le voeu viscéral de ne pas être abandonnée, de ne partager l'autre avec personne, qui s'impose.

« - Non amarla e non amarne alcuna. La donne non ti meritano. » ibid.

La passion se masque à peine du voile de l'orgueil fou, dans l'affirmation délirante d'un pur fantasme. Alfonso ne s'étonne pas, ne s'indigne pas ; du moins le narrateur n'en laisse-t-il rien paraître. En fait, il est prêt à entendre ce discours à la fois très puritain (condamnation de la femme comme objet de tentations impures) et très pervers (revendication inconsciente de l'inceste). A partir du moment où il a fui Annetta, il ne peut que souhaiter, peut-être momentanément, d'entendre ces phrases, de recevoir cet accueil, d'être la proie d'une telle demande. Or cette réaction extrême de sa mère, qui incarne l'ambivalence du refus puritain de la chair, servira à durcir de plus en plus ses sentiments et son jugement à propos de la jeune femme.

Cette sévérité grandissante a des bases solides. Alfonso a souvent dû se forcer pour désirer Annetta. Il est une illustration éloquente de l'exclamation du peintre Girodet :

« Se sacrifier à ses passions, passe ; mais à des passions qu'on n'a pas ! O triste XIX^{ème} siècle ! »⁴²

Il est remarquable que même lorsqu'il sent monter en lui une bouffée de désir qu'il n'espérait plus, celle-ci s'accompagne d'une observation du corps de la jeune femme très réaliste et d'un prosaïsme étonnant.

« ...e fu con gioia che Alfonso si sentì trasalire dal desiderio improvviso. Ella gli era tanto vicina che alzatasi egli non poteva vederla tutta. Vedevo un petto colmo e una vita elegante quantunque non sottile, chiusa solidamente nella stoffa grigia che Annetta prediligeva. » IX, 119.

Alfonso voit donc Annetta telle qu'elle est : il la mesure, comme ferait

⁴² Exergue au chapitre XXIX de la 2^{ème} partie de *Le rouge et le noir*.

un sculpteur ou un tailleur pour des raisons strictement professionnelles. On comprend dès lors qu'il puisse être surpris de sentir en lui un désir, inopinément surgi et inévitablement fugace. D'un côté la femme, de l'autre son désir, toujours prêt à retomber. Entre les deux rien que de brèves rencontres difficiles à expliquer et laissant un goût plutôt amer. Comment s'étonner que la faible intensité de cet affect sporadique, incertain et malheureux se répercute sur l'objet auquel elle ne peut s'attacher durablement ? La femme est ainsi réduite à la dimension d'un élément de la lutte générale que tout individu doit mener en société. Les rapports avec elle sont envisagés avec une froideur un peu cynique, comme si Alfonso avait besoin à tout prix d'objectiver ces rapports a priori, de les examiner à distance en ne voyant dans sa partenaire qu'un individu intéressé, calculateur, sans aucune générosité, incapable du moindre élan chaleureux. Cette vue systématique de l'autre et, particulièrement dans la relation érotique, de la femme va au-delà de la lucidité brutale. Elle déforme tendancieusement la réalité considérée, par un phénomène de projection de l'agressivité du sujet contre lui-même. La femme doit être ravalée au rang d'une courtisane méprisée même si la conscience du sujet lui suggère que c'est un fait regrettable.

« ...Alfonso ancora sempre sperava qualche cosa d'altro e aveva riconosciuto , dolendosene, che la via nella quale si trovava era quella che poteva condurlo alla conquista di una ganza⁴³ ma non di un' amante o di una moglie. » XIV,208.

On voit qu'Alfonso n'a pas attendu le conseil de sa mère pour se comporter - en faisant mine de le regretter - comme quelqu'un que les « femmes ne méritent pas ». D'ailleurs la femme qu'il courtise saura se contenter aisément, pense-t-il, du rôle pitoyable qu'il lui assigne.

« Sembrava proprio ch'ella stessa fosse disposta a divenire piuttosto sua ganza che sua moglie. » XIV, 209.

Cependant ce choix n'est pas libre puisqu'il est la conséquence d'une peur irraisonnée. Ne pouvant se faire dans une sereine assurance, il accueille des contradictions. L'une des plus spectaculaire est liée au fait que la femme

⁴³ « Amante, in senso non puro. Amor di ganza, fuoco di paglia. Prov.tosc. » Tommaseo-Bellini. « *Donna amata, ma in senso non onesto.* » Rigutini-Fanfani, op.cit.

tenue en peu de compte est tout à fait capable elle-même d'un mépris que son partenaire supporte très difficilement. Alfonso voudrait n'user d'Annetta que pour la satisfaction de ses irrégulières flambées de désir. Emilio Brentani, au début de *Senilità*, aura à peu près la même attitude par rapport à Angiolina. Mais il n'est pas du tout à la hauteur de son cynisme ; ce n'est pas un libertin⁴⁴. Sa vie est trop monotone, sa situation sociale trop modeste pour qu'il puisse admettre que l'autre lui rende la pareille. Et il est ébranlé chaque fois que la femme maintenue à distance manifeste d'elle-même une froideur hautaine et cassante.

« Il piacere di poter stringersi Annetta al petto o di baciarla, da lungo tempo non era più tale da pareggiare l'avvilimento che gli dava una sua parola brusca o una accoglienza fredda. » XIV, 213.

Alfonso ne fait qu'ajouter ses propres phobies à une phobie générale qui veut que la femme soit un objet de permanente inquiétude pour l'homme en raison d'une nature paradoxale : d'un côté elle est forte parce qu'elle sait toujours exactement ce qu'elle veut et, excellente connaisseuse de l'âme humaine, pressent les sentiments d'autrui avec une perspicacité déroutante.

« Una sera con gesto selvaggio volle attirarla a sé. Con un grido di spavento ella sfuggì all'abbraccio. Perché l'improvviso spavento ? Ella sapeva prima di lui stesso ciò ch'egli voleva ? » XIV, 224.

Mais d'un autre côté cette science divinatoire qui lui permet de percer à jour les projets les plus secrets repose sur une sensualité immaîtrisable qui lui tend des pièges et la fait s'abandonner à des comportements indignes : la séduction acceptée, voire sollicitée et les larmes de regret. Dans tous les cas l'homme ne peut que se méfier, une fois de plus.

« Gli si preparava un bel divertimento, le scene di una ragazza pentita, si propose di sopportare tutto con rassegnazione. (...) Invece ella venne a lui (...) sorridente come un fanciullo (...). (Alfonso) aveva già compreso ; un'altra volta in lei i sensi l'avevano vinta. » XIV, 228.

⁴⁴ Alfonso a plutôt les effrois d'un puceau ou d'un impuissant (il n'est ni l'un ni l'autre manifestement).

De ces tristes et communs préjugés, il découle que la femme n'est pas un être bon et sincère tant que la vie des désirs coule en elle. Francesca ne songe qu'à se faire épouser par son amant-banquier ; Lucia est prête à épouser celui qui lui permettra de vivre à peu près décemment et Annetta oublie, ou paraît oublier, Alfonso aussi facilement (c'est ce que pense le protagoniste) qu'elle s'est donnée à lui. Aussi arrive-t-il fréquemment que les femmes soient abandonnées ou rejetées sans ménagements : Lucia par Gralli, Madame White par son mari, Annetta par Alfonso et Francesca, d'une certaine façon, par Maller. Aucun jugement n'accompagne explicitement ses abandons, même si la personne délaissée est implicitement présentée comme une victime qui suscite la compassion. Svevo suivait une immémoriale tradition - le lieu commun de la femme faible, séduite et trahie dans son affection - en la modernisant en fonction des caractéristiques de la société à laquelle il appartenait : comme dans Balzac, il est rarissime que des contraintes matérielles et pécuniaires ne viennent se mêler inextricablement aux questions d'ordre sentimental et érotique.

Cependant il existe une morale latente. Elle est partiellement indiquée par l'exclamation de la Marcellina de Da Ponte : « argent fait tout » (en français dans le texte)⁴⁵. C'est lui qui a le dernier mot. Alfonso séduit Annetta et s'éclipse : on le laisse courir puis on l'écrase : Annetta est riche, Alfonso pauvre. Gralli séduit Lucia puis refuse de l'épouser : on court après lui car il a un peu de bien tandis que Lucia n'a rien. Que valent alors les sentiments ? Les affects, à peine éclos, sont laminés par les rites sociaux (aucun mélange de classes) et les déterminations économiques. Les hommes ne sortent guère indemmes, du point de vue de l'intégrité morale, de ces conflits. Mais les femmes, abandonneuses et abandonnées, n'ont jamais le beau rôle. La propre mère d'Alfonso, pourtant vénérée par son fils, est présentée comme une pragmatique pour qui les conditions matérielles de vie sont prépondérantes.

« Molto ricca ? » demande-t-elle au protagoniste, à propos d'Annetta.

Così ! Così ! più ricca di me ad ogni modo !

Egli non voleva confessare che, abbandonando colei che aveva dichiarato civetta, respingeva da sé una grande fortuna, perché sapendolo, la madre gli avrebbe dato torto. » XVI, 293.

⁴⁵ Le livret de *Le nozze di Figaro* est de 1786. Pour sa part, Beaumarchais avait achevé *La folle journée ou le mariage de Figaro* en 1778.

Les saintes elles-mêmes, donc, pensent au confort : au confort d'autrui certes, de ceux qui leur sont chers, mais au confort matériel avant tout.

Surtout, *Una vita* est le roman de la phobie devant les pièges charnels. Le personnage central, malgré son ambition, son intelligence, sa culture, est la parfaite incarnation de certains préjugés séculaires, voire millénaires. Dans ses rapports réels ou imaginaires avec Annetta il ne pense et ne parle que par des lieux communs, aggravés, si cela est possible, d'une tendance à se sentir violemment persécuté. Ainsi il considère que la jeune femme, en se donnant à lui, a cédé à un instinct mauvais, honteux, qui la ravale profondément à ses yeux. Les mots qu'utilise le narrateur pour manifester alors les sentiments du jeune homme montrent clairement que celui-ci demeure, sans le vouloir ni le savoir, un moraliste effrayé par les choses de la chair. Ce sont des termes religieux. Il éprouve une sorte de répulsion (« Ribrezzo ») pour ce qu'il appelle, intérieurement, la chute d'Annetta - sans songer un seul instant à définir pour lui-même cette notion de chute ni les raisons pour lesquelles il s'estime fondé à penser ainsi. Il imagine d'ailleurs que l'autre, la pécheresse⁴⁶, ne peut que penser comme lui et ressent du dégoût pour sa propre faiblesse.

« Il ricordo della caduta di Annetta faceva anche a lui ribrezzo, ma che cosa avrebbe dovuto produrre nell'animo di Annetta maritata ad un altro ? Onta e odio... »XIV, 293.

Le personnage masculin a honte de sa faiblesse qui l'a fait avoir un contact charnel avec une jeune femme libre ; mais c'est elle qui a connu la chute. Ce sentiment de décadence est renforcé, dans les chapitres-charnière (consacrés au voyage dans le village natal), par une comparaison avec la mère. Les préjugés du jeune homme, son besoin d'être materné et son désir inconscient de ne pas être gêné dans son amour passionné pour la personne qu'il veut estimer au plus haut point, font que les portraits des deux femmes deviennent des caricatures antithétiques et violemment manichéennes.

« Egli faceva dei confronti fra lei e la povera donna di cui sosteneva il sonno. Anche in questo stato la signora Carolina tradiva quanto avesse amato il marito e in qual modo ; tanto umilmente (...). Per lui sarebbe stata una tortura di vivere accanto ad Annetta. Lo avrebbe reso ricco e avrebbe ritenuto suo diritto di averlo a schiavo ; la vanità e i sensi che l'avevano

⁴⁶ On peut songer ici à l'un des romans de jeunesse de Verga, *Una peccatrice* (1875).

gettata fra le sue braccia potevano farla cadere anche con altri. » XVI, 272.

Ce sont les valeurs du très conservateur et très chrétien Manzoni que l'on retrouve dans ces images opposées. La mère n'a aimé qu'un seul homme, son époux, et dans la plus grande humilité ; Annetta, trahie par ses sens (comme une possédée, une énérgumène), est une goule insatiable appelée à dévorer insatiablement les hommes - malgré elle, peut-être, mais cela ne change rien à la monstruosité de ses appétits⁴⁷.

Freud a rappelé la très vieille origine, dans la civilisation judéo-chrétienne, de la crainte éprouvée par l'homme devant une vierge. Or il est clair qu'Annetta n'est pas Angiolina, même si le narrateur ne dit à peu près rien de son passé sentimental et érotique. Et immédiatement après sa nuit d'amour avec elle Alfonso craint qu'elle ne soit devenue folle.

« Se c'era, la felicità di Alfonso veniva diminuita da un timore. Quella donna che in una sola ora aveva mutato di sentimenti e di opinioni era forse impazzita ? »XIV, 229⁴⁸.

De nombreuses légendes populaires, dit Freud, affirment que la femme vierge est dangereuse et « coûtera la vie à son premier (amant) »⁴⁹. Il cite un passage d'une tragédie de Friedrich Hebbel, *Judith et Holopherne*, dans laquelle le protagoniste dit : « Ma beauté est celle de la belladone. En jouir c'est être frappé de délire ou de mort. »⁵⁰. Ne peut-on dire qu'Alfonso après sa nuit d'amour avec Annetta devient fou (dans son délire de persécution, puis d'abnégation) avant de se donner la mort ? Le narrateur, lui aussi, est fidèle inconsciemment à la tradition séculaire qui fait de la vie incarnée par la femme un objet d'épouvante sacrée, un tabou.

Chez Svevo souvent la femme a la fonction d'un réactif auprès des protagonistes masculins. Elle révèle, parfois avec une intensité spectaculaire, leurs convictions intimes, leurs valeurs les plus enfouies mais déterminantes au niveau de leur comportement. La femme est la pierre d'achoppement dans le

⁴⁷ « On trouve dans quelques écrits, dit le rabbin Elios, que, pendant 130 ans qu'Adam s'abstint du commerce de sa femme, il fut visité par des diablesses qui devinrent grosses de ses œuvres. » Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1881, tome 2, p. 1147a.

⁴⁸ Cf. aussi : « Nel delirio della notte, Annetta gli aveva confessato... »XV, 246.

⁴⁹ *Le tabou de la virginité* in *La vie sexuelle*, Paris, P.U.F., 1969, p. 78 et la note.

⁵⁰ *ibid.*, p. 79.

drame de leur vie et tout particulièrement dans le cas d'Alfonso qui ne pourra ni ne saura trouver un moyen de dialectiser les contradictions qui se sont imposées à lui dans sa relation avec Annetta et dans l'échec, inconsciemment voulu, qui la conclut. Dans sa thèse Mario Fusco a justement insisté sur l'oedipe non résolu de Nitti.

« Cependant Nitti n'a pas les moyens d'investir ce substitut de l'image maternelle avec une intensité suffisante pour équilibrer le poids de sa vraie mère, fût-ce après la mort de celle-ci, et c'est ainsi que s'écroule irrémédiablement son amour pour Annetta, qui était si péniblement parvenu à se manifester »⁵¹.

Il est vrai que l'examen comparé du discours intérieur d'Alfonso vis-à-vis de sa mère et vis-à-vis de sa maîtresse (chapitre XVI) offre des illustrations parfaitement claires des diverses instances de la personnalité profonde : le Moi idéal : « identification primaire à un autre être, investi de la toute-puissance, c'est-à-dire à la mère » ; l'Idéal du Moi : « En tant qu'instance différenciée, l'idéal du moi constitue un modèle auquel le sujet cherche à se conformer » ; le surmoi : « Son rôle est assimilable à celui d'un juge ou d'un censeur à l'égard du moi. Freud voit dans la conscience morale, l'auto-observation, la formation d'idéaux, des fonctions du surmoi. »⁵².

Svevo a conçu des fictions et des drames animés par des personnages pour lesquels l'existence gravite autour d'une ou deux relations intrafamiliales. La femme y tient un rôle capital car elle représente un monde à elle seule. Elle est une clef pour les rapports du protagoniste avec les autres et avec lui-même. C'est elle qui décide de sa réussite ou de son échec, de son bonheur ou de son malheur.

IV - LA CONNAISSANCE

Una vita est, partiellement, un roman d'apprentis-age. Ce que les Allemands appellent un Erziehungsroman (de erziehen, élever des enfants) ou, parfois, un Entwicklungsroman (de entwickeln, développer). Plus

⁵¹ *Italo Svevo. Conscience et réalité*, Paris, Gallimard, 1973, p. 194.

⁵² Daniel Lagache. Cité in J. Laplanche-J.B. Pontalis *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1967 (3ème éd. 1971), pp. 256, 184 et 471.

généralement, Bildungsroman (de bilden, former, cultiver). Certes, l'auteur n'a pas représenté méthodiquement toutes les phases de la formation du jeune Alfonso Nitti. Et son éducation sentimentale laisse encore à désirer au moment où la fiction s'interrompt par son suicide. C'est le roman d'une vie amputée par les deux bouts, en amont et en aval. Obscurément, le protagoniste sent qu'il n'a pas reçu toute l'instruction qu'il aurait souhaité avoir. On pourrait dire, en employant une expression de la langue commerciale et familière, qu'il regrette comme un manque à gagner culturel. Et il essaie de rattraper ce temps perdu, de combler ce défaut de savoir, par diverses activités, toutes liées à la maîtrise des connaissances : lire (à la bibliothèque municipale), écrire (à la fois un ouvrage théorique et une oeuvre de fiction), enseigner (les cours du soir avec Lucia Lanucci). C'est ce que fit Svevo pendant toute sa vie.

Ce goût du savoir, cet appétit de science peuvent s'expliquer par des études prématurément tronquées et par le désir de s'élever socialement. Cela est dans l'ordre des choses. Mais il ne s'agit pas seulement pour Nitti d'avoir le plaisir d'apprendre et d'être reconnu par les autres pour ses compétences. Ce choix de consacrer ses courts moments de temps libre à l'étude n'est pas seulement la conséquence d'un projet positif, d'une ambition précise (progresser dans la hiérarchie de la banque, écrire un livre qui aura du succès). C'est aussi un choix négatif dans la mesure où une hiérarchie des valeurs implicite pousse le personnage à dédaigner, voire à mépriser d'autres activités et, en premier lieu, la communication affective et érotique. On pourrait croire qu'une autorité parentale lui a enjoint de choyer ses livres plutôt que les filles et qu'il a depuis longtemps parfaitement intériorisé cette prescription au point de ne plus la sentir que comme une tendance innée, profonde et juste.

« Ebbe qualche avventura d'amore, ma non appena iniziata la soffocava con abbandoni bruschi per un risveglio della sua coscienza morale od anche semplicemente per non aver da sacrificare all'amore le ore di studio. »⁵³ VII, 80.

On ne sait à qui attribuer la responsabilité de l'adverbe *semplicemente*. Au personnage, qui trouve que sa décision est naturelle, va de soi, ne mérite aucun commentaire ? Ou au narrateur, qui essaierait alors de faire croire au lecteur que ce choix n'a rien que de tout à fait banal ? Lire, accumuler des

⁵³ « (Maria) gli accordò un abboccamento a cui egli non andò. Le ore di studio serali erano divenute nel frattempo la cosa più importante della sua giornata. » VII, 81.

connaissances au lieu de faire l'amour suppose que l'on croie à une vérité, que l'on ait une certaine forme d'optimisme éclairé, que l'on veuille éliminer de soi le mal suprême et infâme : l'ignorance. A tout prix, et en voyant dans d'autres appels intérieurs, pour pressants et naturels qu'ils soient, de néfastes perversions qui éloignent du droit chemin.

La voie royale passe donc par la connaissance et d'abord par la connaissance de soi.

A. L'onirisme

Una vita comporte quelques rêves - au sens strict ou relevant de la rêverie diurne. Ils donnent des indications sur la façon avec laquelle le romancier a conçu son personnage et sont un moyen simple et commode pour glisser des éléments d'analyse sur la personnalité profonde de celui-ci sans risquer de tenir un discours théorique, lourd, pédant, ennuyeux. Cet onirisme, qui appartient à la plus pure inventivité romanesque, aide donc à la connaissance intime d'Alfonso. Mais on ne peut dire qu'il soit autre chose qu'une confirmation des conclusions auxquelles le lecteur a déjà pu parvenir grâce à tant d'autres indices. Pour celui qui l'a imaginé, Alfonso est un enfant au comportement contradictoire qui aimerait bien que ses problèmes se résolvent magiquement. Ainsi quand il se sent en faute rêve-t-il qu'on lui pardonne et que loin de lui tenir rigueur de son inconduite, on l'aime. C'est le cas lorsqu'il ne va pas au rendez-vous accordé par Maria.

« S'addormentò come un bambino (...). Sognò fantasticamente di Maria (...). Gli diceva ch'ella già sapeva ch'egli all'appuntamento non aveva potuto venire per forza maggiore. Lo scusava e l'amava. » VII, 95.

Svevo a eu la finesse de donner des rêves à son personnage pour mieux en montrer la naïveté, mais aussi pour être plus précis dans la description d'une structure psychique assez complexe. Il ne va pas jusqu'à dévoiler une partie de l'inconscient d'Alfonso. Mais il montre par quel cheminement fantasmatique celui-ci a pu concevoir le projet de devenir l'amant d'Annetta. L'une des sources de cette décision est la vision imaginaire qu'il a de la maison Maller.

« Era stato difficile ad Alfonso d'immaginare l'amore in quelle stanze fredde, tenute per lusso (...). Bastò però il sospetto di Alchieri (...) e la fantasia di Alfonso la popolò di amori delittuosi, resi più foschi dal lusso

che li circondava.»X, 128.

C'est en laissant son imagination créer un petit roman très conventionnel sur la demeure patricienne d'Annetta que le personnage va être saisi de plusieurs accès de rêverie.

« Per la prima volta sognò di divenire l'amante di Annetta. La cosa gli pareva meno impossibile (...) ; il sogno ne era reso più facile. Non seppe però sognare di venirne amato,... » ibid.

Ces emportements de la fantaisie sont très instructifs. Ils montrent comment, de dérives en délires, un sujet finit progressivement par perdre pied et oublie la réalité positive qu'il connaît pour ne plus tableer que sur des images sans fondements. Alfonso se persuadera qu'il aime Annetta au point de ne désirer qu'elle parce qu'il s'est octroyé le plaisir d'accumuler quelques petites folies mentales. Le narrateur insistera sur ce point : le personnage s'éloigne méthodiquement de la réalité à travers une série de suppositions dépourvues de toute vraisemblance, mais c'est en s'appuyant sur celles-ci, dont il sait par ailleurs l'irréalisme, qu'il concevra des projets bien déterminés (comme de faire une cour pressante à Annetta).

« Fece un sogno da ragazzo vizioso. Ella si abbandonava a lui fredda, per compiacenza o per vendicarsi di un terzo oppure per ambizione. I suoi sogni sempre cominciavano col ricamare sul reale per poi allontanarsene completamente... » X, 128-129⁵⁴.

Du chapitre VII à ici on remarque lexicalement un passage de «bambino» à «ragazzo», mais l'indication psychologique demeure dans la même sphère : Alfonso est resté un enfant. Cela se voit également, de façon moins directe mais éloquente, dans le rêve qui survient pendant la maladie du personnage. C'est un rêve de bonheur, comme le signale avec insistance le narrateur (qui répète, en tête de deux phrases successives, l'expression : « era lieto »). Ce bonheur est dû à un ensemble d'éléments : la maladie sans gravité, qui assoupit mais ne fait pas souffrir, le silence, la lumière et, surtout, la

⁵⁴ « Je n'ai jamais eu de commerce intime avec une femme ; je me serais senti volé. (...) Moi je ne demande rien à personne, mais je ne veux rien donner non plus. Ou alors il m'aurait fallu une femme froide et pieuse qui me subisse avec dégoût. » J.P. Sartre, *Erostrate* in *Le mur*, Paris, Gallimard, 1939, p. 73.

présence proche de la mère occupée à une activité domestique rassurante (mais ambivalente dans les possibilités d'interprétation symbolique qu'elle offre).

« Giaceva nel suo letto, a casa, nello stanzone bene arieggiato e il sole d'estate entrava da una delle finestre aperte. Era convalescente di una lunga malattia (...). Ma questo era l'unico disturbo perché del resto si sentiva lieto, allegro (...). Era lieto perché sapeva che di là a pochi giorni gli sarebbe stato permesso di uscire (...). Era lieto perché nella cucina vicina sentiva muoversi la madre giovine ancora e la quale canticchiava lavorando per lui. Di là gli giungeva il suono monotono che la madre produceva pestando della carne con un coltello... » XVI, 303⁵⁵.

Le rêve n'est donc pas seulement, pour le narrateur, l'occasion de développer quelques images inattendues capables d'apporter une certaine variété au récit. Il sert à préciser, sur un plan matériel, très physique, la qualité de la relation qui unit le protagoniste à sa mère ou, plus globalement, à l'image maternelle. Si l'on en croit Groddeck, Alfonso est l'exemple même du bon fils : aimant la tiédeur du lit, fidèle par dessus tout à celle qui lui a donné la vie, refusant de la partager avec quiconque et de s'en séparer. Le rêve est la matérialisation mentale des résistances du protagoniste face à l'épreuve de réalité que serait l'exercice froid, impartial de la raison.

B. Vouloir comprendre

L'une des raisons avancées discrètement par le narrateur pour expliquer le suicide du protagoniste est l'échec rencontré par celui-ci dans ses fréquentes tentatives pour « comprendre la vie ».

« Egli invece si sentiva incapace alla vita. Qualche cosa che di spesso aveva inutilmente cercato di comprendere, gliela rendeva dolorosa, insopportabile. » XX, 402.

On remarque, une fois de plus, l'absence d'appréciation de la part du narrateur sur cette question et la relative imprécision, voire la naïveté, des

⁵⁵ On pourrait rapprocher ce rêve de celui que Freud fit, puis analysa dans *L'interprétation des rêves* (*Die Traumdeutung*, 1ère éd. 1900). L'image centrale en est la mère occupée à rouler entre ses mains les boulettes des knödel. Freud y fait intervenir les Parques ; et comme dans le cas d'Alfonso, il s'agit d'un mélange de rêve et de souvenir réel.

termes : « quelque chose », « comprendre », « vie ». La vie, notamment, n'est ici ni un concept ni même une notion. C'est un ensemble de réalités diverses et complexes. La comprendre, dans cette perspective, suppose qu'on atteigne une connaissance exhaustive du monde, qu'on se débarrasse de la moindre trace d'ignorance et de doute. Quant au « quelque chose » qu'il s'agirait de découvrir ou d'élucider, il renvoie à une vision idéaliste, peut-être mystique, de ce qui existe, parce qu'il implique qu'une conscience supérieure, un pouvoir suprême et sans doute transcendant, a délibérément construit l'univers sur un secret, a créé tout ce qui nous entoure autour d'un mystère impénétrable, mais que l'être humain ne peut s'empêcher de vouloir connaître et analyser. Dans cette imprécision même du lexique et dans l'aura nébuleuse, d'aspect enfantin, qui l'accompagne, on retrouve la religiosité latente de la pensée d'Alfonso Nitti⁵⁶.

En fait ses efforts pour comprendre le monde environnant, pour mieux connaître autrui, sont assez rares et peu approfondis. Il est surtout habile à déceler chez les autres la moindre trace de mauvaise foi, de double jeu. Ainsi lorsque la mère Lanucci trouve des accents grandiloquents pour déplorer l'honneur perdu de sa famille et qu'ensuite elle recule par peur de voir son fils la prendre au mot et aller tuer l'infâme séducteur.

« Gli (a Gustavo) disse però che gli proibiva in tutti i casi di commettere un omicidio perché Gralli non meritava che per lui si avesse a sopportare la galera. Aveva paura la povera vecchia di perdere troppo continuando nella commedia eroica. » XIX, 365.

De même, il perçoit aisément le petit mensonge d'amour-propre que commet Annetta lorsqu'elle prétend être déjà bien avancée dans son travail d'écriture.

« Conoscendo il carattere letterario di Annetta unicamente per la descrizione faceta che gliene aveva fatta Macario, Alfonso pensò che, poiché ella fino ad allora ne aveva taciuto, il lavoro doveva trovarsi in uno stato anche più embrionale del suo e che ne aveva parlato per soddisfare alla vanità stuzzicata. » IX, 121.

Il manifeste, toujours intérieurement, la même perspicacité à l'endroit

⁵⁶ Alfonso hypostasie la Vie, dans une sorte de panthéisme diffus. On le voit bien au chapitre XII. « la vita perdeva quel suo aspetto di rigidità ingiusta, mandava la fortuna e la felicità a chi la meritava e senza esigere lotta ; di lassù veniva una regola, per lui la ricchezza e l'amore. » (p. 172).

de Prarchi et de ses fanfaronnades.

« Ad Alfonso, che ne aveva qualche pratica, parve di poter arguire dalla descrizione di Prarchi che del romanzo ch'egli descriveva nulla ancora avesse fatto e che anzi giusto allora ne avesse avuto la prima idea. » X, 132.

Mais la plupart du temps le protagoniste ne s'intéresse qu'à lui-même. C'est sa propre personnalité qu'il prend en examen, qu'il analyse, dont il veut connaître les motivations profondes. Il recherche la solitude pour avoir le loisir de se livrer à ce qu'il appelle des réflexions mais qui apparaît au lecteur comme une même rumination toujours recommencée ; car sa lucidité, bien réelle, demeure partielle et ne lui permet jamais d'avoir le sentiment satisfaisant d'une compréhension globale de la situation dans laquelle il se trouve. C'est ce que l'on voit au moment où il vient de subir, avec Francesca, une brève et dramatique entrevue (qui lui a valu, entre autres choses, d'être traité d'imbécile).

« Ritornò in città ; provava intenso il desiderio di riflettere ancora. Aveva il sentimento disagiata di non avere ancora compreso perfettamente la situazione e gli sembrava che ogni nuova parola che udiva ne mutasse perfettamente la fisionomia. » XVII, 334.

On sait que le puritanisme suppose la pratique régulière de l'examen de conscience. Sans être un puritain au sens strict du terme, puisqu'il ne semble croire à aucun Dieu, Alfonso aime à se juger. Souvent il se juge mal et après s'être proprement accusé, il se condamne. Le rapport qu'il entretient avec son désir de compréhension, avec son besoin de connaître et avant tout de se connaître lui-même est ambivalent : il en attend plus de science, donc plus de sagesse, plus de maîtrise de soi-même et donc une plus grande sérénité ; or il se trouve que c'est presque toujours le contraire qui se produit. Ou bien, en effet, il est insatisfait de la connaissance qu'il a obtenue de lui parce qu'elle lui paraît trop partielle et confuse ; ou bien cette connaissance est pénible à supporter car elle donne à l'individu une image de lui-même très négative sur le plan moral et incohérente sur le plan psychologique ou déficiente sur le plan intellectuel. Ainsi, pour Alfonso, connaître, se connaître, est une source de souffrances souvent vives. Et le narrateur laisse entendre clairement que ce n'est certes pas un hasard s'il retourne régulièrement vers ce qui lui inflige une frustration ;

Alfonso aime son mal, il aime avoir mal, il chérit sa maladie dont il tire, comme tout névrosé, une série de bienfaits secondaires - et d'abord un prétexte à ne pas changer, à ne rien faire pour modifier son état, pour dépasser ses contradictions. On se souvient de la conclusion du roman : le protagoniste avait été plus malheureux au sein des meilleures circonstances que d'autres dans les pires. Mais bien avant cette dure constatation, le narrateur avait déjà mis en relief la capacité d'Alfonso à persévérer dans le malheur, c'est-à-dire à faire du malheur avec le bonheur même, avec ce qui produit le bonheur chez toute autre personne. C'est le cas, par exemple, lorsqu'il reçoit un billet d'Annetta qui commence par : « Mio buon amico ! » (XII, 173). Le narrateur intervient d'emblée pour signaler ce que serait une lecture normale de ce début de lettre.

« Già l'intestazione sarebbe dovuta bastare a toglierlo dalla sua disposizione e dargli una gioia immensa. » *ibid.*

Mais c'est précisément ce qui ne se produit pas. Au lieu de s'en tenir au sens premier de cette désignation et de s'en trouver heureux et rassuré, Alfonso va se lancer dans une lecture approfondie dont la conclusion le remettra dans son délire de persécution.

« Invece lesse e rilesse cercandovi quello che non c'era (...). Quel biglietto non escludeva la sua sventura,... » *ibid.*

En fait Alfonso ne peut se débarrasser de ses préjugés - en l'occurrence ses obsessions masochistes. Or quand il interroge le monde pour le comprendre, pour mieux le maîtriser dans sa complexité objective, il part à la fausse découverte d'idées fixes qui sont en lui depuis longtemps. Ses analyses ne sont que des ressassements qui visent à le conforter dans ses a priori. Se prenant lui-même comme objet d'investigation, il ne va guère au-delà d'une introspection⁵⁷ dont les critères d'analyse sont faussés d'avance par le rapport imaginaire qu'il entretient avec les autres et avec lui-même comme autre.

Le terme examen désigne en latin l'aiguille de la balance - aiguille qui, selon Littré, « dénonce l'équilibre » (de là, ajoute-t-il, « l'action de peser, d'examiner »). Le verbe exigere signifiait notamment « mesurer, régler ». Alfonso Nitti éprouve très souvent ce besoin d'ordre, de mesure et d'équilibre. Peut-être Svevo, en bon père spirituel, lui a-t-il légué son rationalisme teinté de

⁵⁷ Attesté en 1833 d'après le Petit Robert. Déjà dans Littré.

pessimisme. Car il a toujours le souci de la clarté, même si le lecteur peut légitimement lui trouver un esprit confus. Non seulement il ne recourt jamais à des explications du monde irrationnelles, mais il tient à trouver des causes objectives et parfaitement connaissables à tout phénomène qui arrête son attention. Cela se voit presque toujours dans le domaine psychologique, quand sont en jeu des relations interindividuelles. Et tout particulièrement lorsque son aspiration à des rapports paisibles, sereins et modérés se trouve trahie par l'attitude distante, voire agressive, de l'un de ses interlocuteurs - fût-il un simple collègue de travail.

Ainsi lorsqu'il rentre de la campagne, après la mort de sa mère, est-il blessé par le comportement de Cellani, « suo miglior amico fra' superiori » (XVII,326), qui l'accueille « con una freddezza eccessiva. Non cessò di scrivere e non alzò il capo che una volta sola per guardarlo in faccia biecamente ». Et au lieu d'attribuer cette attitude à de la mauvaise humeur ou à tout autre accident relevant de la vie privée ou professionnelle de l'interlocuteur, Alfonso la met en relation avec sa propre personne : l'autre, pense-t-il, a voulu lui manifester une hostilité évidente. Son désir de comprendre provient de sa vulnérabilité psychique, elle-même liée à ce qu'on peut appeler son narcissisme (Alfonso ramène tout à lui, par égocentrisme⁵⁸). Son hyperesthésie morale fait qu'il se sent facilement déséquilibré par un mot ou un silence. Et le lecteur se rend compte que cette tendance morbide à l'interprétation va empêcher tout examen objectif et lucide du comportement d'autrui. Les analyses de Nitti sont des pétitions de principe : elles comportent dès le départ leur conclusion - laquelle tourne invariablement autour du refus d'amour.

« Alfonso invece aveva sempre fitto nella mente il medesimo pensiero : Esaminare quali cause potessero aver imposto a Cellani, persona buona e cortese, quel contegno villano. Non distrazione e non proprî dispiaceri perché, era stato facile avvedersene, quella freddezza e quella mancanza di riguardi erano voluti. » XVII, 327.

La conclusion du faux raisonnement tombe comme un verdict :

« Era odiato da Maller e da Cellani. » XVII, 328.

⁵⁸ Attesté au début du XXème siècle, d'après *Le Petit Robert*. En « psychologie » désigne le « caractère individuel, non social, de la pensée enfantine, se traduisant par l'absence d'objectivité.»

On comprend que le protagoniste finisse par se lasser de ces prétendues analyses qui lui apportent toujours les mêmes supposées vérités. Son découragement va au-delà de la sagesse populaire selon laquelle toute chose n'est pas bonne à savoir ni à dire. Non seulement toute connaissance n'est pas bonne, mais aucune ne l'est. Le dégoût, d'aspect schopenhauerien, qu'il ressent devant certaines trouvailles de sa perspicacité, lui donne parfois l'envie de condamner le principe même du désir de connaissance, mais sans le bénéfique transgresseur de la pensée nietzschéenne.

« Ma a quale scopo tale analisi ? » XII, 160

se demande-t-il lorsqu'il doit s'avouer que la richesse d'Annetta a été l'un des moteurs de son énamoration. Et il devient un pragmatique désabusé, passif, fataliste.

« Valeva la perna di arrovellarsi a quel modo per trovare un'uscita da un viluppo che naturalmente doveva svolgersi da sé ? » *ibid.*

Et au bout du compte il se persuade non seulement que la connaissance - en l'occurrence la connaissance de soi - est soit impossible soit inutile mais aussi qu'elle peut être néfaste, car elle fait souffrir.

« Volle esser calmo, ma naturalmente i ragionamenti non lo liberarono né dai dubbi né dall'agitazione. (...) Lo faceva soffrire il conoscersi. » *ibid.*⁵⁹

Pourquoi cette connaissance fait-elle souffrir exactement ? Parce qu'elle révèle l'abîme qui sépare le rêve, l'image idéale que le sujet peut avoir de lui-même, de la réalité, c'est-à-dire l'« âpre vérité » de notre être tel que les autres, dans leur indifférence impartiale et plus ou moins polie, peuvent le percevoir et l'appréhender globalement. La blessure infligée par cette révélation est double. D'abord, elle montre la naïveté, pour ne pas dire la bêtise et la complaisance avec lesquelles le sujet a patiemment construit cette image inauthentique. Ensuite elle oblige, sans aucune pitié, à rentrer ou à descendre dans le moule étroit de la véritable personnalité enfin connue. Alfonso Nitti connaît bien ces déconvenues, parce qu'il rentre volontiers en lui-même et exerce son ironie aussi à ses dépens.

« Avendo l'abitudine quando era agitato di monologare, doveva accorgersi del ridicolo che c'era nella sua ira. (...) Ironeggiando su sé

⁵⁹Le titre du chapitre XIX du Livre Premier de *Le rouge et le noir* est : « Penser fait souffrir ».

stesso si trovò piccolo e malaticcio coi suoi desideri tanto sproporzionati al possibile,... » XI, 135-136.

L'introspection et l'ironie exercée sur soi-même sont les formes les plus courantes du travail d'analyse et d'interprétation qu'Alfonso Nitti pratique sans relâche à ses dépens. Ce qu'il apprend ainsi, la plupart du temps, c'est qu'il est atteint d'une maladie qui l'empêche de voir les choses telles qu'elles sont. Pour lui, progresser dans la connaissance de son caractère c'est être amené à admettre que ses jugements, ses appréciations, ses idées sont irrémédiablement conditionnées, a priori, par ses obsessions et par ses phobies. La conclusion tourne souvent autour de la stupidité du sujet qui n'a pas su faire taire son délire de persécution. C'est ce qu'on voit, entre autres, au chapitre XII lorsque le protagoniste quitte froidement la maison Maller et surveille son attitude, pour ne rien laisser paraître de ses sentiments. Car : « Era possibile che in quella casa qualcuno lo osservasse per gioire del suo dolore. » XI, 172.

Mais la phrase suivante, qui commence un nouveau paragraphe, démontre l'indigence de cette pensée.

« Era un'idea sciocca » ibid.

Cette démonstration que le personnage s'inflige à lui-même a cependant elle-même une composante morbide parce qu'elle débouche sur une évaluation de la situation tout aussi excessive et fausse que la première.

« ..., nessuno di lui più si occupava neppure per fargli del male » ibid.

La connaissance qu'apporte l'examen de conscience peut donc être tout à fait illusoire, parce qu'elle n'est qu'une réaction systématique devant un sentiment, une frustration ou une simple déception. Toutefois, il arrive que le protagoniste parvienne à retrouver un jugement équilibré, après avoir erré dans deux directions diamétralement opposées (« tout le monde me surveille et me hait »; « personne ne s'occupe de moi »). Ainsi, dans ce même passage du chapitre XII, on le voit prendre une décision sage et courageuse, qui prouve une véritable prise de conscience :

« Celare le illusioni sciocche, ora lo riconosceva, nutrite da lui fino a quel giorno, era cosa impossibile con Miceni. Ebbene, egli avrebbe cercato di descrivergli come queste illusioni erano nate e come Annetta le avesse

incoraggiate. » *ibid.*

En l'occurrence, Alfonso n'essaie pas de tirer une conclusion définitive, comme il aime à le faire, sous une forme grave et grandiloquente. Il tente de comprendre les causes et de voir la genèse de ses sentiments pour Annetta. D'un point de vue méthodologique, il est ici plus proche des principes rigoureux d'une analyse objective. Mais il est vrai qu'il ne s'agit que d'un projet, d'une sorte de vœu sans conséquence s'il n'est pas vraiment suivi d'effet.

Or Nitti a beaucoup de mal à rendre la connaissance de soi efficace. Certes, il lui arrive de se percer à jour, surtout lorsqu'il a le loisir de revenir sur certaines de ses attitudes dans le passé (il a l'esprit de l'escalier).

« Fu questa la dichiarazione e quando Alfonso più tardi ci ripensò dovette sorridere perché certamente non era stato l'amore che gli aveva cacciato le lacrime agli occhi ma bensì, come sempre da lui, la compassione di sé stesso. » XII, 176⁶⁰

Mais cette lucidité authentique ne lui apprend rien, dans la mesure où il ne pourra pas se servir de cette connaissance de ses faiblesses pour modifier son comportement, pour éviter plus tard des humiliations, des hontes, des déboires. Les diagnostics précis s'accumulent, les verdicts fondés s'additionnent sans que pour autant le personnage paraisse progresser utilement dans la connaissance générale de soi. De ce point de vue-là il présente l'une des caractéristiques de l'obsessionnel ou du névrosé en général.

Originellement le travail en vue de la connaissance vise à une maîtrise, donc à une forme de stabilité qui, sur le plan affectif, devrait se traduire par un gain de sérénité, un meilleur contrôle de soi - notamment de ses tendances traumatisantes ou paralysantes. Or dans le cas du protagoniste de *Una vita*, non seulement il n'en est rien, mais l'auscultation psychique de soi renforce le sentiment de malaise qui tourmente presque toujours le personnage. La maladie moderne de ce héros négatif nous met aux antipodes de la sagesse antique qui disait : « Connais toi toi-même »⁶¹, pour inviter à avoir un rapport pacifié avec soi-même avant de s'attaquer à l'examen de la réalité extérieure.

⁶⁰ « E ancora una volta dovette sorridere di sé... » XX, 379.

⁶¹ Maxime gravée sur le fronton d'un temple à Delphes: *gnôthi seautòn*. Reprise par Socrate. Dans sa *Rhétorique* (Livre II, chapitre 21), Aristote la classe parmi les adages « tombés dans le domaine public ». (Tome deuxième, texte établi et traduit par Médéric Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 1938, p. 109 (1395a).

« ... ed egli nell'inerzia analizzava i proprî desideri mai soddisfatti né calmati e li rendeva più acuti. » XV, 223.

Svevo semble avoir l'intuition de ce que la psychanalyse théoriserait sous le nom de rationalisation⁶² (« Justification consciente et rationnelle d'une conduite inspirée par des motivations inconscientes »). En effet, le narrateur présente volontiers l'usage que Nitti prétend faire de sa raison comme un processus imaginaire aboutissant à une sorte de petit roman. Au chapitre XVII, il rapproche le mot « ragionamenti » du verbe « raccontare ».

« Ad onta di tutti i ragionamenti rimase triste. Una volta di più, così raccontava a se stesso, quel fatto gli provava l'imbecillità della vita... » XVII, 322-323.

Raisonner, rationaliser, rêver tout éveillé, c'est-à-dire, se raconter des histoires à soi-même, sont des activités proches les unes des autres pour Alfonso Nitti. C'est pourquoi il semble légitime de parler d'une pulsion de connaissance. Peut-être pourrait-on même parler de compulsion, car le protagoniste a comme des accès récurrents de domination parfaite à travers une vérité progressivement découverte. L'objet privilégié de ses investigations est sa propre personne, parce qu'il la soupçonne fortement de trahison (comme s'il se voyait lui-même sous les traits d'une femme). Si le narrateur a pu dire à un moment, comme nous l'avons vu, que Nitti se mentait à lui-même, puis plus loin, qu'il était incapable de se mentir à lui-même, c'est qu'il voulait indiquer, à travers cette apparente contradiction, les difficultés de la lutte que le personnage mène contre lui-même pour s'arracher, petit à petit, des bribes de vérité que sa nature humaine - pessimisme oblige - tend à lui cacher.

Le phénomène de compréhension n'est donc pas ici le résultat d'une volonté méthodique de saisir l'ensemble des causes et des composantes d'une réalité donnée. Il n'est pas que cela ; en raison à la fois de la nature du soupçon qui gêne cette volonté et de la nature même de l'objet étudié (l'individu humain). La vérité est liée à un Mal profond qu'il faut débusquer et surprendre. Effectivement, chaque fois que Nitti surprend en lui a posteriori (après examen) un sentiment qu'il n'avait pas reconnu dans un premier temps, c'est presque toujours un sentiment dont il n'a pas de raisons d'être fier. Ce qu'il découvre, c'est la honte. Au chapitre XVI, il rencontre par hasard, en allant au village, un ancien camarade, le fils Creglingi, qui a épousé Rosina, vague flirt

⁶² Le terme a été introduit dans l'usage psychanalytique courant par E. Jones. Pour sa part Anna Freud a proposé, dans une acception sensiblement différente, le terme « intellectualisation ».

d'autrefois d'Alfonso. Il n'est pas content de le voir, et cette froideur est partagée. Aussitôt il s'interroge sur la cause de cette mauvaise humeur, qu'il baptise du nom de « haine » (expression tout à fait disproportionnée par rapport aux termes que l'on trouve dans le texte juste avant : « Fu quindi seccato d'imbattersi...»; "l'incontro non era stato da lui molto desiderato »). Et il trouve du ressentiment, sans l'ombre d'une hésitation.

«Tanto mi è dispiaciuto di trovarlo sposo di Rosina ?, si chiese Alfonso preso del proprio odio e non dell'altrui. »XVI, 296.

La réponse vient presque en même temps que la question (ici c'est une question-réponse). Si le personnage se surprend, c'est en mal. Il paraît logique qu'une vision du monde a priori noire s'accompagne de découvertes peu réjouissantes sur les motivations profondes des êtres qu'elle considère. Ici aussi on serait tenté de voir dans la création du personnage de Nitti, une prémonition, de la part de Svevo, de ce qu'on appellera « la psychologie des profondeurs ». Mais à la différence de Freud, qui n'associait aucune valeur morale aux sentiments cachés et aux motivations enfouies, Nitti se juge et se condamne. Et quand il pense s'être vraiment compris, le malheur reste intact.

« Ora, ora appeva comprendeva perché dopo raggiunto lo scopo cui aveva mirato da sì lungo tempo, anziché felice si sentisse inquieto e disgustato. » XV, 236.

Or si la vie est « imbécile », si elle manque de force, d'authenticité, de cohérence, en somme si la vie n'a pas de sens, c'est parce que précisément le sujet est incapable de la comprendre. L'esprit humain a toujours une perception fautive, déformée, de ce qui l'entoure, et il ne parvient jamais à pleinement jouir de la raison.

« ... e non pensava in questo fatto al torto di Annetta o di Macario ma al proprio, di sentire in modo strano e irragionevole. » XVII, 323.

Sans se le dire, Nitti, incarnation tragique du pessimisme svévien, est un nostalgique du siècle des Lumières, d'un âge d'or où tout était clair, net et sans ombres.

V - LE PROTAGONISTE

Selon J. Laplanche et J.B. Pontalis le fantasme est un « scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement du désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient. »⁶³. Dans une définition moins spécialisée, le petit Robert indique : « Toute production de l'imagination par laquelle le moi cherche à échapper à l'emprise de la réalité. »⁶⁴

C'est dans leurs *Etudes sur l'hystérie*, parues en 1895, que Joseph Breuer et Sigmund Freud donnèrent l'une des toutes premières descriptions modernes et techniques du fantasme - notamment dans la relation, écrite par Breuer, du cas d'Anna O.

Alfonso Nitti est un personnage dont la « production fantasmatique » est très importante. N'était le risque d'anachronisme lié au mot et au concept (encore inexistant à l'époque des premiers écrits de Svevo), on dirait que l'écrivain l'a conçu en fonction de cette tendance compulsive à rêver la réalité avant de la vivre et à la recomposer de façon paranoïde plutôt qu'à l'analyser méthodiquement.

Le récit est construit sur cette donnée psychologique, qui motive la fin de la narration - fin spectaculaire et tragique - qui explique la plupart des péripéties dramatiques du destin du protagoniste. Ce choix assez singulier a aussi pour conséquence que le roman de Svevo s'inscrit dans cette forme moderne du réalisme psychologique où les principaux acteurs n'incarnent plus, comme autrefois, un ensemble de valeurs, positives ou négatives, mais seulement un état, dont le malheur est le signe le plus apparent.

A. Affectivité et névrose

Le roman s'ouvre sur une lettre dans laquelle Alfonso Nitti se laisse aller, en écrivant à sa mère, à l'une de ses plus folles et naïves rêveries. La représentation qu'il se donne à lui-même de la campagne tient à la fois des Eglogues de Théocrite, des Géorgiques de Virgile et de la légende rousseauiste - le Rousseau qui herborisait à Ermenonville. En effet, il dit à sa mère :

⁶³ Vocabulaire de la psychanalyse, op. cit., p. 152.

⁶⁴ *Le Petit Robert*, ed. 1979, p. 758b.

« Ti aiuterei nei tuoi lavori, lavorerei magari anche il campo, ma poi leggerei tranquillo i miei poeti, all'ombra delle quercie, respirando quella nostra buona aria incorrotta. » I, 12.

Cette vision idyllique d'une campagne qui a gardé sa pureté, à la différence de la ville souillée et corrompue, était déjà un *topos* à cette époque-là. On la trouve illustrée par le personnage d'Angel Clare dans le roman de Thomas Hardy, *Tess of the d'Urberville*, publié en 1891, un an à peine avant *Una vita*. Au chapitre XVIII, on y lit ceci :

« ...quelque chose de nébuleux, de préoccupé, de vague dans la démarche et dans le regard, le désignaient comme un homme sans but et sans intérêt bien définis pour son avenir matériel. »⁶⁵

Et plus loin :

« Habitué de bonne heure aux solitudes des champs, il y avait pris pour la vie moderne des villes une aversion insurmontable et presque exagérée...

..., il y passa tout son temps, enfermé, lisant beaucoup et grattant une vieille harpe.

Il se mit à aimer d'une façon inattendue la vie au grand air pour elle-même, ... »⁶⁶.

Cependant la grande différence entre les deux personnages tient au fait qu'Angel Clare est issu d'une bonne famille et qu'il va à la campagne pour y apprendre un métier. Sans doute ses origines bourgeoises contribuent-elles, avec ses tendances intellectuelles à la rêverie, à lui faire mystifier cette campagne qu'il aborde dans des conditions très privilégiées, particulièrement confortables. Mais, dans son idée, il s'agit pour lui de mieux connaître la réalité matérielle de la vie paysanne. Au contraire, Alfonso Nitti fuit la réalité aussi souvent qu'il le peut. Le narrateur intervient plus d'une fois pour rappeler cette évidence au lecteur.

⁶⁵ *Tess d'Urberville*, traduction de Madeleine Rolland, S.C.E.L. Editions « Je sers », 1939, p. 145.

⁶⁶ *op.cit.*, pp. 147, 148 et 149. La veine pastorale, si féconde dans nos littératures, ne semble pas tarie depuis les Parnassiens.

« ..., come al solito, egli cerceva di annullare il suo malessere spingendo la sua fantasia a deviare dalla realtà,... » XIII, 184.

Sa conduite de fuite se concrétise de différentes façons mais l'une des plus remarquables est sa propension à réécrire l'histoire et avant tout son histoire personnelle. Ici aussi le narrateur est très explicite. Dès le début du roman, le lecteur connaît le pouvoir qu'a le protagoniste de romancer sa vie, de recréer son propre caractère et son état par la rêverie. Cette élaboration imaginaire est très conventionnelle, au demeurant : elle ressemble, dans son conformisme très commun, aux clichés que Nitti lui-même reprochera in petto à Annetta, lorsqu'il s'agira précisément d'écrire un roman.

« ..., si contentava facendo fabbricare dal cervello dei mondi intieri. Centro dei suoi sogni era lui stesso, padrone di sé, ricco, felice. (...) Non gli bastava fare di sé una persona sovranamente intelligente e ricca. Mutava il padre, non facendolo risuscitare, in un nobile e ricco che per amore aveva sposato la madre... » II, 23.

Alfonso corrige la Nature - il n'est pas bête mais il se fait « suprêmement intelligent » - et prend une revanche sociale en s'accordant très généreusement du sang bleu. Cette mégalomanie infantile ne correspond pas à une ambition - contrairement à ce que laisse entendre le narrateur lorsqu'il écrit : « Aveva delle ambizioni di cui consapevole a pieno non era che quando sognava. » (II, 23). Car le lecteur sait qu'elle demeurera pur fantasme. Analysant le cas de Dora, Freud note ceci, en 1905.

« L'incapacité de satisfaire aux exigences réelles de l'amour est un des traits caractéristiques de la névrose ; ces malades sont sous l'empire de l'opposition qui existe entre la réalité et les fantasmes de leur inconscient. Ce à quoi ils aspirent le plus ardemment dans leurs rêveries, ils le fuient dès que la réalité le leur offre et c'est quand aucune réalisation n'est plus à craindre qu'ils s'adonnent le plus volontiers à leurs fantasmes. »⁶⁷

⁶⁷ *Cinq psychanalyses*, Paris, P.U.F., 1954 (7ème éd. 1975), pp. 82-83 - *Fragment d'une analyse d'hystérie*, traduit par Marie Bonaparte et Rudolph M. Loewenstein.

Dans une lettre à Lika Mizinova datée du 28 juin 1892 (l'année de publication de *Una vita*), Anton Tchekhov écrivait ceci (à lire cum grano salis, évidemment) : « Noble et honnête Lika ! Dès que vous m'eûtes écrit que mes lettres ne m'engageaient à rien, j'ai respiré librement et je vous écrivis maintenant une longue missive sans craindre qu'une quelconque tante, voyant ces

Effectivement Alfonso refusera une heureuse occasion de se montrer vraiment intelligent - en écoutant les conseils éclairés de Francesca, qui le traitera d'imbécile - et de devenir vraiment riche - en épousant la fille de son banquier - employeur. Il préfère la bibliothèque municipale et l'écriture, qui matérialise pour lui la liberté totale mais qui l'empêche de vivre (pour reprendre la fameuse distinction établie par Gide). Le narrateur est formel.

« Scrivendo aveva tutto quel coraggio che nella vita gli mancava... »
VIII, 100.

Mais il ne se contente pas de mettre le meilleur de son énergie dans un travail de Pénélope qu'il n'achèvera jamais et sur lequel il s'endort irrésistiblement. Son besoin d'être reconnu par les autres - par tous les autres - le porte, après les rêves de noblesse et d'intelligence souveraine, à caresser la chimère de la gloire littéraire. Il voit dans l'écriture le moyen suprême pour se sauver de l'anonymat et de la médiocrité qui lui pèsent tellement. La littérature doit en faire un Dieu.

« ..., e Alfonso (...), sognava di divenire il divino autore, che avrebbe riunito in sé tutti quei pregi essendo immune da quei difetti. » V, 56.

C'est évidemment dans le domaine de ses rapports avec autrui que sa production fantasmatique est la plus intense. Il désire être estimé, admiré, aimé et choyé de façon magique ; c'est-à-dire non pas en mettant tout en oeuvre pour qu'objectivement autrui lui accorde intérêt, attention et même passion, mais en boudant dans son coin comme un enfant qui attend que sa mère, par pur amour, vienne le chercher et le caresser. Svevo a imaginé une scène pour illustrer ce besoin poignant de reconnaissance, cette folle demande d'amour. C'est une scène simple mais éloquente, au début du chapitre XI.

« Una sera (Alfonso) se ne andò via prima dicendo di essere indisposto. Voleva dimostrare il suo malumore e si adirò che nessuno lo comprendesse, che tutti credessero nella sua malattia (...).

Lo aveva offeso più di tutto la stretta di mano di congedo ch'ella (Annetta) gli aveva dato freddamente e tenendo gli occhi rivolti a Spalati che continuava a parlare ! Avrebbe forse voluto ch'ella si mettesse a

lignes, m'oblige à me marier avec un monstre tel que vous. De mon côté, je me hâte de vous assurer que vos lettres ne sont à mes yeux que des fleurs parfumées et non des documents. »
Oeuvres, Paris, Gallimard, 1967, Bibliothèque de La Pléiade, tome I, p.XXXVIII.

meditare sulle cause dell'improvviso pretestato malessere ? » XI, 135-136.

« ..., ma col pensiero ricorreva alla casa donde usciva e sognava scene in cui veniva scongiurato di ritornarci. Ci ritornò senz'esserne pregato (...). Gli otto giorni gli erano sembrati lunghissimi, un intervallo di tempo piano di avventure, mentre nella sua vita realmente nulla era avvenuto. » XI, 136-137.

En puisant probablement en partie dans son expérience personnelle, Svevo a dessiné un type de rêveur en proie à des accès de mythomanie et de mégalomanie, cramponné avec obstination à ses chimères, inquiet et fiévreux, sujet à un récurrent délire de persécution. La névrose fait qu'il adopte des comportements paradoxaux. Il veut être apprécié par autrui mais il se ferme, de manière morbide, à toute communication. Quand il croit apercevoir du désir dans les « pommettes saillantes » de Lucia Lanucci, il se tient sur ses gardes (chapitre VII) et pour être sûr de ne pas être sollicité se déclare malade. Enfin, pour faire bonne mesure, il devient tout à fait sourd à autrui.

« ..., una visione dominava sempre, monotona, e gli toglieva la facoltà di prender parte al presente, di udire e esaminare la parola altrui. Sanneo, (...) gli chiedeva : - Ha capito? - Quel mutamento di voce strappava Alfonso alle sue fantasticherie e diceva di sì tanto per venir lasciato più presto in pace e ripiombare nei suoi sogni. Ma non aveva capito niente. Non aveva udito nulla (...) Se ne andava lento al suo posto con passo piccolo per guadagnare tempo e interrompere le care visioni il più tardi possibile. » VII, 91-92.

Nitti agit comme si le monde autour de lui n'était qu'une infinie extension de l'abnégation maternelle. Il nie autrui, en refusant de l'écouter et donc de le reconnaître mais il en attend cependant un amour sans limites, dans la pure oblativité. Et quand il songe à donner lui-même quelque chose, c'est en rêve (« Nei suoi sogni egli era capace delle azioni più eroiche,... » VII, 91), soit sur un plan utopique excessif qui relève du symbole - c'est-à-dire du vent, une bulle de la folle du logis. Qu'il porte son attention sur le passé ou sur l'avenir, c'est presque toujours pour les déformer imaginativement.

« ... per l'idea nuova il suo cervello era chiuso. Non sapeva che rievocare cose vecchie e ciò per completare qualche sogno da megalomane

in cui si vedeva far mostra della sua scienza dinanzi a terzi. I suoi nervi erano indeboliti per modo che gli davano persino qualità da pazzo. Temeva ed evitava i propri simili... » VII, 92.

Cette constitution psychique le rend très vulnérable. Et cette vulnérabilité, qui se manifeste dans sa susceptibilité, fausse la valeur de ses choix et laisse mal augurer de ses projets. Car plus qu'il n'agit vraiment, Nitti réagit. Il dépend en grande partie, dans la conduite de sa vie, de l'attitude qu'autrui adopte à son égard. Ses initiatives les plus personnelles sont souvent des réponses à des stimuli externes contre lesquels il pense devoir se défendre - car il se voit lui-même comme une petite citadelle assiégée, comme une sorte de ghetto. Ainsi, lorsqu'il décide de « fonder la moderne philosophie italienne », il fréquente la bibliothèque mais se fatigue très vite et renonce.

« Così, in sogno, vedeva aumentati i pregi di quest'opera che perché non ancora fatta non poteva essere stata danneggiata dalle resistenze della persona. Dopo qualche mese, (...) venne preso da un grande scoramento. (...) Era tanto poco che equivaleva ad una rinunzia tacita ad ogni ambizione. » VIII, 100.

Or qu'est-ce qui va l'amener à retourner dans la bibliothèque ? Une remarque désagréable d'un supérieur hiérarchique, qui le poussera à chercher un univers de compensation.

« Una sera Sanneo lo sgridò (...) ... si toglieva all'avvilimento in cui lo gettavano tali accidenti della vita d'impiegato, applicandosi con maggior fervore ai suoi studî (...) Fu quel fatto che dopo lunga assenza lo portò di nuovo alla biblioteca. » VIII, 101.

Le texte est clair : Nitti se retire, comme s'il était atteint par quelque syndrome de claustration monacale. Autrui l'agresse, il se refuse à autrui, il prive autrui de sa présence et s'imagine ainsi être dans la situation de celui qui punit, de celui qui a le droit et le devoir de punir.

Nitti est donc un personnage qui pose au lecteur la question de la spontanéité, à laquelle est liée la question de la sincérité. Aime-t-il vraiment ? Désire-t-il vraiment Annetta ? Qu'est-ce qu'aimer, qu'est-ce qui fait que l'on aime, qu'un jour on finit par se dire : « j'aime telle personne » ? Alfonso a très souvent le sentiment qu'il n'est pas pur dans ses actions. Il se surprend à avoir

des arrière-pensées, à calculer le moindre de ses gestes, à l'instant même où la spontanéité, l'adhésion immédiate de toute la personne à un sentiment paraissent s'imposer, sous peine de duplicité.

« S'inginocchiò dinanzi ad Annetta e cercò di riprenderle la mano. Era detto ed era agito bene con aspetto di spontaneità mentre realmente si trattava di un'audacia calcolata. » XII, 178.

Ici encore le lecteur ne peut oublier le passage célèbre de *Le Rouge et le Noir*, dans lequel Julien Sorel décide de prendre dans sa main la main de Madame de Rênal et exécute ce projet comme un soldat accomplit un devoir qu'il s'est donné à lui-même. A la fin du chapitre VIII, le protagoniste frôle par inadvertance la main de Madame de Rênal. Stendhal note :

« Cette main se retira bien vite ; mais Julien pensa qu'il était de son devoir⁶⁸ d'obtenir que l'on ne retirât pas cette main quand il la touchait. L'idée d'un devoir à accomplir et d'un ridicule ou plutôt d'un sentiment d'infériorité à encourir si l'on n'y parvenait pas, éloigna sur le champ tout plaisir de son coeur. »⁶⁹

Le lendemain Julien exécute son projet. C'est le début du chapitre IX (toujours dans le Livre Premier), intitulé *Une soirée à la campagne*.

« ..., et ensuite, quand la présence de Madame de Rênal vint le rappeler tout à fait aux soins de sa gloire, il décide qu'il fallait absolument qu'elle permît ce soir-là que sa main restât dans la sienne.

.....
 ... il avait trop de méfiance et de lui et des autres, pour ne pas voir l'état de son âme.

.....
 Enfin comme le dernier coup de dix heures retentissait encore il étendit la main et prit celle de Madame de Rênal qui la retira aussitôt. (...), mais enfin cette main lui resta.

Son âme fut inondée de bonheur, non qu'il aimât Madame de Rênal, mais un affreux supplice venait de cesser. »⁷⁰

⁶⁸ Souligné par l'auteur.

⁶⁹ *Le rouge et le noir*, op.cit., p. 51.

⁷⁰ Ibid., pp. 52-53.

Alfonso, cependant, n'est pas Julien. Le héros de Stendhal manque, si l'on veut le dire ainsi, de spontanéité et de sincérité dans la relation que nous pouvons établir entre son état d'esprit et ses actes. Mais s'il n'aime pas Madame de Rênal - pas encore -, il aime son courage et surtout il croit en la valeur du courage. Si l'on relie son geste (prendre la main de Madame de Rênal et la garder dans la sienne) à cet idéal de vie, il est parfaitement sincère et il incarne sans l'ombre d'un doute l'image traditionnelle du héros romanesque, voire du héros épique. Le cas de Nitti est plus trouble. D'une part il n'est pas aussi certain que pour Julien qu'il n'éprouve aucun amour. Et d'autre part, la valeur au nom de laquelle il accomplit, lui aussi pour s'en tenir à une décision, un acte calculé, n'est pas clairement établie. Sans doute le fait-il pour se donner à lui-même l'image d'un homme normal, qui a des désirs normaux et s'efforce normalement de les satisfaire. Plus lucide encore que Julien Sorel, courageux à sa façon, il n'a pas bénéficié, comme le protagoniste stendhalien, des rêves anticonformistes de l'auteur : il demeure un petit-bourgeois, en mal d'intégration sociale, mais détaché profondément de toute valeur et de tout idéal possible en raison de son attachement à l'enfance et, plus particulièrement, de sa fixation à la mère.

Sa ressemblance, réelle, avec Julien Sorel tient à un aspect intermédiaire de sa pensée. Tous deux éprouvent le besoin de se forcer, de se faire violence dans leurs rapports avec autrui et spécifiquement avec les femmes. Ils ont une morale pratique qui se manifeste par l'idée du devoir, notamment quand il s'agit de déclarer son amour ou de le vivre. Lors de la première nuit qu'il passe avec Madame de Rênal, « dans les moments les plus doux », Julien continue à se surveiller pour essayer d'avoir la conduite la plus conforme à celle qu'il croit devoir avoir.

« Au lieu d'être attentif aux transports qu'il faisait naître, (...) l'idée du *devoir* ne cessa jamais d'être présente à ses yeux. Il craignait un remords affreux et un ridicule éternel s'il s'écartait du modèle idéal qu'il se proposait de suivre.

.....

Comme le soldat qui revient de la parade, Julien fut attentivement occupé à repasser tous les détails de sa conduite.

- N'ai-je manqué à rien de ce que je me dois à moi-même ? Ai-je bien

joué mon rôle ? »⁷¹

Et le lendemain quand Madame de Rênal l'engage « à se retirer, voyant poindre le jour », *Stendhal* note encore que « Julien (...) avait le temps de faire des phrases ». ⁷²

C'est ce que fait Alfonso : des phrases empruntées çà et là.

« ... e fece una dichiarazione in piena regola, mescolando ricordi di romanzi letti con frasi da lungo tempo rimuginate nel cervello (...).

...ora si accorgeva che il desiderio non ha parola. Mentre si abbandonava a delle sentimentalità di proposito, perché gli sembrava che così fosse suo dovere, ne sentiva la convenzionalità senza sangue e senza vita e se ne meravigliava non sapendo a che cosa attribuire tale freddezza. » XII, 179.

Le mot « calcul » revient assez souvent sous la plume du narrateur quand il s'agit de décrire les motivations profondes d'Alfonso. Mais le lecteur ne voit pas le bénéfice que vise ce calcul, qui apparaît la plupart du temps comme un réflexe de froideur et de distance dont la seule finalité est la maîtrise de soi, le contrôle des sentiments. Parfois même on peut se demander s'il ne s'agit pas, dans l'intention du personnage, de se prémunir contre les effets éventuels de sentiments imaginaires : une « précaution inutile ».

« ... dinanzi ai terzi seppe in parte padroneggiarsi, ma quando con essa poteva trovarsi solo era ardito proprio per proposito, per calcolo e si costringeva all'arditezza... » XII, 185.

C'est l'affectation d'amour qui rend Alfonso incertain sur son amour, au point de l'enfermer ensuite dans le mouvement répétitif d'une affectation de froideur (dans une partie du chapitre XIV le mot apparaît à chaque page). A la différence de Julien Sorel qui sait toujours très exactement quelle fin il vise lorsqu'il feint un sentiment, Alfonso Nitti peut, d'un instant à l'autre, affecter deux dispositions contraires - la passion et l'indifférence, par exemple - sans avoir clairement idée de ce qu'il attend d'une telle simulation. La proximité du narrateur et du protagoniste - autre différence avec *Le Rouge et le Noir* - accroît chez le lecteur ce sentiment d'incertitude et de confusion, surtout lorsqu'en

⁷¹ Op.cit., chap. XV, p. 86 et p. 87.

⁷² Op.cit., chap. XVI, p. 88.

dépit de nombreuses assertions contraires, le narrateur dit qu'Alfonso « era proceduto oltre (nella realizzazione del suo sogno) trascinato dalla sensualità, non da altri scopi. » (XV, 236).

B. Réalisme et antihéros

Dans un article paru dans le numéro 12 de « Solaria », en 1930, Elio Vittorini notait, à propos d'Alfonso Nitti, qu'il est « un Julien Sorel del nostro tempo ». Et il précisait : « Un Sorel messo di fronte a una vita che d'improvviso si rivela assai più povera e umile di come la conosceva Stendhal. »⁷³. Effectivement la France de 1830, surtout telle que la voyait Stendhal, n'est pas du tout comparable à Trieste à la fin du XIX^e siècle, telle que Hector Aron Schmitz la connaissait. Si ces deux personnages (Sorel et Nitti) ont certains points communs, essentiellement sur le plan psychologique, ils sont fondamentalement différents pour ce qui concerne leur situation dramatique et narrative. Julien Sorel meurt heureux, entouré de l'estime et de l'amour passionné de deux femmes dont il s'est servi pour son ascension sociale avant de découvrir que, par dessus le marché, il les aimait vraiment. Julien n'est pas l'artisan de son propre malheur (contrairement à ce qu'affirme André Bouissy dans un article qui a fait date). Il est dénoncé par une femme, à un certain moment manipulée par un directeur de conscience rigoriste, et sourdement minée par la jalousie en partie inconsciente. Mais Julien est si peu passif et si peu « inerte » qu'il tirera sur elle deux coups de feu. Il est même le contraire de Nitti dans la mesure où il réussit à avoir les comportements courageux que lui dicte son *Idéal du Moi*. Ainsi, après sa nuit avec Madame de Rênal, c'est la tête bien haute qu'il quitte la chambre de l'adultère. « Julien trouva de sa dignité de rentrer exprès au grand jour et avec imprudence »⁷⁴. Nitti, pour sa part, en est réduit à rêver qu'il quittera la banque, fût-ce au prix de sa vie.

« Avrebbe parlato di Annetta come se Maller non ne fosse stato il padre e poi dopo aver offeso anche lui, dopo di essersi vendicato, sarebbe uscito dalla banca a testa alta. Una soddisfazione simile non era pagata troppo cara con la vita ;... »XX, 389.

⁷³ Repris dans *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1957.

⁷⁴ Livre Premier, chapitre XVI, op.cit., p. 88.

Le rêve demeurera au conditionnel. De même que demeurera une simple imagination, l'espoir qu'un jour lointain Annetta vienne fleurir la tombe de son ancien amant - c'est-à-dire l'espoir tout à fait déraisonnable qu'Annetta se comporte comme Mathilde de la Mole se comporte effectivement à la fin du roman de Stendhal.

« Sognava che l'amore per lui, senz'altra causa, un giorno le (ad Annetta) rinascesse nel cuore e che ella andasse alla sua tomba a spargervi fiori e lagrime. Oh ! Quanta buona calma in quel cimitero ch'egli sognava verde e riscaldato dal sole. » XX,401.

C'est le dernier rêve d'Alfonso. Quant à Julien, il confie à Fouqué ses dernières volontés. Les voici.

« J'aimerais assez à reposer (...) dans cette petite grotte de la grande montagne qui domine Verrières (...) Enfin, cette grotte m'est chère et l'on ne peut disconvenir qu'elle ne soit située d'une façon à faire envie à l'âme d'un philosophe...(...). Par les soins de Mathilde, cette grotte sauvage fut ornée de marbres sculptés à grands frais en Italie ! »⁷⁵.

Certes Julien Sorel et Alfonso Nitti connaissent, a priori, les mêmes pièges tendus par le narcissisme, l'infatuation mégalomane et l'attendrissement sur soi. Les pensées que Julien roulent dans sa tête lorsqu'il regarde la fenêtre éclairée de Mathilde de la Mole ressemblent étrangement à celles qui accablent Alfonso.

« Plusieurs fois l'idée du suicide s'offrit à lui ; cette image était pleine de charmes, c'était comme un repos délicieux (...). Ma mort augmentera le mépris qu'elle a pour moi ! s'écria-t-il. Quel souvenir je laisserai ! »⁷⁶.

Mais ce qui les différencie, et même les oppose, ce sont les choix romanesques fondamentaux faits par deux auteurs aux morales respectives bien distinctes. Stendhal a voulu créer un personnage héroïque, hors du commun malgré ses faiblesses d'arriviste qui lui donnent parfois un air cynique. Chez lui l'idée du malheur doit être vaincue par l'idée du courage, et la même

⁷⁵ Op.cit., pp. 506-507 et p. 508.

⁷⁶ Op.cit., p. 358.

disposition d'esprit qui aboutira à l'échec pour l'un sera saluée, chez l'autre, comme le signe d'une grande âme, presque d'un être élu.

« Il était mortellement dégoûté de toutes ses bonnes qualités, de toutes les choses qu'il avait aimées avec enthousiasme ; et dans cet état d'**imagination renversée**, il entreprenait de juger la vie avec son imagination. Cette erreur est d'un homme supérieur. »⁷⁷

Et le narrateur donne la clef du problème qui se présente sous la forme d'un sentiment de malheur.

« Tombé dans ce dernier abîme du malheur, un être humain n'a de ressources que le courage. »⁷⁸

C'est là que tout bascule, si l'on peut dire, en faveur de Julien Sorel, héros romanesque dans tout son éclat. Non qu'Alfonso soit dépourvu de courage. Mais Svevo ne lui a pas donné ce courage pratique qui permet à Julien de rechercher et d'accepter l'amour des femmes, et en sachant l'accueillir, de supporter, voire d'apprécier calmement l'homme qu'il est.

Au lieu d'être aidé par ses idéaux, Alfonso succombe sous la conviction, inlassablement renouvelée, d'un devoir non accompli, ou insuffisamment respecté dans les faits. Il souffre de l'esprit de l'escalier, manque douloureusement de cette force de décision qui donnait au héros de Stendhal les plus heureuses audaces.

« Non si poteva ritornare indietro ed egli certo non s'era contenuto come avrebbe dovuto. » XVII, 327.

Alfonso ne parvient pas à se racheter à ses propres yeux ; il ne peut pas se surpasser. Au contraire, il se dédouble et le résultat de cette malheureuse opération est d'aggraver le peu de confiance qu'il a dans ses propres moyens, même lorsqu'il s'efforce de croire en une métamorphose. Le narrateur est implacable.

« Egli ora era un uomo nuovo che sapeva quello che voleva. L'altro,

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid.

colui che aveva sedotto Annetta, era un ragazzo malaticcio con cui egli nulla aveva di comune. Non era la prima volta ch'egli credeva di uscire dalla puerizia. » XVI, 309.

Du point de vue de l'histoire littéraire, son intérêt tient, en partie, à ce qu'il a été conçu et représenté, avec cohérence, comme un être de fuite. Sa modernité se voit, pour nous, dans le choix de la maladie comme refuge, loin des atteintes du réel et surtout des sollicitations féminines. Son cerveau « se repose dans la maladie » (« Il suo cervello aveva trovato riposo nella malattia... » XVI, 309) et la « fièvre l'aide à vivre au milieu de ses chers fantasmes » (« ... dopo di essere vissuto nella dolce febbre che lo aveva fatto vivere tra fantasmi cari » XVI, 309). Miné par les regrets et les remords, porté à la mélancolie, il est une incarnation éloquente du besoin de punition. L'idée de faute l'obsède au point de lui faire perdre le sens commun : il s'accuse lui-même et accuse les autres dans une exaltation qui lui fait oublier le monde objectif. Il n'est pire faute qu'une faute imaginaire sans contours, sans définition, sans nom. C'est évidemment vers celle-là que se tourne Alfonso. Et son délire de persécution, né de la confusion qu'il entretient entre sa faute et la faute d'autrui, est une autre forme de la maladie qui lui est devenue une seconde nature. Il souffre comme il respire.

« (Annetta) lo avrebbe fatto scacciare dalla casa Maller e avrebbe tentato di rendergli impossibile la vita in città. (...) Fantasticava su tali persecuzioni e si commoveva sulle sventure ch'egli immaginava gli dovessero toccare.

.....
 « ... egli lagrimava sognandosi scacciato dalla banca, con ingiurie da Maller e da Cellani e vedendosi uscirne col capo basso sotto il peso di una colpa, ma non quella ch'essi gli addebitavano pubblicamente. » XVI, 293-294.

Alfonso n'est pas un personnage falot et pourtant il est l'un des tout premiers ratés du roman moderne. Il n'est pas une victime du destin, ni un médiocre que les circonstances transforment rapidement en vaincu. Par bien des côtés, il pourrait être un héros romantique. D'abord parce qu'il s'ennuie très souvent, et très profondément. Svevo semble s'être diverti à le représenter

s'ennuyant au beau milieu d'une déclaration d'amour à Annetta⁷⁹. L'ennui a sur lui un effet dévastateur.

« Parlò commosso di una sua malattia che non sapeva definire, un'inquietudine che gli toglieva il sonno, il piacere allo studio, la gioia della vita ; tutto l'annoiava. » XII, 181-182.

Ensuite parce qu'il a une sensibilité extrêmement vive, qui le rend certes très perspicace et fin observateur, mais qui fait surtout de lui un sujet impressionnable, influençable et instable. Il est ce qu'on eût appelé autrefois une « sensitive ».

Enfin parce qu'il chérit la Nature, la solitude, le dénuement (sous ses aspects mythologiques, franciscains) et la méditation sur la mort. Et si l'on s'en tenait à ces seules composantes de sa personnalité, on pourrait les comparer à l'un des tout derniers représentants du Romantisme allemand, « Der grüne Heinrich », qui présente avec lui, dans la première version du roman de 1854, des traits communs : Henri le Vert renonce à son destin artistique, retourne auprès de sa mère, pour découvrir qu'elle vient de mourir et met fin à ses jours⁸⁰. Il existe dans *Una vita*, en effet, des aspects caractéristiques d'une certaine représentation du malheur individuel et surtout de la détresse subjective, liée davantage à une prédisposition de l'âme qu'à des données de fait. Le décor urbain de la fiction, dont certains noms de rues permettent de s'assurer que Trieste en fut le modèle, est presque toujours présenté, selon la règle du lyrisme romantique, à travers le regard intérieur du protagoniste. On peut le vérifier, par exemple, au début du chapitre XVII, lorsqu'Alfonso revient de la campagne et sort de la gare.

« Mentre fuori fiocava la neve bianca e allegra, dal mare soffiava lo scirocco e in città pioveva monotonamente. Alfonso ebbe il triste sentimento che quel tempo non avesse più a cessare. Non erano nubi distinte su quel cielo, ma fino all'orizzonte un solo strato grigio sucido. » XVII, 317.

On peut aussi déceler dans le roman de Svevo des traces du réalisme

⁷⁹ « Non erano (le parole di amore) che una soddisfazione alla sua vanità e lo interruppe dicendogli con gra de dolcezza : - Basta, basta ! - così che se Alfonso non vi si fosse annoiato avrebbe continuato. » XII, 179.

⁸⁰ On sait que Gottfried Keller modifiera totalement la fin de son récit en 1880.

noir, si présent dans son siècle, quand est décrite la poignante misère du travail à la banque, la triste réalité du logement des Lanucci ou l'hostilité du temps et de la ville. Parfois le mélodrame n'est pas loin, non plus que la grandiloquence qu'il suppose. Ainsi lorsque Alfonso, du fond de sa propre désolation, jette un regard dédaigneux, sombre et quelque peu pharisaïque sur ceux qui l'entourent et qu'il croit pouvoir dominer par une sagesse détachée des choses de ce monde.

« Oh ! Gente trista e disgraziata ! Gli sembrava che la ferrovia correndo sull'argine piano lo portasse in alto ad un punto donde poteva giudicare tutte quelle persone che correvano dietro a scopi sciocchi e non raggiungibili. » XV, 257.

Mais le caractère singulier du personnage d'Alfonso, qui se détache de la tradition romanesque, provient de ses indépassables tendances velléitaires, alimentées par des lectures sans doute hâtives, aux effets aggravants pour sa maladie de l'âme. Son goût pour le tragique pourrait venir de l'influence du maître de Svevo à l'époque, Schopenhauer, jamais nommé dans le récit et cependant présent comme une ombre aux contours plus ou moins nets.

« Ce qui donne au tragique, quelle qu'en soit la forme, son élan particulier vers le sublime, c'est la révélation de cette idée que le monde, la vie sont impuissants à nous procurer aucune satisfaction véritable et sont par suite indignes de notre attachement ; telle est l'essence de l'esprit tragique ; il est donc le chemin de la résignation. »⁸¹

Alfonso n'a ni la grandeur épique des héros romantiques ni tout à fait non plus la médiocrité ou la faiblesse des victimes du réalisme historique. Ce que l'auteur ne craint pas d'appeler sa « mégalomanie » ou ses « fantasmes » ne lui confère aucun panache, mais ne le rend pas pour autant pitoyable aux yeux du lecteur. Du moins Svevo ne paraît-il pas l'avoir imaginé dans cette intention. Alfonso représente une humanité malade qui préfère se détruire elle-même plutôt que de continuer à vivre en fonctionnant mal, comme un organisme défectueux et défaillant (en cela il préfigure la situation imaginée à la fin de *La coscienza di Zeno*). C'est un être impur, non pas au sens moral conventionnel mais au sens biologique et physiologique. Les héros traditionnels pouvaient

⁸¹ SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et comme représentation*, op.cit., p. 150.

changer d'opinion et de sentiments ; ils pouvaient se contredire et éprouver des passions troubles. Mais le lecteur finissait toujours par savoir, grâce à un narrateur ordonné et sûr de lui, ce qu'ils pensaient, ce qu'ils voulaient, ce qu'ils faisaient. Alfonso Nitti, au contraire, perdu dans sa délectation morose, ressent, pense, dit et fait tout en même temps des choses absolument contradictoires entre elles. Et il ne tire aucune gloire, aucun bénéfice de ces paradoxes-là, quand il parvient seulement à en avoir conscience. De même que dans le futur roman, *Senilità*, le protagoniste mettra très longtemps à prendre une décision qui puisse l'arracher à l'inconstance jamais prouvée d'Angiolina, de même ici Alfonso ne peut savoir ce qui du mépris, de l'amour ou de la haine l'emporte dans ses liens avec Annetta. A ce titre le discours qu'il imagine devoir tenir devant Annetta à son retour en ville est assez caractéristique de la confusion irréversible de son esprit.

« Se al suo ritorno in città avesse trovato che Annetta ancora lo amava, l'avrebbe sposata perché egli aveva piena coscienza dei suoi doveri. Ma l'avrebbe prevenuta e avrebbe cercato di dimostrarle quale enorme errore essi stavano per commettere unendosi. Le avrebbe detto : (...) Certo, vi amo, ma non tanto da amare e da tollerare i vostri difetti. Dacché vi conobbi, lungamente vi odiai e vi disprezzai, qualche volta anche quando vi dimostravo amore. » XVI, 309.

Du point de vue narratif, le refus de l'auteur d'accorder à son protagoniste les caractéristiques habituelles soit du héros, positif ou négatif, soit de la victime, plus ou moins admirable, peut se lire de façon dramatique et évidente dans la chute du récit, nette et brutale. En effet, après les hésitations et les rêveries du protagoniste, intervient, sans aucune transition, une voix neutre, dépourvue de toute affectivité, de toute émotion : celle de l'extériorité sociale la plus objective, la voix de l'employeur, voix anonyme qui préfigure bien certains échos du monde kafkaïen tout proche. Les subtiles mais incohérentes ruminations du protagoniste, qui appartiennent au seul registre psychologique, se trouvent ainsi en contact avec la froideur et le laconisme du rapport bureaucratique. Le drame final n'est ni décrit, ni commenté (comme l'avaient fait Goethe, Flaubert, Zola). L'auteur a sciemment rejeté les moyens du réalisme (détails, péripéties, description élégiaque) pour mettre en contiguïté, d'une part les errements psychiques et imaginaires du protagoniste et, d'autre part, le contact des dernières et fatales conséquences de ce délire muet.

Alfonso est donc l'un des tout premiers antihéros de l'histoire

littéraire⁸². Mais ce n'est pas un raté au sens le plus péjoratif, méprisant du terme. Il rate sa vie parce qu'il se considère comme un inadapté, alors que l'auteur le présente, la plupart du temps, comme un individu plutôt plus estimable et plus aimable que les autres personnages. Le qualificatif « brutto » retenu par Debenedetti (qui a parlé de « l'invasione vittoriosa dei brutti ») et repris par G. Contini (« Brutti interiormente, gli eroi sveviani non sono mostri, ma raggiungono quelle soglie dell'umano oltre le quali l'umano è intollerabile »), ne nous paraît guère judicieux en l'occurrence. Certes Alfonso Nitti peut déplaire, comme il se déplaît à lui-même. Mais il n'est pas a priori un personnage qui suscite un rejet (car cela reviendrait à rejeter tout le livre qu'il soutient - comme le fit, au reste, Paul Heyse dans sa lettre tardive à Svevo). Mais il est vrai qu'il hésite lui-même, sans trêve, entre un immense besoin de reconnaissance de la part des autres et un refus, tout aussi radical, de la société qui l'entoure.

Son ambiguïté, à notre avis irréductible, peut être retrouvée chez d'illustres prédécesseurs sans cependant que ceux-ci lui soient en tous points assimilables. Werther est trop pur, trop simple, trop ingénu. Armance appartient au monde des salons. Oblomov est un aboulique trop morbide. Julien Sorel est un héros épique, plein de brio. Madame Bovary a la tête petite et farcie de clichés mortels. Dominique trouve un équilibre dans une sorte de renoncement chrétien à la satisfaction des désirs. Le protagoniste narrateur de *Notes d'un souterrain* est un exalté au bord de la vraie paranoïa. Frédéric Moreau se résigne à son sort de façon assez pitoyable. Corrado Sila (*Malombra*) est finalement une victime de mélodrame et Bouvard et Pecuchet ont clairement été conçus comme des illustrations de la bêtise positiviste. Quand à Claude Lantier (Zola, *L'œuvre*) il se tue parce qu'il pense être un raté mais continue à croire jusqu'au bout à son idéal de perfection artistique (c'est même cette foi inébranlable qui amène sa perte).

La postérité de Nitti a des jalons qui nous paraissent s'imposer : Michele (*Gli indifferenti*), Roquentin (*La Nausée*), Meursault (*L'étranger*). Le non-héros de Svevo a inauguré une époque romanesque qui, apparemment, est encore la nôtre.

⁸² Le Robert atteste le mot « antihéros » en 1966. Mais Dostoïevski a employé le terme, en russe évidemment, dans les dernières pages de *Notes d'un souverain*, publié en 1864. A-t-il inventé le mot ?