

## SORT DES OBJETS ET QUETE D'ETERNITE DANS L'OEUVRE DE TOMASI DI LAMPEDUSA

Dans les textes, fictifs ou autobiographiques de Tomasi di Lampedusa, la plupart des objets, demeures, pièces de mobilier, éléments du décor ou même simple pâtisserie dans *La gioia e la legge*, se dénaturent ou disparaissent. Le sort de ces objets est révélateur de l'évolution ou de l'immobilisme des personnages, il est souvent le point de repère à partir duquel on peut mesurer le degré de réussite des protagonistes dans leur quête d'éternité, que cette aspiration soit consciente ou non, masquée ou formulée clairement.

Les deux récits emboîtés de *Lighea*, par exemple, évoquent deux initiations, celle du professeur La Ciura lors de sa rencontre avec la sirène et, cinquante ans plus tard, celle du narrateur-personnage, Paolo Corbèra, par le vieux professeur (Cf : "Aggiornamento", CIRREMI, 1977-1978). Lors de ces événements, les initiateurs offrent à leur initié un ou plusieurs objets censés témoigner de la réalité des rencontres et qui symbolisent le lien entre deux univers, celui du naturel, du profane, et celui du sacré : Lighea fait don d'un rameau de corail à Rosario La Ciura et le professeur laisse en héritage à Paolo Corbèra une photographie de Coré et un cratère sur lequel figure Ulysse lié au mât de son bateau.

Dans les deux cas, les objets sont dégradés et détruits. Le rameau de corail rapporté par Lighea est volé, transformé, vendu et finalement racheté par La Ciura qui le fait disparaître parce qu'il considère qu'il a été souillé par des mains impures. Corbèra, lui, éloigne, abandonne presque les souvenirs légués par La Ciura, et la guerre qui survient ensuite détruit en même temps les objets

et la maison. La fin de la Coré cependant est particulièrement violente : certes le vase est brisé par les bombardements, mais la photographie est déchirée "*tagliata a striscioline che erano servite come torce ai saccheggiatori notturni*" : les allitérations et le choix des termes indiquent l'acharnement mis à cette destruction. Cela ressemble à un lynchage. Peut-être est-ce parce que Coré, ou Perséphone, est la déesse qui illustre la dualité terre-enfers, l'opposition irréductible vie-mort. Perséphone, enlevée par Hadès et pleurée par sa mère Déméter, partageait son temps entre l'empire des ténèbres - et ce séjour correspondait à la mort de la nature -, et l'Olympe, - et son retour aux côtés de sa mère coïncidait avec la naissance de la végétation : elle est la déesse de l'alternance, de l'opposition des univers, et non de la synthèse qu'illustre *Lighea*. Elle figure la déchirure de la vie, la rupture avec la nature. Cependant les sirènes du cratère disparaissent elles aussi dans le désastre de la Maison Salina et il ne reste à Corbèra qu'un fragment où est représenté Ulysse résistant à leur incantation, épisode qui scandalisait La Ciura. Ce fragment, le personnage-narrateur l'a encore en sa possession au moment de la narration : de tous les objets sacrés évoqués dans la nouvelle, c'est le seul qui demeure, "prouvant" ainsi la réalité de la rencontre entre les deux personnages, mais sans doute aussi, chargé d'une valeur symbolique. Le narrateur, pendant le récit de La Ciura, fait une intrusion pour exprimer la distance qui le sépare du professeur, même dans le domaine de l'amour, distance qu'il considère comme définitivement infranchissable, malgré sa tendance à s'identifier toujours plus à son initiateur. «... *Anche in fatto di amori mi vedevo inabissato a distanze invalicabili*». Ceci évoque un texte de Freud, à propos de l'opposition du "Moi" et du "Sur moi" : "les rapports [du sur-moi à l'égard du moi] ne se bornent pas à lui adresser le conseil : «sois ainsi» (comme ton père), mais ils impliquent aussi l'interdiction : «ne sois pas ainsi» (comme ton père) ; autrement dit : «ne fais pas tout ce qu'il fait ; beaucoup de choses lui sont réservées à lui seul» (*Essais de psychanalyse*, Petite Bibliothèque Payot, 1972, p. 203). Corbèra semble se dégager de la fascination ambigüe qu'exerçait sur lui le professeur pour - comme l'avait fait autrefois La Ciura - transformer son attirance pour l'autre en un retour narcissique sur soi-même ou plutôt sur le Moi partiellement identifié à l'autre, ce qui "implique évidemment le renoncement aux buts purement sexuels, une déssexualisation, donc une sorte de sublimation" (*Essais de psychanalyse*, p. 199) ; et Freud se demande si "toute sublimation ne s'effectue pas par l'intermédiaire du Moi transformant la libido sexuelle dirigée vers l'objet en une libido narcissique et posant à celle-ci des buts bien différents" (*ibid.*).

Ulysse n'est pas seulement le héros qui parvient à échapper au sortilège des sirènes : il est aussi celui qui arrive au bout de son voyage, qui atteint le but qu'il s'est fixé : peut-être son image symbolise-t-elle la résistance de Paolo

Corbèra à une identification complète avec La Ciura. Quant aux "buts bien différents" qu'il pose à des pulsions qui dans un premier temps n'étaient pas exemptes de sexualité, n'est-ce pas ce que précisément matérialise sa narration, son acte d'écrire ? Et derrière le personnage-narrateur ne retrouve-t-on pas l'auteur qui donne une réponse à la quête désespérée d'immortalité du Don Fabrizio de *Il Gattopardo*, et peut-être à sa propre quête ? L'événement authentique de la vie de Tomasi di Lampedusa, c'est-à-dire la destruction de la villa familiale à Palerme, est évoqué dans *Il Gattopardo* ; dans le roman, le récit est le fait d'un narrateur non représenté et la référence au bombardement de 1943 dans un récit qui s'arrête en 1910 est un anachronisme résultant d'une intrusion de ce narrateur absent qui sera analysé par ailleurs.

Dans *Lighea* l'événement est inclus dans le temps de la narration, il est rapporté par le narrateur qui a en même temps un statut de personnage : au moins à ce stade ultime de la nouvelle, nous avons l'impression d'une identification assez évidente entre l'auteur et le narrateur.

## ETERNITÉ ET MOMIFICATION

On remarque, notamment dans *Il Gattopardo*, la récurrence du thème de la momification, traitée au sens propre du terme ou de façon métaphorique. La technique qui permet de conserver à des êtres morts l'apparence de la vie, qui empêche la déliquescence de l'enveloppe charnelle, consiste à éliminer par des procédés divers toute cellule vivante et à ramener donc cette enveloppe charnelle à l'état "inorganique". L'être devient chose. Le thème de la "réification" s'étend, dans l'oeuvre de Lampedusa, bien au-delà de celui plus précis de la momification et se manifeste de manières diverses : les sentiments s'expriment par le biais d'images d'objets, la pierre et la poussière sont présents partout, la description des lieux habités occupe une place considérable ; la nature même, parfois, est évoquée non directement mais dans des tableaux, comme ceux qui représentent les "*feudi*", les fiefs, ou encore comme si elle était vue en rêve. Cette fixité dans laquelle on immobilise l'univers des vivants s'oppose à l'animation des objets, à la personnalisation des maisons que l'on peut constater tout au long du roman. Pourtant le paradoxe n'est peut-être qu'apparent.

Les animaux naturalisés sont mentionnés dans *Ricordi d'Infanzia* : "*I trofei racchiusi in bacheche di cristallo erano nostrani : pernici [dalle zampe rosse] (1), beccacce dall'aria sconsolata, folaghe del Belice (...)*" (2). Ils ne seraient qu'un élément parmi d'autres dans la minutieuse description des "lieux de l'enfance" de l'auteur, si on ne les retrouvait, décrits en termes à peu près

identiques, à Donnafugata, dans le bureau de Don Fabrizio : le décor, assez succinct, comporte trois éléments importants : la "constellation" des portraits de famille, la bibliothèque exclusivement occupée par des revues de mathématiques et, « (...) *ai muri sotto vetro alcune pernici imbalsamate, di quelle grigie a zampette rosse* (...) » (3). Dans le dernier chapitre de *Il Gattopardo*, on voit, au milieu de la chambre de Concetta « (...) *Bendicò, da quarantacinque anni morto, da quarantacinque anni imbalsamato* (...) » (4). Le Prince donc, a fait naturaliser son chien en 1865, cinq ans après la rencontre avec Chevalley dans le bureau de Donnafugata et trois ans après le bal chez les Ponteleone, au cours duquel il manifeste dans un monologue intérieur mi-grave, mi-ironique, son regret qu'on ne puisse plus comme autrefois laisser les cadavres se momifier dans la crypte des Capuccini (5).

Concetta d'ailleurs n'a pas seulement conservé la dépouille embaumée du chien de Don Fabrizio. Toute sa chambre est, "un enfer de souvenirs momifiés" : on y trouve son trousseau, intact en apparence seulement, mais rendu inutilisable par le vieillissement, les portraits, images et photographies d'êtres qui lui sont devenus le plus souvent indifférents, tout ce qui a été sa vie cinquante ans auparavant et qui a été arrêté dans le temps au moment où s'évanouissait son espoir d'épouser Tancredi. Concetta, en qui le Prince a reconnu tardivement son sang, est devenue une autre, contemplant dans ces dépouilles, comme dans des documents d'histoire, les traces de ce qu'elle et sa famille ont été, des décennies auparavant. Quelques mots d'un ami de Tancredi faisant surgir en elle l'idée que ce dernier l'avait réellement aimée, semblent redonner vie pour quelques instants à ce passé, de même que, quelques jours plus tard, Bendicò semble ressusciter le "Gattopardo" au moment où les domestiques le jettent par la fenêtre. Cette brève reviviscence du passé coïncide avec la commémoration du débarquement des Mille, et Concetta en saisit aussitôt le caractère illusoire : les cicatrices « (...) *della propria delusione ormai quasi storica, storica a tal punto anzi che se ne celebrava ufficialmente il cinquantenario* » (6), si elles demeurent, ne sont plus que la trace insensible d'anciennes blessures. Concetta a arrêté le temps, ou plutôt, elle s'est exclue de son déroulement : ce ne sont pas seulement les souvenirs qui se sont momifiés, c'est elle-même, qui pendant cinquante ans s'est efforcée de garder l'apparence de la vie alors qu'en perdant Tancredi, et en voyant celui-ci se perdre en tant que membre de la caste des Salina, elle avait perdu sa raison d'exister. D'ailleurs, la maison elle aussi, s'est figée : les singes des tentures ne jouent plus avec les cacatoès ; les antichambres ne sont plus occupées que par des coiffures de prêtres, le coeur de la maison s'est déplacé vers un oratoire abritant des centaines de reliques qui, pour être des objets sacrés, n'en sont pas moins évocatrices du thème de la momification.

Ce thème de la momification peut être rapproché d'un autre thème récurrent, celui qu'on pourrait appeler de la sédimentation : la poussière

s'accumule tout au long du récit de *Il Gattopardo* ; on en trouve des traces dans les autres oeuvres, et, elle aussi, ôte vie aux êtres et aux objets. C'est la poussière sur les villages siciliens entrevus au cours des voyages racontés dans le roman ou dans *I Racconti* ; la poussière séculaire dans les appartements inhabités de Donnafugata, celle que Don Fabrizio voit, s'accumulant sur les télescopes de son observatoire après sa mort ; ce sont les cendres métaphoriques qui ont fait du palais de S. Margherita une "Pompei du XVIIIe siècle" (7) ou celles, réelles celles-ci, qui souillent Don Fabrizio lors de son dernier voyage. Ces particules sans vie se déposent tout au long des divers récits sur les maisons et sur les habitants et finiront par les ensevelir, comme le soulignent les métaphores qui illustrent le bilan dressé par le Prince avant sa mort : «(...) voleva raggranellare fuori dall'immenso mucchio di cenere delle passività le pagliuzze d'oro dei momenti felici (...)» (8).

La poussière est donc omniprésente dans *Ricordi* comme dans *Il Gattopardo*, générée par le soleil -ou par les êtres dont il est le symbole, le père ou le Prince par exemple - et qui stérilise tout. Mais on la trouve aussi dans les quartiers misérables de *La gioia e la legge*, avec leurs trottoirs défoncés, les immeubles décrépits, les constructions qui s'effritent et auxquelles «(...) i bombardamenti quindici anni prima avevano dato le ultime rifiniture» (9). Il y en a même quelques traces dans *Lighea* dont l'univers est pourtant bien différent de celui des autres textes : Paolo Corbèra, dont il faut rappeler qu'il est l'ultime représentant des Salina, se sent face à La Ciura, comme «una specie di quelle bricioluzze di pulviscolo che roteano senza costruito nei raggi del sole» (10), réminiscence peut-être des conceptions pessimistes de son lointain ancêtre. Mais surtout, dans les trois oeuvres, *Ricordi d'infanzia*, *Il Gattopardo*, *Lighea*, mention est faite de l'anéantissement de la maison de Palerme par les bombes qui pulvérisent les murs et les objets. Il sera question plus loin de cette récurrence qui ne signifie peut-être pas seulement l'attachement de l'auteur à sa maison natale.

Le second thème que l'on puisse rapprocher de celui de la momification est celui de la "réification". Celle des êtres vivants tout d'abord. Par exemple, à la fin du bal chez les Ponteleone «*La riunione andava sgretolandosi...*» ; les invités n'existent plus que par les mégots de leurs cigares, les fonds de vin dans leurs verres. Auparavant, lors des premières rencontres avec Don Calogero, le Prince avait vu en lui un «(...) mucchietto di astuzia, di abiti mal tagliati, di oro e d'ignoranza (...)» (11). De même dans *Lighea*, Paolo réduit les habitués du café de via Po, non seulement à des ombres, mais aussi, par métonymie, aux objets qu'ils manipulent : «(...) I dadi militari e giudiziari scivolavano atoni fuori dal bicchiere di cuoio» (12). Chaque journal, banalement identique à ses concurrents,

est «un' altra incarnazione del Minculpop (...)» (13). Dans un registre plus grave, au moment de son agonie, Don Fabrizio rappelle ce qui a compté pour lui par métaphores. Parfois alors, sa mémoire fonctionne par "métonymies" : les êtres sont évoqués à travers les objets avec lesquels ils étaient en contact : «(...) ripensò (...) al povero Padre Pirrone che era polvere anche lui ; ai quadri dei feudi, alle bertucce del parato, al grande letto di rame nel quale era morta la sua Stelluccia ; a tutte queste cose (...) che erano tenute in vita da lui, che fra poco sarebbero piombate, incolpevoli, in un limbo fatto di abbandono e di oblio ; (...) dimenticò la propria agonia pensando all' imminente fine di queste povere cose care» (14).

D'autre part les désirs et les sentiments des hommes se traduisent souvent par des actes symboliques ou des souvenirs portant sur des objets : Don Ibba, dans *I Gattini Ciechi* exprime son acharnement à conquérir de nouveaux domaines non en paroles, mais en gestes ; il fait peindre sur un plan l'emplacement de chaque propriété récemment acquise : «Don Batassano Ibba stesso (...) ci si era provato dieci anni fa quando era stato espropriato Sciddico (...)» (15). Le petit comptable de *La gioia e la legge* fait d'un "panettone" (16) géant le symbole de son désir d'être reconnu comme employé efficace, père capable d'assurer à sa famille le nécessaire et même le superflu ; son épouse, en renonçant au "panettone" met en évidence l'inanité de l'une et de l'autre de ces ambitions.

Cette "fixation" sur les objets, on la constate notamment dans *Ricordi d'Infanzia*, chacun de ces souvenirs étant lié à un élément du décor, à un bibelot, à une pièce de mobilier, etc. C'est particulièrement vrai lorsque le narrateur évoque sa mère, le bonheur ou les chagrins qu'il a partagés avec elle ; les sentiments eux-mêmes sont à peine nommés ; en revanche les détails du cadre, parfois illustrés de croquis dans le manuscrit, en déterminent la nature et l'intensité : «(...) Il "boudoir" di mia Madre (...) era molto bello con il suo soffitto tutto a fiori e rami di stucchi colorati antichi, di un disegno soave e corposo come una musica mozartiana. [e dopo ancora si entrava nella camera da letto di mia Madre (...)».

«Le decorazioni di legno, di stucco e di pittura di questa stanza erano fra le più belle della casa]» (17). L'enfant aime «(...) il profumo di violetta nella stanza di toletta di mia Madre (...)» (18), «La tavola di toletta che era a forma "haricot" con il piano superiore in vetro sotto il quale traspariva una stoffa rosa, e con le gambe raccolte in una specie di sottana di merletto bianco, era posta dinanzi al balcone che dava sul giardinetto (...)» (19). La chambre maternelle est le lieu du plaisir de tous les sens ; couleurs, lumière, parfum sont

l'expression du bonheur de l'intimité. D'autres couleurs, une allure d'appartement délaissé, créent au contraire l'atmosphère du lieu où se manifeste le chagrin de la mère apprenant la mort de sa soeur et de son beau-frère : «*Vedo mia Madre singhiozzare seduta in una grande poltrona nel Salone Verde nel quale nessuno si sedeva mai, ricoperta di una corta mantellina di "astrakan moiré"*» (20). De la même façon les haines, l'amour, les ressentiments, les peines de Concetta sont, comme cela a déjà été dit, représentés par des objets qu'elle expose dans sa chambre ou au contraire dissimule : c'est le cas du portrait de Tancredi.

Le monde des êtres que l'on fige dans une attitude qui ressemble à la vie, les cendres dans lesquelles on essaie de "glaner quelques paillettes d'or", les sentiments que l'on n'exprime pas directement, par pudeur ou par crainte de les voir s'évanouir, c'est en fait le monde vers lequel Don Fabrizio a tendu jusqu'aux derniers instants de sa vie, croyant ainsi assurer la pérennité à sa caste. Deux éléments, parmi d'autres, mettent en évidence ce désir de fixer les choses pour l'éternité, à laquelle il aspire en même temps qu'elle lui est odieuse. Il y a tout d'abord sa passion pour les mathématiques et l'astronomie. A Palerme, le lieu où Don Fabrizio trouve les joies et la paix de l'esprit est son observatoire. A Donnafugata, la bibliothèque du bureau est exclusivement consacrée aux annales de mathématiques et les portraits de famille sont comparés à une constellation, comme cela a déjà été indiqué. Enfin dans ses moments de désespoir, c'est dans les espaces stellaires que le Prince cherche une consolation. On verra par ailleurs l'intérêt que peut présenter le fait qu'il découvre et "baptise" de nouvelles étoiles. L'intérêt pour les mathématiques semble, en Sicile, une incongruité : parmi les autres aristocrates «*(...) Don Fabrizio passava per essere uno "stravagante" ; il suo interessamento alla matematica era considerato quasi come una peccaminosa perversione (...)*» (21). Cette "originalité" de Don Fabrizio, que le narrateur explique par l'ascendance germanique du personnage, n'est en réalité pas surprenante chez un homme qui observe la disparition de sa caste sans réellement entreprendre rien pour influencer sur les événements. Certes il favorise le projet de Tancredi, mais c'est celui-ci qui en est "l'artisan" et le Prince sait très vite quelle sera l'issue de cette tentative pour que "tout reste comme avant". Quelle science en effet est plus éloignée des contingences historiques, politiques, humaines en un mot, que les mathématiques ? Quel meilleur moyen peut-on trouver pour éviter l'histoire qui se fait, que de se tourner vers les étoiles ? C'est, on le sait, dans cet univers minéral que Don Fabrizio vit ses moments de paix, sinon de bonheur, «*(...) molte ore in osservatorio assorto nell' astrazione dei calcoli e nell'inseguimento dell'irraggiungibile ; ma queste ore potevano davvero esser collocate nell'attivo della vita ? Non erano forse un' elargizione anticipata delle beatitudini mortuarie ? non importava, c'erano state*» (22). Mais le Prince est aussi un homme pragmatique, la dernière partie de son monologue intérieur le

montre. Il se trompe, mais ne s'aveugle jamais ; il tente de rejeter les réalités mais il ne les nie pas ; sa poursuite de l'inaccessible lui permet de rêver, de se retrancher du monde pour quelques instants, mais il lui faut aussi assumer la vie quotidienne et chercher en elle d'autres sources d'apaisement qu'il trouve dans un univers lui aussi minéral : celui de ses maisons et des statues de ses jardins.

Le second élément qui établit un lien entre la quête d'éternité et le monde minéral est la longue métaphore du sablier par laquelle Don Fabrizio formule sa conception de la vie et de la mort : *«Erano decenni che sentiva come il fluido vitale, la facoltà di esistere (...) andassero uscendo da lui (...) come i granellini che si affollavano e sfilavano ad uno ad uno, (...), dinanzi allo stretto orifizio di un orologio a sabbia (...)»*.

*«(...) la sensazione del resto non era (...) per nulla sgradevole ; era quella di un continuo, minutissimo sgretolamento della personalità congiunto però al presagio vago del riedificarsi altrove di una individualità (grazie a Dio) meno cosciente ma più larga : quei granellini di sabbia non andavano perduti, scomparivano sì ma si accumulavano chissà dove per cementare una mole più duratura»* (23). Cette image de la vie qui s'écoule comme le sable marque cependant une évolution dans l'esprit de Don Fabrizio qui, une vingtaine d'années auparavant voyait ainsi sa propre vie : *«(...) si era svolta dapprima per pianure ridenti, si era inerpicata poi per scoscese montagne, aveva sgusciato attraverso gole minacciose per sfociare poi in interminabili ondulazioni di un solo colore, deserte come la disperazione. Queste fantasie (...) lasciavano in fondo all'anima un sedimento di lutto che, accumulandosi ogni giorno avrebbe finito con l'essere la vera causa della morte»* (24). On remarque la permanence de la présence d'éléments minéraux dans les métaphores et les comparaisons qui interviennent à deux étapes de la vie de Don Fabrizio ; pourtant, à l'approche de la cinquantaine, la mort est présentée comme une fin absolue, une "sédimentation" progressive et intérieure qui peu à peu envahit et paralyse l'être humain. Au moment où il va mourir, en revanche, la mort est considérée comme l'écoulement d'un fluide qui vide l'être de sa substance, et ne se perd pas ; dans son agonie au cours de laquelle s'enchaînent sans censure les associations d'idées, Don Fabrizio nuance d'ailleurs ses propres métaphores : *«Mole però, aveva riflettuto, non era la parola esatta, pesante com'era ; e granelli di sabbia, d'altronde, neppure ; erano più come delle particelle di vapor acqueo che esalassero da uno stagno costretto, per andar nel cielo a formare grandi nubi leggere e libere»* (25). Il est alors tout proche de l'univers de La Ciura dans Lighea : ses maisons semblent se dissoudre et avec elles les murs qui enfermaient leurs habitants ; l'univers minéral, qui a été le refuge du Prince et a représenté son vain espoir d'éternité, paraît devoir céder la place à un univers où se mêlent la terre, l'air et l'eau. Mais il est trop tard pour



que Don Fabrizio triomphe de cette pulsion qui, selon Freud, entraîne les hommes à retourner toujours vers un état antérieur à la satisfaction de leurs désirs, et ce jusqu'à retrouver l'état "inorganique" (26). Sa dernière pensée est pour Donnafugata qui lui a donné «(...) *il senso di tradizione e di perennità espresso in pietra e in acqua* (...)» (27), mais le paysage se fige dans un «tempo congelato» (27). Le monde que Don Fabrizio a à peine entrevu s'est à nouveau pétrifié, les souvenirs heureux sont «(...) *di già pepite miste a terra* (...)» (27), et la femme si belle qui vient le chercher est celle qu'il avait entrevue dans les espaces interstellaires : la mort de Don Fabrizio est la justification a posteriori de son discours à Chevalley sur l'immobilisme et le rêve de sommeil des Siciliens. Le rêve à peine ébauché d'une réalisation individuelle cède devant la rigidité d'un monde que le Prince a sans en avoir toujours conscience, contribué à fossiliser en le voulant éternel. Il meurt en sachant qu'il est le "dernier Gattopardo" dans le sens où, après lui, personne ne pourra plus transmettre les valeurs de l'aristocratie. Il avait cru que ces valeurs, figurées dans des palais où l'architecture, les décors, les fontaines sont la mémoire des grandes familles, et font plonger cette mémoire jusqu'aux sources mythologiques de la Sicile, dureraient aussi longtemps que dureraient les palais eux-mêmes .

L'effacement des images de Donnafugata, les visions de poussière sur les objets préfigurent l'anéantissement des demeures Salina et la disparition des valeurs qu'elles représentaient, la fin de l'aristocratie en tant que classe sociale et force politique. L'excipit du roman, d'ailleurs, concerne Bencidò dont la dépouille reprend pour quelques instants la forme du "Gattopardo" ; mais aussitôt «(...) *tutto trovò pace in un mucchietto di polvere livida*» (28).

La destruction de la Casa Lampedusa, événement important de la vie de l'auteur est évoquée avec insistance, directement ou indirectement, tant dans le récit autobiographique que dans les oeuvres de fiction *Il Gattopardo* et *Lighea*. I *Gattini Ciechi* n'étant que le premier chapitre d'un roman en projet, on ne peut évidemment établir que des observations très partielles. On note seulement que les demeures des aristocrates palermitains, parmi lesquels un Salina, n'y sont pas mentionnées puisqu'ils sont présentés hors de chez eux. Dans *Ricordi d'Infanzia*, la destruction de la maison est évoquée avec beaucoup de douleur. Cette maison est considérée comme une personne, une femme, la mère : «*La amavo con abbandono assoluto. (...) Dormivo nella stanza nella quale ero nato, a quattro metri di distanza da dove era stato posto il letto di mia madre durante il travaglio del parto. Ed in quella casa, in quella stessa stanza forse, ero lieto di essere sicuro di morire*» (29). Elle est la «*Scomparsa amata*» (29). Dans *Il Gattopardo*, la destruction de la maison est évoquée dans une "prolepse extradiégétique" selon la terminologie de G. Genette, c'est-à-dire une anticipation d'événements extérieurs

au récit, et sous forme d'une intrusion de l'auteur. La maison Salina n'est pas directement nommée, mais la date est celle de la destruction du palais Lampedusa : dans la salle de bal des Ponteleone, les dieux des plafonds «*si credevano eterni : una bomba fabbricata a Pittsburgh, Penn. doveva nel 1943 provar loro il contrario*» (30).

Les palais ont été à la fois le salut et la mort de la noblesse sicilienne. En étant sa mémoire, ils lui ont permis de se constituer en tant qu'aristocratie ; mais en gardant jalousement cette mémoire, ils l'ont coupée du monde extérieur et l'histoire est devenue archéologie. Dans ces palais où se sont accumulées la poussière et les cendres, où l'eau - venue du centre de la terre et non comme à Augusta, de la mer - est elle-même enfermée, contenue dans des fontaines, lorsque l'histoire fait irruption, c'est avec la pire violence, et elle anéantit. Pourtant, si douloureuse qu'ait pu être la destruction de la "casa", cet événement a peut-être été une chance pour une nouvelle espèce de Salina.

C'est en quelque sorte la coupure du cordon ombilical, la confrontation avec une vie qu'il faut assumer individuellement, de façon autonome et non par famille ou classe interposée, c'est la confrontation obligatoire avec l'histoire et la société qui change. Dans *Lighea* l'allusion au bombardement de 1943 a la brièveté d'un communiqué : «*Poi venne la guerra e (...) i "Liberators" distrussero la mia casa (...)*» (31). L'événement est même presque minimisé par l'emploi ironique du terme "Liberators". Certes le narrateur est journaliste, mais ce n'est sans doute pas là l'unique explication à ce laconisme : pour Paolo Corbèra di Salina, la maison familiale n'est plus le lieu sacré qu'elle était pour ses ancêtres. Sa vie à lui est ailleurs, loin des palais siciliens ; elle est autre : il travaille, il fréquente une société étrangère à celle de sa famille. Le vieux professeur La Ciura dont les ancêtres étaient d'humbles personnes dépendant des Salina, est lui-même le représentant d'un autre type d'aristocratie, celle de l'esprit, et il sert de guide à Paolo dans son cheminement vers une vie plus créative.

## ETERNITE - MAISON - LIGNAGE

Les aristocraties de l'Europe occidentale ont été pendant des périodes plus ou moins longues selon les Etats, des classes sociales novatrices, créatrices et organisatrices. Elles ont géré la production agricole qui pendant plusieurs siècles a été la ressource essentielle de l'économie, fourni à l'Eglise et à l'armée les hommes les plus importants de leur hiérarchie, elles ont été le centre de la réflexion intellectuelle et de la production artistique. Elles se sont évidemment attribués tous les pouvoirs qui leur permettaient à la fois de mener leur tâche à

bien et de se doter puis de conserver les privilèges dont il leur semblait légitime de jouir, fût-ce au détriment du reste de la population. Puis est arrivé un moment où d'autres couches sociales, qui avaient fondé leur richesse sur des activités économiques différentes et, pour cela, avaient déployé une grande énergie, une forte curiosité intellectuelle, de l'audace, sont à leur tour devenues novatrices et créatrices. Elles ont évidemment prétendu au pouvoir politique pour se donner les moyens de réaliser leurs ambitions et, à leur tour, jouir de privilèges. Don Fabrizio naît au moment où, en Sicile, la classe à laquelle il appartient n'est plus l'élément moteur de la société, et où son pouvoir politique et ses privilèges ont donc perdu leur justification. La noblesse cesse d'exister en tant que classe sociale, il ne reste d'elle que des noms prestigieux et des édifices qui sont le témoignage de son passé glorieux. Il en est ainsi des Salina et de leurs palais. Les «case» sont les livres d'histoire de la famille : celle de Palerme raconte l'histoire du lignage paternel, celle de Donnafugata, celle du lignage maternel. Chaque génération a, au sens propre comme au sens figuré, apporté sa pierre à l'édifice, reflet d'une organisation sociale, de la diversité des époques, de la personnalité des princes qui s'y sont succédé. Visiter ces maisons c'est lire dans chaque pièce un chapitre de l'histoire du «casato» : tel tableau évoque la participation d'un lointain ancêtre à une croisade, tel salon, la vie ascétique d'un saint, tel autre, les divertissements sado-masochistes d'un aïeul inconnu. Des tableaux reconstituent les étapes de la formation du domaine des princes, et la succession des portraits des Salina illustre les événements majeurs de l'histoire de la Sicile. Il existe aussi des appartements ignorés de Don Fabrizio, qui sont la manifestation d'un passé obscur que les historiens n'ont pas encore su découvrir, et dont le Prince s'enorgueillit, affirmant que : «*Un palazzo del quale si conoscessero tutte le stanze non era degno di essere abitato*» (32).

Cependant, dans la diversité des styles qui se superposent, dans l'architecture ou le décor des palais et des jardins, un élément marque la permanence, la continuité du lignage : il s'agit du blason. L'emblème du guépard dansant, c'est-à-dire dressé sur les pattes postérieures, est présent partout, à l'intérieur et à l'extérieur des maisons de Palerme ou de Donnafugata, rappelant aux Salina qui ils sont, et quels devoirs s'associent à l'orgueil de porter ce nom. Don Fabrizio qui est constamment identifié à cette figure emblématique, comme le montrent les très nombreuses métaphores et comparaisons, ressent dans sa conscience et dans sa chair les reproches ou les encouragements du "Gattopardo" : Ainsi lors de l'arrivée des Salina à Donnafugata, «*(...) I villici, (...) avvezzi a vedere il Gattopardo baffuto danzare sulla facciata del palazzo, sul frontone delle chiese, in cima alle fontane, sulle piastrelle maiolicate delle case, erano curiosi di vedere adesso l'autentico Gattopardo in pantaloni di piqué distribuire a tutti zampate amichevoli e sorridere nel volto di felino cortese.*» (33). On se souvient

aussi des douloureuses épines qu'avait insérées dans les «*zampe del Gattopardo*» (34) l'introduction d'Angelica dans la noblesse palermitaine. Enfin, lorsque peu avant sa mort Don Fabrizio se voit dans un miroir, il ne découvre pas seulement le visage d'un être à l'agonie mais «*un Gattopardo in pessima forma*» (35). En même temps que le Prince disparaissent les maisons devenues inaccessibles et impossibles à voir même en imagination, et s'efface aussi l'emblème de la famille : la continuité du lignage est rompue : «*Lui stesso aveva detto che i Salina sarebbero sempre rimasti i Salina. Aveva avuto torto. L'ultimo era lui*» (36). Plus personne n'incarnera le guépard du blason. S'il accepte la nécessité de sa propre mort, Don Fabrizio en revanche n'envisage que très difficilement la fatalité de la disparition historique de sa classe. Il tente durant une partie de sa vie de se trouver un héritier spirituel. Bien qu'il ait sept enfants, ce n'est pas parmi eux qu'il le cherche. Procréer c'est non seulement, comme l'indique Catherine Wiedner (37), assurer la survie de l'espèce, prolonger la vie, c'est aussi reproduire un être semblable à soi, et donc arrêter le temps. Or Don Fabrizio ne se reconnaît dans aucun de ses enfants : le seul qui lui ressemblait a fui très jeune la famille et la Sicile ; son fils aîné et héritier légitime est mort, et de toute façon le Prince n'avait pas beaucoup d'estime pour lui ; quant à Francesco Paolo il n'apparaît que de façon très épisodique dans le récit, tout comme sa soeur Claire. Dans le dernier chapitre du roman, hormis cette dernière, les seules "survivantes" sont Carolina, Caterina et Concetta, toutes trois confinées dans le célibat et donc la stérilité. Des petits enfants de Don Fabrizio, on ne connaît que Fabrizioetto en qui le Prince voit un jeune homme charmant mais futile et affecté de «*(...) la sua doppia dose di sangue Málvica*» (38), c'est-à-dire davantage représentatif de la pleutrierie de ces Málvica que de la fougue du Guépard. Ne reconnaissant à aucun de ses descendants la capacité de continuer le «casato» des Salina, le Prince cherche désespérément à se donner une postérité. Il choisit Tancredi «*(...) Il ragazzo più amato che non i propri figli*» (39) ; non seulement la vivacité, l'audace, l'intelligence de Tancredi le rendent aux yeux de Don Fabrizio digne d'assumer son rôle d'aristocrate dans la société post-risorgimentale, mais Don Fabrizio se reconnaît en lui, ce que symbolise un double jeu de miroir : «*Mentre si radeva la guancia destra vide nello specchio, dietro la sua, la faccia di un giovanotto, un volto magro, distinto con un'espressione di timorosa beffa*» (40). C'est le visage de Tancredi dans lequel le Prince reconnaît «*(...) gli occhi di sua madre, i suoi stessi occhi (...)*» (41) et pour un court instant le temps s'est arrêté ; Tancredi parti, Don Fabrizio se regarde à nouveau dans le miroir : «*(...) non c'era da dire era ancora un bell'uomo*» (42). Il poursuit son identification à Tancredi jusqu'au bal chez les Ponteleone. C'est lui qui prend possession d'Angelica lorsqu'elle arrive au palais de Donnafugata et qui la conduit à son bras dans l'enfilade des corridors, parcours symbolique des rêves latents de mariage (43). Il est Tancredi lorsqu'au bal il danse avec elle, et ce moment où les années

s'évanouissaient à chaque tour de valse est l'un de ses tout derniers souvenirs de mourant : «*Quel ballo dai Ponteleone : Angelica aveva odorato come un fiore fra le sue braccia*» (44). Mais au moment de ce bal, la conscience du Prince était encore vigilante et c'est précisément quand le parfum d'Angelica lui fait tourner la tête que la phrase inconvenante prononcée quelques mois auparavant par Tuméo le ramène à la raison : «*Le sue lenzuola debbono avere l'odore del paradiso*". (...) *Quel Tancredi...*» (45) Il se sépare alors de son double et renonce à Angelica. Mais Tancredi pour avoir été son rival ne peut plus être son "fils". Le narrateur avait d'ailleurs en quelque sorte bloqué le processus d'identification bien avant le bal, en "excluant" Don Fabrizio du palais de Donnafugata, quand les deux jeunes gens en exploraient tous les recoins. D'autre part le rameau Tancredi de l'arbre Salina semble se stériliser : le roman n'évoque aucune descendance de Tancredi et d'Angelica ; peut-être le Prince avait-il eu très tôt le pressentiment de cette stérilité lorsque, observant les étoiles depuis son balcon de Donnafugata, il avait vu dans «(...) *quella gelide distese (...) lo schema beffardo di un volto triangolare che la sua anima proiettava nelle costellazioni quando era sconvolta*» (46), qui ne peut manquer d'évoquer «... *il (...) volto triangolare*» (47) de Tancredi. Enfin et peut-être surtout, par son mariage avec Angelica, Tancredi échappe à la dynastie : la noblesse de son sang est, pourrait-on dire, phagocytée par l'argent des Sedara et cette déchéance est symbolisée dans la dernière partie du roman par l'évolution symétriquement opposée de deux maisons : au faste retrouvé de la Villa Falconeri, relevée de ses ruines grâce au mariage avec Angelica, "rachetée" par ce mariage, correspond le début du délabrement de la Casa Salina, illustré par le mauvais goût de certains aménagements récents et surtout par l'invasion des fausses reliques. La bigoterie et la virginité de Carolina et de Caterina auxquelles la pudibonderie de leur mère n'est sans doute pas étrangère - on se souvient que Don Fabrizio excusait ses escapades nocturnes par les signes de croix et les "Jésus-Marie" qui étaient pour Maria-Stella la seule manière d'exprimer une sensualité pourtant réelle - tout cela donc conduit les deux "zitelle", à une fixation maniaque sur les reliques de saints. Comme elles n'ont hérité ni du scepticisme, ni de l'intelligence critique de leur père, elles ont laissé pénétrer dans une maison, symbole de l'authenticité historique, de fausses reliques, sous l'œil indifférent de Concetta.

C'est en cette dernière pourtant en qu'au moment de sa mort Don Fabrizio reconnaît le mieux l'esprit du "Gattopardo". Mais en refusant son mariage avec Tancredi, il a anéanti en elle toute capacité d'aimer. Il l'a condamnée à la stérilité. Le seul moyen pour Concetta de perpétuer l'esprit du "Gattopardo" a donc été d'arrêter le temps, de conserver "momifiés" quelques témoignages de la puissance et de la représentativité d'une famille juste avant la disparition de la noblesse en tant que force sociale et politique. Parmi ces souvenirs, l'objet le

plus symbolique est la dépouille empaillée de Bencidò dont il a été question précédemment. Cette dépouille évoque évidemment Don Fabrizio et l'amour qu'il vouait à ses chiens, mais dans les toutes dernières lignes du roman, elle se révèle la figuration désacralisée et éphémère du Guépard, au moment où Concetta le fait jeter sur le tas d'ordure : «(...) *Durante il volo giù dalla finestra la sua forma si ricompose un istante ; si sarebbe potuto vedere danzare nell'aria un quadrupede dai lunghi baffi e l'anteriore destro sembrava imprecare*» (48). C'est la seconde mort de Bencidò, la seconde mort de Don Fabrizio, l'extinction définitive du «*casato del Gattopardo*».

Dès le début du roman pourtant, le narrateur avait indiqué le souci de Don Fabrizio d'assurer le devenir de son «casato» par une analepse : «(...) *in lui orgoglio e analisi matematica si erano a tal punto associati da dargli l'illusione (...) che i due pianetini che aveva scoperto (Salina e Svelto li aveva chiamati, come il suo feudo e un suo bracco indimenticato) propagassero la fama della sua casa nelle sterili plaghe fra Marte e Giove e che quindi gli affreschi della villa fossero stati più una profezia che un adulazione.*» (49) Le rapprochement antithétique de l'idée de propagation, c'est-à-dire au sens étymologique, de multiplication biologique, et de celle de stérilité met en évidence le caractère chimérique de cet espoir, et lorsque le Prince, dans la suite du roman se trouvera de nouveau face aux étoiles, il sera toujours question de cette stérilité, des espaces glacés qui les entourent ; elles sont «*intangibili, irraggiungibili*» (50) . Si elles peuvent effectivement pérenniser un nom, elles ne le font qu'à titre de souvenir figé, mais elles sont incapables de lui donner vie, de le "propager" précisément. Ce sont ces constatations qui amènent l'hypothèse que la mort de Don Fabrizio «(...) *era in primo luogo quella di tutto il mondo [?]*» (51). Mais "le monde" susceptible de mourir en même temps que le Guépard, au moment où l'on peut pressentir l'anéantissement des maisons Salina, est un monde restreint, celui seul que connaît Don Fabrizio. Le dernier chapitre, après une ellipse de vingt-sept ans, semble, avec la mort figurée du Gattopardo dans le "vol" de la dépouille de Bencidò, confirmer l'hypothèse de la disparition de "tout le monde". Pourtant un indice suggère l'apparition d'un autre monde : c'est la résurrection de la «(...) *ricca villa Falconeri, con la "bougainvillea" fiorita che si spandeva oltre il muro del giardino splendidamente curato...*» (52), depuis laquelle Angelica obtient des faveurs pour la famille Salina : Maria-Stella et Don Fabrizio avaient dû subir quelques humiliations pour faire inviter les Sedara par les Ponteleone, et par un remarquable retournement de situation, c'est la veuve de Tancredi qui use de ses relations pour introduire les Salina dans la nouvelle société politique sicilienne, et convaincre «(...) *"Monsignor Vicario [di] celebrare la prima messa nella cappella riconsacrata"*» (53). Ce monde nouveau est cependant à peine évoqué dans *Il Gattopardo* ; on peut penser que le projet de l'auteur était de le

décrire dans *I gattini ciechi*, c'est en tout cas ce qu'affirme son fils adoptif dans la préface à *I racconti* et ce que laisse supposer l'unique chapitre de ce projet de roman : les premières lignes focalisent le récit sur les "successeurs des Salina" nouvelles incarnations des Russo, Ferrara et Sedara, en qui le Prince avait lucidement reconnu les représentants de la future classe dirigeante. Dans ce chapitre Don Ibba commence de constituer un fond de mémoire historique en même temps qu'il constitue son domaine. Ses maisons, réelles, ou rêvées par les vieux aristocrates qu'il a parfois dépouillés de leurs fiefs, sont des lieux où commence de s'écrire l'histoire de la famille, le plan de ses propriétés évoque les tableaux représentant les fiefs des Salina. On a l'impression que s'instaure un lignage, pressenti par Don Fabrizio lorsqu'il pense face à son régisseur : «*Tuo nipote, caro Russo, crederà sinceramente di essere barone ; e tu diventerai, che so io, il discendente di un boiardo di Moscovia, mercé il tuo nome, anziché il figlio di un cafone di pelo rosso, come proprio quel nome rivela*» (54). On ne peut guère en dire davantage à propos de cette oeuvre à peine ébauchée.

*Lighea*, en revanche, décrit de façon beaucoup plus achevée un univers totalement différent, bien qu'ayant lui aussi un lien avec celui de *Il Gattopardo*, à cause de la généalogie du narrateur-personnage Paolo Corbèra di Salina, généalogie qu'il révèle au professeur La Ciura : «*confessai che ero proprio un Corbera di Salina, anzi il solo esemplare superstite di questa famiglia*» (55). Il y a dans cette phrase une double ironie : le terme "exemplaire" marque une certaine distance avec un nom à la fois glorieux et lourd à porter ; l'emploi du verbe «*confessare*» est cependant suffisamment hyperbolique pour atténuer cette distance et annonce la lucidité bienveillante avec laquelle Corbèra évoque les erreurs ou les fautes de ses ancêtres : «*(...) tutti i fasti, tutti i peccati, tutti i canoni inesatti, tutti i pesi non pagati, tutte le Gattoparderie insomma erano concentrate in me solo*» (55). Même si cette ironie révèle une certaine fierté d'être un Salina, elle est aussi le signe que Paolo Corbèra "objectivise" son appartenance à la famille Salina, contrairement à Don Fabrizio : cette appartenance est en effet l'élément essentiel de la subjectivité du Prince. On trouve ainsi, à l'extérieur du texte du roman, la confirmation a posteriori de l'extinction du «*casato*» prévue par Don Fabrizio. Paradoxalement pourtant, c'est La Ciura qui met en évidence une vertu de ces vieilles familles et qui renvoie à Corbèra une image moins dévalorisée du «*ceto*», de la classe sociale de ce dernier, et ceci, parce qu'il fonde cette vertu, non sur une quelconque supériorité, mais sur le lien vivant que de telles familles établissent entre le passé historique et le présent qu'il méprise. Le Professeur ne supporte en effet le monde contemporain que dans la mesure où il peut s'en abstraire, soit en fréquentant les divinités antiques à l'abri des murs tapissés de livres de son appartement, soit en se plongeant dans l'atmosphère fantomatique du café de via Po. Il est évident

qu'une telle conception ne pouvait que le conduire à ne point procréer. De toute façon sa sensualité ne s'est jamais exprimée avec une femme susceptible d'enfanter ; pourtant, comme Don Fabrizio, il semble, lui aussi, chercher à se donner une "progéniture" afin de léguer à un autre un fond de mémoire, et il choisit Paolo Corbèra parce que celui-ci est dépositaire de la mémoire collective et historique des Salina ; mais ce que La Ciura lègue, ce n'est pas un sédiment de plus sur cette mémoire historique. En réalité, La Ciura n'a pas de mémoire historique : il vit le passé. Chez les Salina chaque génération a laissé une strate et les strates s'accumulant, ont fini par étouffer le «casato» : l'histoire là aussi est devenue archéologie. Ce que lègue donc La Ciura c'est sa mémoire d'homme, faite d'affectivité et de philosophie. Corbèra qui a échappé à l'étouffement en quittant Palerme, n'a pas pour autant renié la mémoire des Salina : son esprit est à la fois libre et préparé à recevoir la révélation du professeur : il se fait une sorte d'osmose féconde entre ces deux mémoires. On reviendra plus loin sur cette fécondité déjà évoquée dans le chapitre précédent.

De plus si, comme on l'a déjà indiqué, procréer c'est reproduire l'image de soi-même sans les marques de l'âge et se donner l'illusion que le temps s'est arrêté, que tout recommence, Corbèra est l'être jeune, et sans doute séduisant, qui peut servir de double au professeur La Ciura, «jeune dieu», de la photographie : le Professeur arrête le temps au moment de sa rencontre avec Lighea ; il ne se contente pas d'ailleurs de le faire symboliquement, puisque son désir de se continuer en un autre être étant satisfait, il disparaît dans la mer, demeure de Lighea. Le lignage qu'instaure le Professeur n'a pas besoin, comme le lignage de la noblesse, de repères matériels. Le nouveau statut qui est celui de Corbèra après son initiation est un statut pour lui-même, non pour exercer un pouvoir sur la société. La noblesse avait le devoir de "s'afficher" par ses palais, ses blasons, etc. Le statut de créateur de savoir de La Ciura s'affiche dans son discours ou ses écrits, uniquement pour ceux qui sont capables de le comprendre et de reconnaître ses vertus intellectuelles. Son statut d'être humain sensible n'est perceptible que par celui qu'il élit comme son fils spirituel.

Quel est donc le statut que Paolo Corbèra hérite de La Ciura ? Avant la rencontre dans l'Hadès, il est un personnage frivole qui ne semble pas avoir trouvé son identité, un Salina qui ne sait quelle est sa fonction, un Sicilien déraciné et non intégré totalement dans le Piémont. Il vit dans un appartement sans grand intérêt qu'il désigne du nom régional, ni sicilien, ni piémontais mais toscan de «quartierino» et dans lequel La Ciura sarcastique comme à son habitude voit «(...) *il teatro delle (sue) lercie avventure*» (57), la scène où le jeune homme se joue à lui-même la comédie de l'amour, de la vie. Qu'est-il devenu après la disparition de La Ciura ? Rien ne le dit dans son récit. On ne sait pas s'il est



encore journaliste, on ne sait pas s'il a suivi le conseil, l'injonction presque, formulée par le vieux professeur lors de leur première véritable conversation : «*Pensa a sposarti presto, Corbera, dato che voialtri non avete trovato nulla di meglio, per sopravvivere, che il disperdere la vostra semente nei posti più strani*» (58). On sait seulement que sa maison de Palerme a été détruite et qu'a donc disparu le dernier témoignage matériel de l'histoire de sa famille. Le Paolo Corbèra narrateur ne fait aucune allusion à d'éventuels enfants, ni à d'éventuels amis, épouse ou maîtresse. Le narrateur semble isolé, sans attaches avec le passé, à l'exception du morceau de cratère brisé, sans avenir défini ; seule se manifeste une "existence présente" dans l'acte d'écriture. Sans doute est-ce donc le texte même de Paolo Corbèra qui peut nous renseigner sur le devenir de ce personnage-auteur fictif.

La nouvelle est rédigée à la première personne, le "je" désignant, se désignant, comme Paolo Corbèra di Salina. "L'acte d'écriture" n'est situé ni dans l'espace, ni dans le temps, avec cette réserve qu'il est obligatoirement postérieur à 1943, dernière date citée dans le récit. Ce récit ne porte pas les marques stylistiques de la lettre, des mémoires ni du journal intime. Il n'est donc destiné ni à son pseudo-auteur, ni à une personne particulière, ni à un public restreint et initié, curieux de connaître un certain Paolo Corbèra. En procédant par élimination, on peut déduire qu'il est destiné à un public non défini de "lecteurs virtuels". Le narrateur a également le statut de personnage dans son propre récit : il vient de vivre un épisode tragi-comique de sa vie sentimentale, il fuit la société en se réfugiant dans un café fréquenté par des personnes n'ayant rien de commun avec lui et y rencontre le seul être d'exception au milieu des présences fantomatiques : le professeur La Ciura. Après une période de promenades et d'invitations réciproques, La Ciura fait venir Corbèra à son domicile pour une seconde visite. Le personnage-narrateur du "récit primaire" devient alors "narrataire" (59) d'un récit second, fait par le professeur. Contrairement au premier, "l'acte narratif" (59) de La Ciura est daté, situé dans son appartement, et le destinataire est clairement désigné. C'est le professeur lui-même qui en énonce les fonctions, "fonction explicative" (59) d'abord : «*Meriti dunque che io non ti lasci a bocca asciutta, senza averti spiegato la ragione di alcune mie stranezze, di alcune frasi che ho detto davanti a te e che certo ti saranno sembrate degne di un matto*» (60) ; "fonction prédictive" (61) ensuite puisque le professeur annonce presque clairement sa prochaine disparition. Mais ce récit dans le récit remplit d'autres fonctions qui, elles, ne sont pas proclamées par son auteur : il s'agit de la "fonction thématique" (59) c'est-à-dire que le récit de La Ciura traite du même problème que le récit premier, celui de la relation amoureuse, sur le mode évidemment de l'opposition, La Ciura mettant en évidence le caractère supra-humain de sa relation avec Lighea, ce qui ne fait qu'accroître la banalité de la vie

sentimentale et érotique de Paolo Corbèra. Enfin et peut-être surtout, l'histoire de Rosario La Ciura a une "fonction persuasive" (59) ou "dramatique" (61), c'est-à-dire qu'elle va influencer sur le cours du récit premier, en modifiant l'état d'esprit du personnage de Corbèra. Ce dernier apprend donc que l'aventure du professeur a commencé dans une maison humble mais ouverte sur la mer, domaine de la Sirène, et qu'elle se termine avec la disparition de Lighea dans les vagues. Au moment où il fait sa propre narration Corbèra connaît l'effet produit cinquante ans plus tard par cette rencontre entre le professeur et Lighea : La Ciura disparaît à son tour dans la mer, lui-même reste donc le personnage unique de l'histoire qu'il raconte ; un lien démeuré cependant entre le disparu et lui, matérialisé par les objets dont il hérite ; on sait le sort de ces objets, et au moment où il l'évoque, le narrateur abandonne le passé de la narration pour adopter le présent dans les trois dernières phrases de son récit : «(...) *il cratere era stato fatto a pezzi; nel frammento più grosso si vedono (62) i piedi di Ulisse legato all' albero della nave. Lo conservo (62) ancora. I libri furono depositati nel sottosuolo dell' Università (...) essi vanno .imputridendo (62) lentamente*». (63) Ici le passé de l'histoire rejoint le présent de l'acte narratif. Le narrateur a pour ainsi dire intégré le récit du professeur La Ciura, récit qui n'est pas une anecdote, mais la révélation d'une philosophie, à peu près étrangère jusqu'alors à celle de Corbèra. Il ne semble pas que celui-ci adhère totalement aux convictions du professeur, et la preuve a contrario est qu'il ne va pas, lui, se dissoudre dans l'écume des vagues. Cependant la "fonction persuasive" a joué : le récit influence Corbèra au point qu'il en devient le narrateur, qu'il produit un texte, qu'il devient donc écrivain. Avant de rencontrer La Ciura, il était journaliste ; il importe peu de savoir s'il l'est ou non resté, ce qui importe c'est que le journaliste produit des textes qui n'ont de valeur que dans l'instant : ce sont des "denrées périssables". L'écrivain au contraire produit des oeuvres qui durent, qui pourront témoigner du passé, parce qu'elles auront traversé le temps plus sûrement que les palais dont les splendeurs sont à la merci de l'âpreté des héritiers ou des bombes des belligérants.

Finalement, le moment de la narration n'a guère d'importance, non plus que le devenir de Paolo Corbèra-personnage. Ce qui seul compte c'est la matérialité du récit, la trace écrite d'une histoire qui en raconte une autre, qui raconte comment et pourquoi un personnage est devenu écrivain, et qui, enfin, s'adresse à nous, lecteurs, car comme l'écrit Gérard Genette : «Le narrateur extradiégétique peut aussi feindre (...) de ne s'adresser à personne, mais cette attitude (...) ne peut évidemment rien contre le fait qu'un récit, comme tout discours, s'adresse nécessairement à quelqu'un et contient toujours en creux l'appel au destinataire» (64).

Le texte est donc pour Paolo Corbèra une création, sa "progéniture", née de la mémoire des Salina revivifiée par la révélation de La Ciura ; le texte est l'assurance de la pérennité du nom de ce "je" qui s'en affirme l'auteur, pérennité qu'avait souhaitée en vain Don Fabrizio et dont la gloire ne sera pas due qu'aux exploits de lointains ancêtres, mais à son propre mérite de créateur. Il est l'image aussi de Paolo Corbèra jeune et ouvert à toutes les révélations : c'est le "temps arrêté" dont il a été question ci-dessus. Le texte enfin, est une création vive et productive et non stérile comme les progénitures du Prince. Il n'est ni figé comme les étoiles, ni contraint comme les personnages de *Il Gattopardo* entre des murs ou le long d'itinéraires tracés par les générations précédentes, labyrinthiques, et dont on ne peut s'écarter sans risque de mourir ou de déchoir. Au contraire chaque lecture reproduit un autre texte, chaque fois différent selon le lecteur, et cependant toujours le même. Il est un peu à l'image des palais dont le Prince Salina disait qu'ils n'étaient "pas dignes d'être habités" si on en connaissait toutes les pièces. Mais lui est indestructible.

Martine JACQUIN

## NOTES

- (1) Les passages entre crochets correspondent aux passages imprimés en italique dans l'édition de référence. Il s'agit de notations que Tomasi di Lampedusa a biffées sur son manuscrit. Gioacchino Lanza Tomasi, son fils adoptif, qui préface *I Racconti* donne deux raisons essentielles à ces suppressions : d'une part, dans certains cas, l'auto-censure ; d'autre part la reprise presque intégrale de détails ou d'expressions dans les descriptions de *Il Gattopardo*.
- (2) *I Racconti, Ricordi d'Infanzia*, p. 61.
- (3) *Il Gattopardo*, p. 158.
- (4) Ibid., p. 236.
- (5) Ibid., p. 203.
- (6) Ibid., p. 242.
- (7) *I Racconti, Ricordi d'Infanzia*, p. 69.
- (8) *Il Gattopardo*, p. 223.
- (9) *I Racconti, La Gioia e la legge.*, p. 90.
- (10) Ibid. *Lighea*, p. 100
- (11) *Il Gattopardo*, p. 125.

- (12) *I Racconti, Lighea*, p. 97.  
 (13) *Ibid.*, p. 98.  
 (14) *Il Gattopardo*, p. 220.  
 (15) *I Racconti, I Gattini Ciechi*, p. 130.  
 (16) Pâtisserie traditionnelle de Noël.  
 (17) *I Racconti, Ricordi d'Infanzia*, p. 45

Pour la signification des crochets, voir note 1.

- (18) *Ibid.*, p. 37.  
 (19) *Ibid.*, p. 29.  
 (20) *Ibid.*, p. 33.  
 (21) *Il Gattopardo*, p. 199.  
 (22) *Ibid.*, p. 223.  
 (23) *ibid.*, p. 215-216.  
 (24) *ibid.*, p. 65.  
 (25) *ibid.*, p. 216.  
 (26) Freud. *Essais de Psychanalyse*.

«... le principe du plaisir est une tendance au service d'une fonction destinée à rendre l'appareil psychique en général inexcitable, ou tout au moins, à y maintenir l'excitation à un niveau constant et aussi bas que possible (...) Cette fonction participerait de la tendance la plus générale de tout ce qui est vivant, de la tendance à se replonger dans le repos du monde inorganique.», p. 79.

«Nous avons admis l'existence d'un instinct de mort, ayant pour fonction de ramener tout ce qui est doué de vie organique à l'état inanimé, tandis que le but poursuivi par Eros consiste à compliquer la vie, et naturellement, à la maintenir et à la conserver (...). Les deux instincts, aussi bien l'instinct sexuel que l'instinct de mort, se comportent comme des instincts de conservation au sens le plus strict du mot, puisqu'ils tendent l'un et l'autre à rétablir un état qui a été troublé par l'apparition de la vie.», p. 211.

- (27) *Il Gattopardo*, p. 224.  
 (28) *Ibid.*, p. 247.  
 (29) *I Racconti, Ricordi d'Infanzia*, p. 36.  
 (30) *Il Gattopardo*, p. 200.  
 (31) *I Racconti, Lighea*, p. 125-126.  
 (32) *Il Gattopardo*, p. 145.  
 (33) *Ibid.*, p. 66  
 (34) *Ibid.*, p. 194 et 193.  
 (35) *Il Gattopardo*, p. 219.  
 (36) *Ibid.*, p. 221.

- (37) Catherine Wieder : *Eléments de psychanalyse pour le texte littéraire*. Bordas, 1988.
- (38) *Il Gattopardo*, p. 221.
- (39) Ibid., p. 221.
- (40) Ibid., p. 40.
- (41) Ibid., p. 40.
- (42) Ibid., p. 41.
- (43) Ibid., p. 132.
- (44) *Il Gattopardo*, p. 222.
- (45) Ibid., p. 204.
- (46) Ibid., p. 85.
- (47) Ibid., p. 40.
- (48) Ibid., p. 247.
- (49) Ibid., p. 25-26.
- (50) Ibid. p. 85.
- (51) Ibid., p. 203.
- (52) Ibid. p. 235.
- (53) Ibid., p. 247.
- (54) Ibid. p. 46.
- (55) *I Racconti, Lighea*, p. 102.
- (56) Ibid p. 102.
- (57) Ibid. p. 111.
- (58) Ibid. p. 102.
- (59) Terminologie de Gérard Genette (*Figures III, Nouveau Discours du récit*).
- (60) *I Racconti, Lighea*, p. 114.
- (61) Terminologie de John Barth, reprise par Gérard Genette (*Nouveau Discours du récit*).
- (62) Souligné par moi.
- (63) *I Racconti, Lighea*, p. 126.
- (64) Gérard Genette. *Figures III*, p. 266.

Ouvrages cités : *Il Gattopardo*, edizione conforme al manoscritto del 1957, Milano, Feltrinelli, 1989.

*I Racconti*, Prima edizione riveduta e ampliata conforme ai manoscritti, Milano, Feltrinelli, 1988.