

**COMMENT MOURIR AVEC ART :  
LA FIN D'AMALIA BRENTANI DANS *SENILITÀ*  
D'ITALO SVEVO**

In memoriam Philippe Accart

**1) Un personnage à l'autonomie problématique**

La critique, dans son ensemble, agit envers Amalia Brentani à l'instar des autres personnages de *Senilità* - en la délaissant : ainsi Emilio est-il accablé, alors qu'elle est sur le point de mourir, par "la pensée qu'elle avait toujours été méconnue et bafouée"<sup>1</sup>. La grise demoiselle est bien l'unique victime de cette aventure. On sait que, du quatuor de protagonistes du roman (qui comprend aussi son frère Emilio, le sculpteur Stefano Balli, ami et en partie mentor de celui-ci, Angiolina Zarri, maîtresse d'Emilio, auxquels Svevo adjoint sporadiquement quelques comparses, notamment Margherita, maîtresse du sculpteur, et Elena Chierici, voisine des Brentani), elle est la seule à mourir, et ce par un enchaînement de faits qui concentrent sur elle l'action du roman et le poids des trois autres personnages, puisque la cause en est à chercher à la fois dans l'abandon d'Emilio, tout entier préoccupé d'Angiolina, et de Stefano à l'instigation du précédent. En mourant, elle accède au premier plan et parvient à attirer, à polariser même sur elle l'attention de personnages plus actifs en même temps que celle du lecteur.

---

<sup>1</sup> Nos références renvoient à la seule édition française du roman actuellement disponible : *Senilità*, traduit de l'italien par Paul-Henri Michel, Paris, Editions du Seuil, 1960, coll. Points, 1981. (Précisons que, pour des raisons de cohérence, nous ne suivrons pas, dans nos citations de cette traduction, la francisation de certains noms : ainsi Amélie redevient Amalia, Hélène Elena, etc.)

A la fin d'*Una vita*, le premier roman de Svevo, Alfonso Nitti, lui aussi, meurt, déjà sacrifié sur l'autel de la difficulté d'être. Le second roman constitue un progrès (peut-être chez l'auteur même, c'est là un autre sujet) vers l'affirmation triomphante, quoique malade, de soi, dont vingt ans plus tard *La coscienza di Zeno* offrira en la personne de Zeno Cosini le plus magnifique exemple. S'il y a deux Brentani au lieu d'un Nitti, ou si plus exactement Emilio survit à la mort de sa sœur quand Alfonso se suicidait après la mort de sa mère, c'est qu'ici Svevo a en quelque sorte procédé à la cission d'un même personnage en deux : après la mort d'Amalia, il semble à Emilio "avoir subi une amputation cruelle" (p. 215). C'est avec raison que M. Fusco, qui reprenant une expression de Max Jacob à propos d'Emilio l'appelle un "homme-reflet", peut voir en Amalia "le reflet d'un reflet"<sup>1</sup>, rien de plus qu'"une ombre [...] discrète" (p. 77).

## 2) Que la mort d'Amalia est un roman

"Parler d'amour, écrit Svevo à propos d'Alfonso Nitti, avait été son plus vif désir, rien de moins, s'imaginait-il, que sa première création poétique"<sup>2</sup>. Et certes, l'idée est à rapprocher du comportement d'Emilio, dont l'expérience, elle aussi, est avant tout livresque, et qui dès le début de *Senilità* "[laisse] tomber sur la tête d'Angiolina une pluie de déclarations lyriques - belles phrases mûries par son désir et affinées au cours des ans, mais qui, à les dire, lui [semblent] aussi fraîches et neuves que si elles étaient nées en cet instant" (p. 17). Le parallélisme se poursuit puisque désirant renouer avec la jeune femme après leur première rupture, il espère "vivre le roman qu'il [est] incapable d'écrire" (p. 154). On ne saurait dire plus clairement que l'aventure romanesque - entendons : la liaison dangereuse - joue le rôle de substitut de l'aventure du roman (au sens où Jean Ricardou a pu parler du roman comme aventure d'une écriture). C'est là poser une hypothèse peu hasardeuse.

Mais si Amalia est bien l'ombre d'Emilio, son *alter ego* obscur et nocturne<sup>3</sup>, on est par conséquent fondé à s'autoriser de leur complémentarité pour lire son délire et son agonie, moment où elle devient, aux chapitres XII et XIII, le personnage central, comme une

<sup>1</sup> Mario Fusco, *Italo Svevo, conscience et réalité*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Idées, 1973, p. 220.

<sup>2</sup> *Une vie*, traduit de l'italien par Georges Piroué, préface de Mario Fusco, Paris, Gallimard, coll. Du monde entier, 1973, p. 159.

<sup>3</sup> Comme Cidrolin et le duc d'Auge dans *Les fleurs bleues* de Raymond Queneau, leurs expériences de l'amour sont l'avant et le revers d'une même réalité : "Cette malheureuse s'était construite une seconde vie. La nuit lui concédait un peu du bonheur que le jour lui refusait" (p. 125). Ainsi que le note Brian Moloney (*Italo Svevo, a critical introduction*, Edinburgh University Press, 1974), "as Brentani dreams by day, so his sister, in love with Balli, dreams by night" (p. 44).

réalisation poétique, un accomplissement, un achèvement si l'on veut bien nous passer ce trait d'humour noir :

"Le temps ne courait pas normalement dans cette chambre, pour qui suivait, vivait ce délire. Amalia accusait à chaque instant un autre état ou de nouvelles aventures et entraînait ses infirmiers à travers des péripéties dont le déroulement, dans la vie ordinaire, eût duré des jours et des mois." (p. 234)

La description, on le constate, est parlante<sup>1</sup>. La fin d'Amalia, tout comme "le carnaval d'Emilio" - titre primitif de l'œuvre - est un roman.

### 3) Une mort annoncée

La présence du carnaval dans le roman (quand bien même, ou justement parce qu'on en parle plus qu'on ne nous le montre, ce qui en accentue le caractère fuyant et immatériel) forme à cet égard un subtil contrepoint aux préoccupations des Brentani, d'une part grâce au jeu qu'il permet sur l'identité et la vraie nature des personnages, et d'autre part si l'on veut bien se rappeler l'étymologie du mot qui serait à chercher, les dictionnaires s'accordent plus ou moins sur ce point, dans l'italien *carnelevare*, c'est-à-dire ôter la viande, la chair (puisque débutant avec l'Épiphanie, le carnaval se déploie jusqu'au Mercredi des Cendres)<sup>2</sup>. Ces festivités sont placées sous la double invocation de la "désincarnation" - l'absence de viande qui les doit clore - et du masque

<sup>1</sup> On se souviendra notamment, à la lecture de ce passage, de la page où Diderot commente en des termes étonnamment proches sa lecture d'un roman de Richardson : "J'avais parcouru dans l'intervalle de quelques heures un grand nombre de situations, que la vie la plus longue offre à peine dans toute sa durée. J'avais entendu les vrais discours des passions; j'avais vu les ressorts de l'intérêt et de l'amour-propre jouer en cent façons diverses; j'étais devenu spectateur d'une multitude d'incidents, je sentais que j'avais acquis de l'expérience." (*Eloge de Richardson*, in *Œuvres esthétiques*, édition de P. Vernière, Paris, Garnier, coll. Classiques, 1988, p. 30) - Certes, le dérèglement du sentiment du temps est un *topos* (et une réalité) du délire; on le voit déjà dans *Una vita*, lorsqu'Alfonso Nitti tombe gravement malade après la mort de sa mère : "il devait avoir perdu la notion du temps" (p. 274). La "course vertigineuse [des] songes" d'Amalia (p. 237) possède cependant cette particularité d'être, à l'exemple d'un roman, orientée.

<sup>2</sup> Jacques Heers (*Fêtes des fous et carnivals*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1983) indique une autre étymologie possible, contradictoire mais fondée sur le même élément : "Le Carnaval, une étymologie plus raisonnable le fait penser, marque bien les derniers jours d'avant le Carême, avant les jeûnes et les abstinences, les contraintes, derniers jours de licence (au moment où l'on peut encore manger des plats de viande : "*carne vale*"). C'est, du Mardi Gras au Mercredi des Cendres, une cérémonie de passage qui exalte la joie de vivre et la prospérité" (p. 224). On notera que cette période correspond, dans le roman, à la seule partie vivante, exaltée, de l'existence d'Emilio, avant qu'il ne retombe dans l'inertie et l'abstinence - en l'espèce, la continence - en revenant vers Amalia, figure de la Dame Carême gris cendre, ce personnage en qui certains "folkloristes et anthropologues [...] virent [...] la "survivance" de la représentation de la mort" (Julio Caro Baroja, *Le carnaval*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèques des Histoires, 1979, p. 136).

(chacun alors de dévoiler sous le sien sa véritable nature). Elles s'ouvrent, dans *Senilità*, avec le début du chapitre VI, et accompagnent la valse-hésitation d'Emilio et des autres protagonistes jusqu'à l'avant-dernier chapitre inclus. Il n'en est fait mention que de loin en loin, et cependant c'est comme en écho de l'aventure du quatuor.

Dès le départ agonisant<sup>1</sup>, le carnaval "anémique" et voué à "une mort rapide" (p. 91) annonce la fin d'Amalia, il en porte en lui les stigmates, par cette image de la tuberculose qui sert au narrateur à en saisir le caractère<sup>2</sup>. C'est d'ailleurs là rejoindre une vision propre à l'Italie, d'un carnaval austère, tel qu'il a pu exister par exemple à Florence sous l'emprise de Savonarole, à la toute fin du XVème siècle, avec sa procession allégorique - qui se perpétuera et fournira à D'Annunzio en 1894 (entre *Una vita et Senilità*) le titre d'un roman - du "Trionfo della Morte"<sup>3</sup>.

Triomphe de la mort, moment où les masques tombent sous le couvert d'autres masques, l'apothéose d'Amalia que constituent ses derniers moments peut être lue comme une mise en abîme, un emblème du roman qu'elle couronne.

Les chapitres XII et XIII - la fin d'Amalia - sont annoncés une première fois, sur le mode ironique, par une remarque d'Angiolina, lorsque Emilio la presse de lui fournir des détails sur son ancienne liaison avec un négociant aisé, Merighi. Le motif de leur rupture reste relativement obscur : des spéculations hasardeuses, selon la jeune femme, auraient ruiné son prétendant et ses prétentions; selon le bilieux Sorniani au contraire, "Mme Merighi aurait été informée d'une aventure scandaleuse d'Angiolina et aurait chassé cette fille de sa maison" (p. 20). Laquelle cependant, devant Emilio, ne laisse pas de préciser que cette rupture l'a "rendue malade", et ajoute : "Oh! si j'étais morte à ce moment-là, je serais partie sans regrets!" (p. 34). Qu'arrivera-t-il d'autre à Mlle Brentani, sinon la mise en pratique, la mauvaise foi ôtée, de ce récit mensonger.

Mais si les derniers moments d'Amalia ont un sens, dans l'art du roman, c'est à un discours sur l'art de l'annoncer, venant du théoricien du groupe, et de celui dont la réalisation en la matière a été poussée le plus loin : le sculpteur Stefano Balli.

#### 4) Portrait de l'artiste à l'œuvre

Le chapitre V de *Senilità* (la visite de Balli aux Brentani) est un chapitre d'exposition, en ce sens où il est l'occasion du portrait de groupe le plus complet, celui du quatuor des protagonistes, soit qu'ils renouent après des années d'éloignement, comme c'est le cas pour

<sup>1</sup> "Cet interminable carnaval [...] allait agoniser un mois encore" (p. 146).

<sup>2</sup> Ce que P.-H. Michel traduit par "anémique" est dans le texte italien *tisico*, phtisique.

<sup>3</sup> J. Heers, *op. cit.*, p. 257.

Stefano et Amalia<sup>1</sup>, soit, et c'est le cas pour Amalia reconnaissant Angiolina grâce aux confidences d'Emilio, qu'ils se croisent pour la première fois, lorsque les trois amis sortent après dîner<sup>2</sup>. Il est aussi l'occasion d'une triple analepse externe<sup>3</sup> au moyen de laquelle, après la vision du narrateur au premier chapitre, nous avons celle du sculpteur. Le chapitre est donc placé sous son autorité, tant sur le plan du récit que sur celui de l'histoire, puisqu'il domine de toute son exubérante et écrasante personnalité la petite réunion des personnages : qu'il prenne le relais du narrateur, un détail, un *lapsus calami* de l'auteur le révèle, lorsque le très satisfait récit éloquent et *oral* qu'il a fait de sa vie pour impressionner les Brentani est nommé "autobiographie" (p. 82).

Le dédoublement des points de vue, comme souvent chez Svevo, a pour double objectif de brouiller et de relativiser l'univocité de la réalité romanesque, et comme corollaire d'en faire surgir, plus vif, par une manière de stéréoscopie narrative, un sens nouveau applicable cette fois au tissu, à la trame même du roman, et non plus seulement au dessin, à l'histoire qui y est figurée. Svevo montre ainsi le relais des focalisations lorsque, après le dîner chez les Brentani, le frère et la sœur en compagnie de Balli sortant pour une promenade vespérale dans les rues de Trieste, le spectacle de l'avenue de Sant'Andrea, avec ses arbres dépouillés sous un ciel pâle, est si difficile à rendre<sup>4</sup>, offrant, "sous la lumière diffuse, l'aspect trompeur d'un paysage de neige" (p. 83), que l'auteur fait intervenir un second foyer de vision, non d'un sculpteur cette fois, mais d'un peintre<sup>5</sup>, pour l'annuler aussitôt : "Un peintre, faute de pouvoir rendre la tiédeur de l'air, aurait nécessairement fixé cette illusion" (*ibid.*). De la même façon, les deux récits de la carrière de Balli qui nous sont faits, aux chapitres I et V du roman, ne peuvent se confondre, - mais des deux il ressort une conception identique de l'art comme épiphanie, surgissement d'une réalité de sous les apparences.

La mort et l'argent sont les deux données qui informent la vie de l'artiste, telle qu'elle nous est rapportée dans ce cinquième chapitre, dans son rapport à l'art. La conjonction de l'art et de la mort est chez lui indéfectible. Il y a même quelque chose d'insolent et de désinvolte,

<sup>1</sup> "Il y a si longtemps, s'exclame celle-ci en ouvrant la porte au sculpteur, que nous n'avons eu le plaisir de vous voir!" (p. 74)

<sup>2</sup> "Ange! dit tout bas Amalia avec un rire discret. Elle venait de la reconnaître à la description qu'on lui en avait faite et au trouble de son frère." (p. 84)

<sup>3</sup> Nous empruntons la terminologie de Gérard Genette : "toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve" et "dont toute l'amplitude reste extérieure à celle du récit premier" (*Figures III*, Paris, Editions du Seuil, coll. Poétique, 1972, pp. 82 et 90).

<sup>4</sup> Réalité doublement cryptée donc : romanesque et, même dans le cadre du roman, ambiguë, support d'une médiation artistique.

<sup>5</sup> N'oublions pas que la critique a coutume, *mutatis mutandis*, de voir en Umberto Veruda, peintre triestin et ami de Svevo, le modèle de Stefano Balli.

correspondant évidemment au portrait du personnage tel qu'il nous est brossé tout au long du roman, dans le concours de circonstances par lequel il se dépêtre de ses embarras d'argent. C'est notamment, pour employer un raccourci, grâce à la mort d'un confrère qu'il échappe à une "pauvreté [qui] menaçait de devenir misère" (p. 79). Il profite en somme de la disparition de ce concurrent, et peu charitablement encore, en critiquant ses œuvres exposées en un hommage à l'artiste disparu, sinon en une consécration<sup>1</sup>. En les critiquant toutes, - à l'exception précisément d'une "tête de femme" (p. 80) laissée inachevée par le sculpteur que la maladie puis la mort avaient arraché à son art. Cette tête constitue sa création ultime, tout comme pour Balli à court d'argent et décidé à délaissier la sculpture pour un emploi moins glorieux mais plus lucratif dans une maison de commerce, "cette critique devait être sa dernière œuvre" (*ibid.*). Chez Svevo, la parole a charge d'œuvre, qu'elle soit autobiographique ou critique (chez Stefano), poétique (chez Alfonso avec son obsession de parler d'amour), ou bien encore létale (dans la pratique de Zeno).

Mais au-delà de l'ironie et de l'humour noir que l'auteur prête au personnage de Balli<sup>2</sup>, nous sommes ici en présence du relais d'un mort à un vivant, tel qu'il s'en trouve dans les trois romans sveviens, sous une forme ou sous une autre : c'est ainsi qu'à la fin de *Senilità*, les caractéristiques d'Amalia réapparaîtront, se réincarneront chez Elena Chierici, arrivée tout à fait à propos dans le récit, que le fils de cette dernière, mort d'une "scarlatine maligne" (p. 236), revit en Giovanna, sa jeune bonne<sup>3</sup>, ou qu'Angiolina elle-même prend dans l'esprit d'Emilio les couleurs douces et bonnes d'Amalia<sup>4</sup>.

Il n'est en rien indifférent que ce soit face à ce mystère de l'art (et de la naissance d'une œuvre) enfin permis et dévoilé par l'intervention de la mort, que Balli abdique toute apparence de raillerie, et se reconnaisse en même temps qu'il est reconnu comme un esprit fin et un artiste de talent par le riche vieillard qui - heureux effet du hasard - se trouvait là.

---

<sup>1</sup> Svevo prend bien soin en effet d'indiquer qu'il s'agit des "œuvres d'un sculpteur mort depuis peu de temps" (p. 80).

<sup>2</sup> L'ébauche du "défunt maître" lui permet de trouver un vieux mécène, opportunément présent à l'exposition et qui a saisi la justesse de son enthousiasme, lequel mécène lui confie la commande de son buste puis de son monument funéraire avant de lui léguer par testament une somme assez rondelette pour lui permettre de vivre dans l'oisiveté pendant dix ans, avec un sens assez particulier de la reconnaissance chez son bénéficiaire : "Quand le vieux mourut, il prit le deuil. Mais afin de le porter plus allégrement, de plusieurs mois, il ne toucha pas à l'argile" (p. 81).

<sup>3</sup> Elle était tombée malade, Mme Chierici l'avait soignée : "Quand Giovanna guérit, Elena comprit que son fils revivait en elle" (p. 248).

<sup>4</sup> "Dans son esprit d'homme de lettres inoccupé, Angiolina subit une singulière métamorphose. Elle conserva intacte sa beauté, mais acquit en surplus toutes les vertus d'Amalia, qui mourut en elle une seconde fois" - puisque Emilio a perdu tout contact avec la jeune femme (p. 251).

Ce qui, dans l'œuvre inachevée, enthousiasme Stefano, ce sont les traits déjà convoqués à son propos dès le premier chapitre :

"Il continuait à suivre sa voie, tendant à un certain idéal de spontanéité, de rudesse voulue, de simplicité ou encore, comme il disait lui-même, à une "clarté" propre à faire surgir son "moi" artistique épuré, dépouillé de toute idée et de toute forme étrangère." (p. 23)

La dernière œuvre du maître, inachevée, pourrait à bon droit passer pour la réalisation probante d'un tel idéal :

"Cette ébauche représentait une tête de femme au profil énergique, aux traits décidés, indiqués d'un pouce rude et néanmoins exprimant avec force la pensée et la douleur. Stefano [...] découvrait chez le sculpteur disparu un artiste capable d'ébauches magistrales, mais qui cédait ensuite à un fâcheux académisme, oubliant ses impressions fraîches, ses premières émotions [...]. " (p. 80) <sup>1</sup>

Amalia enfin, à son tour, *in articulo mortis*, semblera presque terme à terme l'incarnation même de cette figure, et devra être révélée par l'approche de la mort pour tourner en admiration le dédain de Stefano - nous y reviendrons tout à l'heure. Que cette œuvre ébauchée concrétise l'idéal de Balli, cela est d'autant plus patent que la seule des œuvres de ce dernier qui soit décrite, une Angiolina en prière, restera elle-même inachevée<sup>2</sup>, et qu'une comparable fraîcheur de conception lui permettra parallèlement d'atteindre à un rôle de Pygmalion vis-à-vis d'Amalia, éveillant les sens et la passion de la grise demoiselle. "On comprenait, écrit Svevo de la figure esquissée d'après Angiolina, que le souffle de la vie allait animer cette boue" (p. 185).

C'est la conjonction, qui émeut Stefano dans l'œuvre inachevée, de deux facteurs : un geste et un regard, la rudesse du coup de pouce et l'évidence du résultat pour le spectateur qui a appris à voir, comme l'enseigne le sculpteur à Emilio (*ibid.*). La rugosité et l'apparente absence de séduction de l'œuvre, ainsi que son incomplétude, sont alors ce qui fait sa force, sa beauté et son "réalisme". Caractères qui s'appliquent au style, au travail de la matière, et non au contenu, au sujet. Et si, de tout le récit de Balli, ce passage où, devant l'être

<sup>1</sup> Et c'est bien la mort qui peu après est tenue pour l'initiatrice de cette révélation, obligeant l'artiste à livrer un secret que faute de quoi il aurait, paradoxalement, emporté dans la tombe.

<sup>2</sup> Tout au moins il n'en est plus fait mention après sa préparation (p. 179), son ébauche en quelques séances de pose (pp. 183-185), puis une dernière (?) séance plus que houleuse rapportée par l'artiste à Emilio, et au lecteur, au style indirect libre (p. 223). D'autre part, rien n'interdit de penser que le projet du sculpteur n'est pas de produire un ouvrage mené à son terme : aussi bien affirme-t-il à Emilio avoir simplement "pensé à tirer [d'Angiolina] une petite ébauche" (p. 123).

surgeant de l'inachevé, il expose avec sincérité son émotion et sa propre conception de praticien, ce passage donc est le seul où Svevo fait taire son ironie, c'est qu'il applique ici à la sculpture des préceptes qui sont les siens en fait d'écriture : un style rocailleux, parataxique, sans liant<sup>1</sup>, et qui valut à son auteur d'essuyer les sarcasmes quand ce ne fut pas, plus souvent encore, l'indifférence de la critique, de même que le personnage du roman ne retire du sien qu'un insuccès persistant :

"Le succès ne lui avait pas souri à lui non plus. Maintes fois, en refusant ses ébauches, des jurys en avaient loué tels ou tels morceaux; mais pas un de ses ouvrages n'avait eu l'honneur d'être érigé sur quelque une d'entre les innombrables places dont l'Italie est couverte." (p. 22)

La raison du succès du sculpteur défunt rejoint celle de l'échec de Claude Lantier dans *L'œuvre* de Zola (1886) : le second ne réussit que des ébauches, tandis que c'est précisément à l'académisme par lequel il achève les siennes au double sens du verbe, que le premier a dû sa favorable cote officielle. Si le personnage de Balli emprunte peut-être certains de ses traits à Rodin autant qu'à Veruda, il exprime surtout une poésie propre à Svevo lui-même.

Peu noble, trop peu "artiste" (à l'opposé de la prose d'annunzienne dont la fin du siècle est si friande), parfois même grammaticalement incorrecte, farcie de barbarismes, de germanismes, l'écriture de Svevo n'est pas le marbre qui produira un nappé parfait : elle est le plâtre<sup>2</sup> de l'ébauche laissée par le maître, cette matière rude et sans apprêt proche en cela du désert de pierres, du *Carso* triestin évoqué dans *La coscienza di Zeno*<sup>3</sup>, et malléable à la fois, comme l'argile qu'aime à travailler Balli (p. 81) avant de (ne pas) passer à la réalisation en marbre ou en bronze. Et celui-ci, fidèle à son art jusque dans les traits et la carnation de son visage, offre aux regards une figure de "cire bronzée"<sup>4</sup> qui ne sera guère approchée dans son aspect que par celle, à la lueur d'une bougie, d'Amalia mourante.

<sup>1</sup> Nous empruntons cette description de l'écriture svevienne au cours que Denis Ferraris a consacré à *Una vita (Le crépuscule des passions)*, Chroniques Italiennes n°16, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1988), qui la rapproche sur ce point de celle de l'école réaliste française; elle est plus comparable cependant dans sa sécheresse au naturalisme d'un Duranty ou d'un Paul Alexis qu'à celui, très lyrique, de Zola.

<sup>2</sup> Un "gesso" (Italo Svevo, *Romanzi*, a cura di Pietro Sarzana, Milano, Mondadori, coll. I Meridiani, 1985, p. 474), terme non traduit dans la version française.

<sup>3</sup> "La cosidetta Sassonia di Trieste" (*Romanzi*, p. 531), la Saxe triestine déjà présente dans *Una vita* (éd. cit., p. 255), et dont un petit tableau du salon des Maller, dans ce même roman, donne une idée ironique : "des cailloux, des cailloux, des cailloux" (p. 32).

<sup>4</sup> "Una di quelle facce dalla cera bronzina" (*Romanzi*, p. 422); expression incomplètement traduite dans la version française par "la face bronzée" (p. 22).



### 5) Amalia se dégageant de sa gangue

En somme, l'art de Balli est la médiation qui nous permet de considérer le personnage d'Amalia, dans sa figure et son destin, comme une image de l'art svevien, sortie de son obscurité peu glorieuse pour venir incarner, ainsi que l'écrit G. Maillat<sup>1</sup>, l'"acmé de la fête idolâtre [...], qui seule peut consentir une fin au roman". Par l'irruption de la mort surgit, pathétique, la vérité esthétique - elle peut se trouver, on l'a vu, dans une représentation purement artistique, "une tête de femme au profil énergique, aux traits décidés, [...] exprimant avec force la pensée et la douleur" (p. 80), mais, pas moins, dans la réalité la plus pitoyable, la plus étrangère à l'art.

Ainsi lorsque le sculpteur suit la voiture du tueur de chiens, trouvant une émotion qui n'a rien de sentimental dans le hurlement des animaux promis à la mort, "le bruit le plus affreux qui soit au monde quand il est provoqué par la douleur soudaine et inattendue de l'étranglement." Là-dedans, disait Balli, il y a la peur de la mort et, en même temps, une énorme et impuissante indignation" (p. 144-145).

On la trouve enfin au plus haut point, cette émotion, et Balli avec le lecteur, chez Amalia lorsque, *in extremis* et pour cause, elle excite l'intérêt de l'artiste et provoque en lui le saisissement le plus vif : c'est l'épisode où, se dressant sur son séant, délirante, criant et souffrant, elle proteste indignée contre la présence fictive dans sa chambre de sa fantasmagorie rivale Victoria<sup>2</sup> :

"Elle avait l'air d'une bonne, d'une douce furie, dit Stefano. Je n'ai jamais rien vu de pareil."

Il s'était rassis et contemplait le plafond de cet œil du rêveur à la recherche d'une idée. C'était visible [...] : Amalia mourait aimée de l'amour le plus noble que Stefano pouvait lui offrir." (p. 237)

Cet amour spécifique et fugace s'explique d'autant mieux qu'Amalia apparaît comme une œuvre enfin dégagée de sa gangue, telle sur son lit, "la chevelure humide" (p. 225), le visage baigné de sueur et la

<sup>1</sup> Gérard Maillat, "L'enjeu du nom", in *Italo Svevo et Trieste*, collectif, Paris, Centre Georges Pompidou, coll. Cahiers pour un temps, 1987, p. 94.

<sup>2</sup> Un tel rapprochement de cris d'animaux et d'un mourant trouve un précédent dans l'agonie du Père Goriot, lequel pousse "des cris plaintifs et inarticulés, à la manière des animaux qui ont une grande douleur à exprimer" (coll. GF, p. 247). Mais là où, chez Balzac, il traduit la misère du personnage, il est chez Svevo un maillon d'une métaphore filée : le cri, plus que la parole articulée, est à même d'exprimer douleurs physiques et morales dans leur nudité. La fin d'Amalia, paroxystique, est de fait placée sous le signe de l'expression d'une souffrance longtemps contenue, depuis le "bruit de syllabes confuses" (p. 199) que surprend Emilio dans la chambre de sa sœur, jusqu'au "râle [...] en réalité [...] la plainte de la matière" (p. 243), qui signe la fin du pitoyable personnage.

chemise mouillée jusqu'aux épaules (p. 220), la glaise dans laquelle Balli entendait sculpter Angiolina en prière, tout d'abord ébauche de figure nue, recouverte, dans l'attente, d'un "drap mortuaire" (p. 179), selon l'expression imagée et mélancolique du sculpteur, mouillée régulièrement pour rester malléable, puis tragique, "crâne qu'on aurait recouvert de terre pour empêcher qu'il ne criât" (p. 184), dans l'attente encore que "le souffle de la vie [anime] cette boue" (p. 185).

Ce souffle, d'autant plus intense qu'il est à la fois, pour résumer, le premier et le dernier, il anime la peu encombrante Amalia, "l'humilité en personne" (p. 220), son visage humide comme irradiant une lumière intérieure à la lueur jaune d'une bougie approchée :

"Le nu ainsi brillant et souffrant frappait la vue et l'imagination. Il semblait la représentation plastique d'un violent cri de douleur." <sup>1</sup>

Mieux encore (pour notre propos), "son profil semblait celui d'une femme énergique; menton aigu, pommettes saillantes" (p. 240), achevant de faire du personnage, à cet instant du roman, la vivante image, quoique mourante, de l'ébauche laissée par le sculpteur disparu, dont nous rappelions plus haut par une citation le profil énergique, les traits décidés et l'expression douloureuse.

La boucle est ainsi en quelque sorte bouclée. On a accoutumé de tenir les protagonistes masculins des trois romans de Svevo, respectivement Alfonso Nitti, Emilio Brentani et Zeno Cosini, pour les relais plus ou moins autobiographiques de leur auteur, - ce qui n'est pas niable. Mais on voit ici, en illustration de la pratique de porosité, de perméabilité des qualités à l'œuvre entre les personnages sveviens, comment l'un deux, bien qu'en demi-teinte, peut véhiculer un discours parallèle à celui qu'on retire en général de ces œuvres - à savoir, entre autres, l'inaptitude à la vie et l'obsession de la maladie -, discours qui à la fois en exprime l'esthétique et les assoit dans leur époque (nous pensons ici notamment à *Una vita* et à *Senilità*), "cette époque prodigieuse", qui est, à l'image du carnaval anémique du roman, et pour reprendre la formule lapidaire d'un spécialiste, "exténuée"<sup>2</sup>.

Dans la première partie de *Senilità*, le frère et la sœur Brentani végètent dans un même état de frustration envers une vie à laquelle ils n'ont pu encore goûter, Emilio rempli d'"amertume" (p. 15), Amalia prenant conscience après coup d'avoir "été jouée, dupée" (p. 79) par sa morale petite-bourgeoise. Ce qui jusqu'alors leur a fait défaut, c'est

<sup>1</sup> Ces deux phrases étant incomplètement traduites dans la version française (p.329) : "Il nudo così brillante e sofferente gridava. Pareva la rappresentazione plastica di un grido violento di dolore" (*Romanzi*, p.624).

<sup>2</sup> Hubert Juin, *Ecrivains de l'avant-siècle*, Paris, Seghers, 1972, p.9. Rappelons celle, venant à point nommé dans notre contexte, de Mario Praz, autre spécialiste, qui y voyait une fictive "agonie délicate" (*La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle : le romantisme noir*, Paris, Denoël, 1977, p. 334).

l'amour, certes, mais cet objet est bientôt détourné pour ne plus rester que le support d'une aspiration esthétique.

Désir d'amour et désir d'écrire sont chez Emilio indissolublement liés<sup>1</sup>, la frustration de l'un amenant l'autre par compensation. Si Alfonso Nitti percevait sa déclaration d'amour à Annetta Maller comme une création poétique et croyait agir avec "art" dans ses progrès en amour assez lents (*Una vita*, p. 148), Emilio ne peut pour sa part se départir de l'attitude du romancier dans la conduite de sa vie (d'où une schizophrénie qui menait le protagoniste du premier roman au suicide)<sup>2</sup>; le "puissant mécanisme génial en construction, non encore en activité" qu'il se croit être (p. 16) est avant tout une machine littéraire, et s'il prétexte la démarche du romancier naturaliste pour justifier sa liaison avec Angiolina : "cet être si important dans sa vie, il l'étudierait dans son milieu, parmi ses proches" (p. 37), parlant ensuite de l'ensemble de "ses observations et de ses expériences" (p. 56), il voudra plus tard renouer avec elle pour "vivre le roman qu'il [est] incapable d'écrire" (p. 154) : lequel roman devait retracer la première époque de leur liaison... Cette incapacité d'Emilio fait écho à Amalia la réalisation, métaphorisée, déplacée, du double désir pour l'art et l'amour, et cela à l'article de la mort. Ce en quoi son agonie, si elle est une consommation par la nature de sa cause (nous y venons à l'instant, dans notre dernière partie), est aussi une assumption, c'est-à-dire une prise en charge et une révélation.

Art du faux-semblant où la vérité perce par de brusques trouées, quand ce n'est, ironiquement, par un redoublement d'erreur ou de mensonge, l'écriture de Svevo dévoile son propos par un biais : en retrait de l'avant-scène où s'agitent un peu vainement Emilio et Angiolina - premier plan qui forme, presque jusqu'à la fin, la trame de l'aventure -, s'articule autour d'Amalia et de Stefano, personnages pourtant si différents l'un de l'autre (mais l'un et l'autre peu ou prou réduits tout d'abord au rôle de choreutes), et que ne relie quasiment nulle action ni dialogue, la vérité et l'achèvement de l'œuvre. Amalia émerge de la sorte du roman, figure emblématique qui cristallise à la fois en elle les fantasmes propres à l'univers svevien et à l'époque.

---

<sup>1</sup> On peut lire dans la correspondance de Balzac, lorsque celui-ci a l'âge même du personnage de Svevo (vingt-deux ans) : "Je n'ai que deux passions : l'amour et la gloire!" - De tels fantasmes, écrira Freud dans "La création littéraire et le rêve éveillé" (in *Essais de psychanalyse appliquée*), appartiennent à l'homme insatisfait...

<sup>2</sup> On sait que cette conscience hypertrophiée de soi, quasi héautoscopique, est propre au roman d'analyse (c'est "ce don cruel d'assister à sa propre vie comme à un spectacle donné par un autre" dont est affligé Dominique dans le roman de Fromentin), et qu'elle parasite et paralyse, lorsqu'elle est portée à son comble, toute action : c'est le cas dans *Adolphe* ou, précisément, dans *Una vita*.

## 6) Une pneumonie ?

Car il est temps de parler du caractère de l'*affection* d'Amalia - le mot est à entendre dans ses deux sens -, puisque s'y exprime son amour rentré pour le sculpteur.

Appelé au chevet de la malade, le docteur Carini donne son diagnostic avec franchise et brutalité : "Pneumonie. Etat très grave" (p. 297). Et certes, si c'est bien là l'appréciation juste de l'homme de l'art, on n'en est pas moins fondé à voir dans cette maladie une litote, une nouvelle et ultime manifestation de la modestie du personnage qui aura jusque-là traversé le récit comme une ombre. Les causes et les symptômes de cette pneumonie mettent en branle tout un réseau d'associations qui l'apparentent (et ce n'est pas le hasarder que de l'avancer) à la grande maladie du XIXe siècle : la tuberculose - ayant déjà en commun avec elle son siège (les poumons).

Ce qui fait l'essentiel de la phtisie (dont est, rappelons-le, métaphoriquement atteint le carnaval qui va mourir en même temps qu'Amalia), les chapitres XII et XIII du roman le montrent avec la plus grande netteté et abondance, à commencer par l'accélération du temps déjà signalée dans la deuxième partie de ce travail : "La tuberculose, écrit Susan Sontag dans un essai rapide et complet auquel nous nous référons pour l'étude de la maladie d'Amalia, la tuberculose [...] imprime une accélération à la vie, elle la met en vedette, elle l'imprègne de spiritualité. [...] La phtisie "galope"<sup>1</sup>. Comme on est dévoré du feu de la passion, on l'est de la phtisie : elle est une consommation : "ça brûle et ça brûlera toujours", se plaint le personnage (p. 206). Surtout, elle résulte de "la répression des sentiments" (Sontag, p. 30). Et si leur rétention est commune au frère et à la sœur Brentani, l'incapacité d'agir du premier va le conduire, au moment même où la seconde l'exprimera de manière paroxystique, à un acte de pitoyable violence : retrouvant Angiolina pour la dernière fois, dans la nuit triestine, tandis qu'au port la tempête de démène, et comme l'entrevue tourne mal, il agresse et insulte la jeune femme, laquelle parvient à se dégager pour s'enfuir; Emilio, cherchant alors en vain une pierre, ne trouve à lui lancer qu'une poignée de graviers :

"Le vent les emporta et quelques-uns durent l'atteindre car elle poussa un cri d'épouvante; d'autres se perdirent dans les arbres et brisèrent quelques rameaux secs avec un craquement dérisoire, sans nulle proportion avec la colère qui avait armé son bras." (p. 230)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *La maladie comme métaphore*, Paris, Editions du Seuil, coll. Fiction et Cie, 1979, p. 21.

<sup>2</sup> On peut entendre, dans ces quelques rameaux brisés ponctuant la fin d'une liaison, l'écho risible d'une métaphore appliquée à Amalia au spectacle *La Walkyrie* : "Dans un accord de couleurs et de sons gisait l'épique destinée de Sieglinde, mais aussi, pour misérable qu'elle fût, la sienne propre, la fin d'une époque de sa vie, le dessèchement d'un scion" (p. 206).

Amalia, en revanche, est en proie à une tout autre hostilité de son destin, ne trouvant autour d'elle nul objet, nul exutoire à ses désirs :

"Amalia, dans ses mains longues et blanches, sentait une force énorme, capable de briser les plus fortes chaînes. Seulement, dans sa vie, il n'y avait pas de chaînes à briser. Elle était libre. Personne n'exigeait d'elle des résolutions, de la force, de l'amour. Comment parviendrait-elle à la dépenser, cette grande force enclose dans son frêle organisme?" (p. 86)

La réponse à cette question constituerait une prolepse : c'est du combat intérieur entre la violence des passions à réprimer et la débilité d'un corps qui s'étirole, encore affaibli par l'usage de drogues, que va naître la maladie.

Car enfin, c'est la découverte par Emilio, après celle, au tout début du chapitre XII, de sa sœur "gisant au lit malade"<sup>1</sup>, de sa collection de flacons d'alcools divers, trésor caché dans l'armoire entre des piles de linge, et singulièrement d'une bouteille d'éther parfumé : elle "avait cherché l'oubli dans l'ivresse" (p. 239), qui est l'annonce de l'inéluctabilité de sa fin. Cet éther, si riche de significations, constitue à la fois le poison et le remède. Avec lui, Amalia tentait elle aussi, métonymiquement, sa "cure d'air" - telles celles que l'on prescrivait aux poitrinaires<sup>2</sup> -, l'air pur, éthéré, qu'Alfonso, dans *Una vita*, trouvait sur les hauteurs environnant la grise cité, ou Emilio dans les premiers temps de sa liaison avec Angiolina, et celui d'un ciel divin dont elle avait gardé la nostalgie après qu'Emilio lui eut extirpé la religion du cœur : ce qui avait été "la grande tâche de son existence" (p. 42).

Rentrant chez lui - c'est le début du chapitre XII - Emilio est successivement frappé par deux faits également épouvantables : les cris de sa sœur, la nudité de sa sœur. C'est la première fois dans le roman que celle-ci acquiert un corps, au lieu d'un simple reflet. Au bord de son lit défait, elle se présente dans son délire aux yeux péniblement stupéfaits de son frère, vêtue seulement d'une courte chemise, la "respiration haletante, accompagnée d'un mouvement du buste et des flancs" (p. 200). Description dénuée de toute ambiguïté, et dont l'aboutissement sera le fameux nu triomphal qui rendra Balli si rêveur.

---

La narration, sinon l'histoire, suggère que c'est parfois Emilio qui apparaît comme un double affaibli de sa sœur - ce que cette étude tente de montrer.

<sup>1</sup> Selon la formule qui pendant des siècles forma l'*incipit* des testaments (cf. Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Age à nos jours*, Paris, Editions du Seuil, coll. Points, 1975, p. 25).

<sup>2</sup> C'est en haute montagne qu'est situé le sanatorium de *La montagne magique* de Thomas Mann, et Katherine Mansfield opta pour un chalet en Suisse; "on se trouve si haut", expliquait-elle (*Lettres*, Paris, Stock, coll. Bibliothèque cosmopolite, 1985, p. 219).

La tuberculose, maladie passionnelle (rétrospectivement, la "guérison" (p. 215) de l'amour de sa sœur pour le sculpteur, qu'entendait entreprendre Emilio, prend tout son sens), "variante du mal d'amour" (Sontag, p. 29), passait pour exacerber le désir sexuel (*La dame aux camélias* vient opportunément, à Amalia, fournir plus qu'une rime : les Goncourt, quant à eux, notent au 21 août 1862 de leur journal que "l'affection pulmonaire [...] rend furieuse de jouissance."). Elle le fait ici, compte tenu de la nature des rêves du personnage, avec force, et G. Maillat (art. cit., p. 91) peut justement affirmer qu'Amalia "découvre un substitut de l'ivresse sexuelle, dont elle n'a eu que le parfum, dans celle que lui procure l'éther ici non plus céleste, mais officinal". L'évolution de sa maladie, au terme de laquelle l'amour qu'elle inspirera enfin à Balli sera devenu tout platonique - une émotion esthétique comme face à un chef-d'œuvre ou l'inspiration idéale d'un chef-d'œuvre<sup>1</sup> - la mène, parcours parfait de Giolona à Ange auquel a failli Angiolina, celle-ci décevant les rêves d'Emilio que Mario Fusco décrit judicieusement comme éthérés<sup>2</sup>, à travers une description clinique, jusqu'à une félicité qu'elle partage avec les agonisants phtisiques de la littérature du XIXe siècle<sup>3</sup>, à ceci près que "son regard à demi éteint, mais en même temps extatique, admiratif" (p. 242), n'est pas le signe d'un renoncement au monde et d'une acceptation de la mort; sa béatitude n'a pas de cause extérieure, transcendante<sup>4</sup> : elle est explicitement donnée comme la conséquence psychologique de son délire d'une part, et d'autre part physiologique de sa maladie :

"Que de lumière", murmurait-elle, fascinée. Elle-même s'illuminait. Sous sa peau diaphane ils virent affluer un sang rose; les joues et le front se coloraient." (p.242)

De la même manière que son visage éclairé "semblait irradier la lumière" (p.237) par la sueur qui le baignait, ici c'est du sang, humeur

---

<sup>1</sup> C'est une idée fin de siècle que la maladie fût porteuse de création. Thomas Mann parlait ainsi de "maladie féconde [...] qui dispense le génie" (cité par Norbert Jonard, *Italo Svevo et la crise de la bourgeoisie européenne*, Les Belles Lettres, 1969, p. 119), ce qui était perdu dans l'ordre de l'énergie et de la force étant contrebalancé par un surcroît de sensibilité (idée que développe Philippe Chardin à propos de l'œuvre de Svevo et sur le plan de la jalousie dans *L'amour dans la haine*, Genève, Droz, 1990, p. 111).

<sup>2</sup> Italo Svevo, *Conscience et réalité*, p. 208.

<sup>3</sup> Laquelle "abonde, écrit Susan Sontag, en descriptions nous montrant des tuberculeux mourant [...] apaisés, frôlant la béatitude" (p. 24). La phtisie, constate, de son côté Patrick Wald Lasowski, "se met en scène [...] pour des fins édifiantes." (*Syphilis, Essai sur la littérature française du XIXe siècle*, Gallimard, coll. Essais, 1982, p. 117)

<sup>4</sup> S'il ya un christianisme latent chez les protagonistes sveviens, il y a chez Svevo un dépassement de ce christianisme : c'est la thèse de Denis Ferraris dans *Le crépuscule des passions*.

caractéristique de la tuberculose, par sa diffusion, qu'elle émane, tout comme la maladie provient de l'évaporation de l'éther par les poumons.

Dans un chapitre fameux de *Madame Gervaisais* (1869), qu'ils intitulent dans leur journal en date du 5 février 1869 leur "morceau de la phtisie", Edmond et Jules de Goncourt ont fixé les caractères de ce mal, tels que l'utilisa la littérature tout au long du siècle, depuis les romantiques<sup>1</sup> jusqu'aux symbolistes, en faisant un instrument privilégié de l'expression du "moi artistique dépouillé" (c'est le projet de Balli, p.23) : sous les allures d'une "ivresse légère", "elle aidait singulièrement le mysticisme, l'extatisme"<sup>2</sup>. Association qui peut faire décrire à Maupassant, dans *Boule de Suif*, une sœur à la "poitrine de phtisique rongée par [une] foi dévorante"<sup>3</sup>. Il s'agit ici encore pour l'époque d'un lieu commun. Mais là où un tel rapprochement est opérant pour notre propos, c'est qu'en mourant, Amalia ne réalise pas seulement ses désirs : elle prend en charge ceux, jumeaux, d'Emilio - frère en cela de l'Alfonso d'*Una Vita*, romantique attardé<sup>4</sup>, désœuvré parce que les capacités qu'il sent en lui ne correspondent pas à celles qu'attend une société en pleine mutation : Emilio a ainsi mis un terme, qu'il ne parvient pas à forcer, à son activité de romancier comme à celle de critique d'avant-garde. C'est Amalia qui est malade, mais c'est tout le roman, et singulièrement la vision centrale d'Emilio, qui est imprégné des caractères cliniques ou métaphoriques de son mal.

---

<sup>1</sup> "Les romantiques découvriront une nouvelle morale de la mort : la tuberculose dissolvait la grossière enveloppe charnelle, éthérait la personnalité, élargissait la conscience" (*La maladie comme métaphore*, p. 28).

<sup>2</sup> *Madame Gervaisais*, coll. Folio, p. 241-242.

<sup>3</sup> *Boule de Suif*, coll. Le Livre de Poche, p. 25.

<sup>4</sup> Nous renvoyons notamment sur ce point aux remarques éclairantes de G. Maillat (art. cit., p. 108) : tandis que le personnage d'Angiolina est lié à la sculpture (elle pose pour Balli), art classique, c'est à la musique - art romantique et moins "matériel" dans les moyens de sa réception - que se rattache celui d'Amalia : l'audition de *La Walkyrie* (p. 147-148) lui procure l'émotion la plus vive, et plus tard, et plus ironiquement, la découverte de sa maladie par Emilio s'accompagne de chants monotones de paysans dans la rue et d'une "valse vulgaire" (p.199) massacrée par un voisin pianiste. Réminiscences de la chanson de l'aveugle ponctuant l'agonie d'Emma Bovary ? - D'autres détails significatifs nous amènent à penser que le rapprochement mériterait d'être poussé plus avant avec l'héroïne flaubertienne, dont un commentateur a pu écrire que, dans son agonie, "elle se statufie comme idéal inversé de la femme; haletante, elle atteint la limite d'un corps travaillé par les désirs" (*Madame Bovary*, édité par Gérard Gengembre, Paris, Magnard, coll. Texte et contextes, 1988, p. 716).

## 7) Un personnage révélateur

Cousine en littérature d'Emma et de Jeanne (l'héroïne d'*Une vie* de Maupassant), frustrée, dupée par la vie, Amalia connaît son apothéose en mourant, en un moment qui est l'acmé dramatique du roman<sup>1</sup>.

Il est jusque-là peu d'exemples en littérature d'agonies si minutieusement, si cliniquement décrites (ni celle d'Emma Bovary, ni celle du père Goriot n'y peuvent prétendre), si ce n'est celle de Coupeau dans *L'Assommoir* (1877), dont le *delirium tremens* trouve sa raison dans des alcools moins éthérés que ceux d'Amalia. Cette fin du personnage introduit un rééquilibrage du roman: là en gît une interprétation, en ce sens du moins où cette pathétique émergence qui se fait au prix d'une disparition, que tout concourt à amener par un réseau de sens, réunit et condense en elle, en retour, comme un abcès de fixation, et précisément parce qu'Amalia, pour ainsi dire, est au départ une forme vide, "aussi peu encombrante que possible" (p.15) pour son frère mais également pour le lecteur dont l'attention est à dessein dirigée sur l'aventure d'Emilio, les tentatives, les aspirations, et jusqu'aux traits des autres protagonistes.

Svevo lui-même, ne l'oublions pas, avait dès le titre discrètement opéré ce glissement d'un personnage à l'autre, dans le passage du *Carnaval d'Emilio* à *Senilità*, puisque c'est à Amalia, "plus jeune que [son frère] de quelques années, mais plus vieille par son caractère - ou peut-être par destin" (p.15) - et qu'est-ce que le destin d'un personnage de roman sinon son traitement par l'auteur -, qu'il peut s'appliquer le plus complètement.

Eugenio Montale, dans son discours prononcé pour le centenaire de la naissance de Svevo voyait, entre autres, en celui-ci un "grand peintre *fin de siècle*"<sup>2</sup>. Tout comme la mort d'Amalia et ses séquelles, pour Emilio, "concluait [...] toute une période de sa vie" (p.250), elle clôt, avec le siècle, cette première période de l'œuvre svevienne dont elle constitue le terme funèbre et néanmoins, comme on l'a vu, lumineux - puisqu'en elle vient à maturation une mise en forme réussie d'échecs éparés<sup>3</sup>. C'est la fin d'une époque où, résume Hubert Juin (*op. cit.*,

<sup>1</sup> Si le temps de la malade s'y précipite, celui de l'histoire s'y fixe en une scène, la plus longue du livre, l'espace de deux chapitres pour une vingtaine d'heures (d'un midi au lendemain matin).

<sup>2</sup> A propos du portrait du banquier Maller dans *Una vita*. (Discours repris en guise de préface à *La coscienza di Zenò* chez Dall'Oglio, coll. I Corvi.)

<sup>3</sup> La mort d'Alfonso Nitti sur laquelle s'achève *Una vita* sanctionne un échec total du personnage (à tel point qu'elle est passée sous silence, par un blanc dans le récit). Ici, celle d'Amalia permet à Emilio de vivre, et le narrateur y abandonne sa distance ironique; double pas dans l'évolution de l'œuvre : avec le troisième roman, cette distance sera



p.9), "on ne se demande plus si l'on a bien vécu. On cherche à bien mourir, c'est-à-dire avec art".

**Dominique QUELEN**

---

définitivement réduite à néant, le personnage se chargeant lui-même de prendre la plume, et Zeno aura fait de sa "difficulté d'être" le moteur de sa vie.