

LA PSYCHOSE MYTHIQUE
OU LES AVATARS DE PROSPERO
La tempesta d'Emilio Tadini

La tempête fait souvent rage dans les romans d'Emilio Tadini¹. En 1980, elle se déchaîna dans *L'opera*, au grand dam du narrateur, rivé à son fauteuil : "Tempesta ! E io al timone di una poltrona (*O*, 128)". L'accalmie qui s'ensuivit se farda d'un : "Carnevale ! (*O*, 157) !" final des plus retentissants. Mais les effets de la tourmente étaient encore sensibles dans *La lunga notte* (1987), où la métaphore se faisait tempétueuse : "Parole, come relitti di un naufragio, galleggiavano (*LN*, 156)".

Bizarrement, c'est à un même homme qu'il revient d'essuyer tous ces coups de chien. Qui est l'infortuné personnage ? Un journaliste myope, accessoirement narrateur impénitent (comme les bavards), qui, aussitôt qu'il s'éloigne du siège du *Corriere della Sera*², se prend dans les rêts d'une machine à parler - qu'il s'agisse du critique d'art "inventeur" d'un peintre polonais dans *L'opera*, de la veuve du gérarque fasciste de *La*

1 Emilio Tadini, qui est à la fois peintre et romancier, a jusqu'ici écrit quatre romans : *Le armi l'amore*, Milan, Rizzoli, 1963 ; *L'opera*, Turin, Einaudi, 1980 ; *La lunga notte*, Milan, Rizzoli, 1987 ; *La tempesta*, Turin, Einaudi, 1993 (les trois derniers seront respectivement abrégés : *O*, *LN*, *T*) ; et un recueil de poésie : *L'insieme delle cose*, Milan, Garzanti, 1991. En tant que peintre, il a eu droit à sa première exposition personnelle en 1961 (Galleria del Cavallino de Venise) ; depuis lors, il a notamment participé deux fois à la biennale de Venise, en 1979 et en 1982. En 1993, il a exposé la collection *Oltremare* à la Galleria Marconi de Milan.

2 Le *Corriere della Sera* n'est jamais cité nominalement, mais dans *La lunga notte* il appert que le journaliste travaille Via Solferino (*LN*, 42), où se trouve le siège du grand quotidien milanais.

lunga notte, ou encore de Prospero, au plus fort de *La tempesta* (1993), le dernier roman du Milanais.

Comme on l'aura compris, les trombes passent au rythme des discours. La parole, chez Tadini, se lève, éclate et inquiète. Et le vent de mots que sèment les loquaces héros de l'auteur ne pouvait que renvoyer à une autre tempête : Shakespeare souffle où il veut. Tadini a donc récolté la *Tempête* de 1612 en la ramenant dans la patrie de Prospero. Le titre du roman ainsi que le nom du protagoniste établissent une filiation manifeste, et des indications éparses nous rappellent au besoin que le cadre est emprunté au maître anglais. Comme ne cesse de le répéter Prospero, sa demeure - un pavillon de banlieue - est une île, qui surgit dans les champs bordant Linate et son aéroport. Et c'est bien une tempête (*T*, 80) qui l'a rejeté sur ses rives. Prospero évolue dans son *regno* (*T*, 16,48,61,...) en qualité de *duca* (*T*, 92,105,173). Le décor shakespearien est planté, d'autant que l'exilé volontaire a une fille unique de seize ans et un frère attiré par les antichambres du pouvoir (il dirige au demeurant un prometteur *Ente delle minoranze minoritarie*). Il fallait un Ariel et un Caliban. Et bien il incombera à un même personnage d'incarner l'un et l'autre. Signe des temps, ce sera un *vu' cumpra* (*T*, 120), c'est-à-dire un de ces vendeurs ambulants "extra-communautaires"³ souvent contraints à la mendicité et victimes sacrificielles du malaise urbain. D'abord exclusivement Caliban, "un selvaggio che sembrava fosse appena venuto fuori dagli oscuri pasticci ribollenti di qualche foresta vergine - un mostro nero e ringhianta come la notte (*T*, 61)", qui correspond au "thing of darkness (V,1)" de Shakespeare, il abandonnera sa nature humanoïde mi-poisson mi-indigène des Bermudes élisabéthain pour se transformer en génie de l'air voué à la cause de Prospero. Le maître de céans lui-même semble participer des quatre éléments simultanément. Terrestre et flamboyant comme le Prospero shakespearien, il est aussi liquide et éthéré comme ses serviteurs : "Prospero, no, lui era leggero. Leggero e liquido. Lui era un po' come un'acqua che sgorgasse da una sorgente - o da un rubinetto, per usare, nella metafora, un'immagine a noi più consueta (*T*, 75)". Tadini a fait preuve d'originalité en assignant à deux personnages le rôle de trois archétypes sans jamais leur octroyer un pourtour exact qui à la longue aurait pu s'avérer coercitif. En définitive, il ne manque que la famille royale de Naples, et surtout Ferdinand et Alonso. Mais l'amour et la

3 Ce terme, auquel on recourt systématiquement en Italie, est un extraordinaire exemple d'exclusion fondée sur une base pseudo-juridique. La C.E.E. sert en l'espèce de prétexte à un euphémisme qui passerait presque pour scientifique s'il incluait également les Suisses ou les Américains. Mais alors que le Sénégalais est un extra-communautaire, le Suisse reste un Suisse.

compassion ne sont pas de mise, ne sauraient l'être en l'absence de catharsis.

La distribution des rôles est donc shakespearienne par défaut. Mais Tadini compense en introduisant de nouveaux personnages. Puisqu'il a choisi la forme romanesque, il lui fallait bien un narrateur : le *cronista-cronico* (O, 10) des oeuvres précédentes, qui parvient à pénétrer dans l'île de Prospero. Les circonstances sont somme toute dramatiques. Sous le soleil de plomb du *ferragosto* milanais, le retraité Prospero, ancien commerçant en tissus, vient de blesser un policier qui voulait le déloger *manu militari* pour appliquer la procédure d'expropriation engagée à son endroit. Assiégé par les forces de l'ordre, il se retranche chez lui en compagnie d'un Sénégalais qu'il héberge depuis un certain temps. Trop disert pour se limiter à raconter son histoire en solitaire, le narrateur avait besoin d'un interlocuteur ; il le trouve, et fort disponible, dans le commissaire de police qui dresse le procès-verbal des événements. *La tempesta* de Tadini correspond au récit que le journaliste fera au commissaire à l'issue du siège. Les trois-cent quatre-vingt-trois pages du roman ne sont en fait que l'extension - une excroissance ? - de la formule suivante : "Pazzo minaccia a mano armata il vigile che gli intima lo sfratto, poi spara sulla polizia. Assediato in casa. Implicato un extracomunitario (T, 12)". Et si *La tempesta* démontrait que le chef-d'oeuvre romanesque était en réalité le superflu du nécessaire administratif ? Cela ferait rêver plus d'un rapporteur, on s'en doute.

Le récit du journaliste, toutefois, ne sera pas gommé mais (partiellement) effacé par le commissaire, car il est enregistré sur des cassettes dont le changement scande le temps avec autant de régularité que le rideau d'une scène de théâtre. Le monologue couvre six faces et en entame une septième. Il dure donc entre trois et cinq heures, comme l'oeuvre de Shakespeare. Le recours à l'oral, par le truchement du magnétophone, n'est pas le seul élément de théâtralité suggéré par le texte. Après ses premières sorties, Prospero est perçu comme un acteur ; le journaliste verra dans sa demeure "quel teatro in cui avevi messo in scena i tuoi bravi misteri (T, 14)". La nature théâtrale du roman est d'ailleurs si évidente qu'il a été porté à la scène par Andrée Ruth Schammah, au Teatro Franco Parenti de Milan, en octobre 1993, quelques mois à peine après sa parution⁴. Une manière de record. Et les

⁴ L'adaptation pour le théâtre a généralement obtenu de bonnes critiques, ne serait-ce que pour le jeu de Piero Mazzarella, l'un des plus grands acteurs dialectophones de Milan, qui en l'occurrence a campé un Prospero fort crédible. Mais comme Giovanni Raboni (in *Corriere della Sera*, 10.10.1993), on pourra se demander pourquoi la scène où le Sénégalais manque être agressé par

références au théâtre sont tous azimuts. Lorsque le drame est en passe de se consommer - car il y a bien drame : Prospero se suicidera plutôt que de se livrer à l'usurpateur - le narrateur, changeant de répertoire, manie la métaphore hamlétienne : "Come una tragedia di Shakespeare in abiti moderni - con Amleto che mette l'impermeabile per andare al funerale di Ofelia (T, 338)".

*

L'exkursus hamlétien du narrateur est l'indice d'un réseau intertextuel qui s'étend bien au-delà de *La Tempête* de 1612. Il y a chez Tadini une tendance marquée (et avouée) au "bricolage" et au *pasticcio*⁵ ; sa *Tempesta* le confirme. Prospero n'est pas seulement un avatar shakespearien ; il est également l'hypostase moderne de Don Quichotte et de Robinson Crusoe - et son aide de camp sénégalais, par là même, devient l'héritier de Vendredi ou d'un Sancho Pança converti au mutisme. Mais d'autres pistes s'ouvrent encore dans le texte, et signalisées. Lorsque le corps de Prospero est emporté sur une civière, on croit assister à la fin de Falstaff, dans *Henri V* : le ventre rebondi soulevant le drap mortuaire associe les deux personnages dans un finale dramatique frelaté par une dernière incursion du dérisoire. Le Prospero tadinien est à la croisée des chemins qui parcourent l'oeuvre de Shakespeare - et si *Timon d'Athènes* ou *Le Roi Lear* ne sont pas cités, c'est sans doute que Tadini ne voulait pas surcharger le texte de références en provenance d'Angleterre. Car sur le versant italien l'histoire littéraire alimente généreusement *La tempesta*. Tadini aurait pu intituler son roman *L'inferno*, n'eût-il été précédé par l'Alighieri et accessoirement par René Belletto. La tentation semble l'avoir effleuré. Prospero se mue d'ailleurs à deux reprises (T, 215,241) en *Virgilio zoppo* et *duca* pourrait bien être entendu en son sens de dux, de guide. L'enfer se fait béant lorsque le Virgile de Linate relate son équipée dans les girons et les cercles de la Milan nocturne, "quella Milano avvolta da fiammate più o meno visibili e abitata da schiere di dannati (T, 226)". Divisée par des cloisons étanches en espaces où les peines diffèrent, la demeure de Prospero semble être un concentré de la Milan dantesque dont Tadini se fait le témoin. Prospero, néanmoins, ne

quatre jeunes *lumbard* devant la demeure de Prospero a été supprimée alors que pour le reste le texte théâtral est fidèle (presque trop) au roman.

⁵ Ces termes, qui apparaissent dans le roman, reviennent souvent dans les interviews à Tadini. Ainsi, dans "La mia casa, la mia vita", entretien concédé à Alain Elkann et publié in *Amica*, n 16, 1993, Tadini qualifie l'île de "bricolage", sa manière de vivre un "bricolage con la pittura, la scrittura" et ses lectures de "pasticcio".

doit pas seulement son identité à Dante : il en est aussi redevable à Pirandello, au Pirandello des *Giganti della montagna* (1938), pièce ultime, inachevée. Dans son herméneutique forcenée du foyer, dans son insistance à traiter de pair à compagnon artifice et réalité, Prospero est proche parent de Cotrone, le dernier héros pirandellien.

C'est sans doute à la triple lumière de Shakespeare, de Dante et de Pirandello qu'il faut lire *La tempesta*, roman-palimpseste par excellence. Ce n'est pas rien. Conscient de ce legs somptueux, Tadini a opté pour une ironie à même de créer un léger effet de distanciation - mais cela le renvoie de Charybde en Scylla : en s'écartant de ses illustres prédécesseurs, il a emboîté le pas de Céline et de Gadda, comme le soulignent toutes les critiques du roman⁶.

*

A l'instar de l'éponyme shakespearien, Prospero est le maître (contesté) d'une terre vierge à laquelle il s'efforce de conférer un sens, après qu' "una tempesta in piena regola aveva affondato quel povero rottame della mia nave e mi aveva buttato su questi scogli. E adesso, a tempesta finita, dovevo cercare in qualche modo di sopravvivere (*T*, 278)". Mais contrairement au duc en exil, Prospero ne vit pas dans un univers susceptible d'être transcendé par la féerie. Il ne dispose que du pouvoir de la parole et de la faculté de louvoyer au sein du réel.

La cosmogonie de Prospero est tout entière fondée sur le triomphe du logos. Loin de porter à bout de bras sa vision du monde, il l'énonce du bout des lèvres, et sur tous les tons : "Saltava, Prospero, dal tono colloquiale all'iperbole. Una catena di montaggio per metafore. Passava dall'aldiqua all'aldilà della chicchiera senza la minima fatica (*T*, 312)". A l'observateur shakespearien, succède l'orateur tadinien, qui, aux yeux (aux oreilles) du journaliste-narrateur, finit par ne plus faire qu'un avec le flot de mots qu'il déverse : "Prospero ? Una bocca che parla (*T*, 51)", et encore : "Era la forma, Prospero, di un vaniloquio fluttuante e basta (*T*, 74)". Mais le journaliste a beau regimber sous l'aiguillon, il sait que le retraité en colère, par la seule force de son discours, est en train de créer un monde que toute la police de Milan ne saurait violer. Il n'a sans doute pas oublié l'oracle (verbeux, comme il se doit) rendu par un premier magnétophone, celui de *L'opera* : "E' come se la parola, dopo essersi perduta per forza di cose - letteralmente - nella materia dell'accaduto (di ciò che è fatto per finire, appunto) è come se la parola potesse ora, alla

⁶ Tadini, dans l'entretien avec Elkann cité *supra*, parle lui-même de son admiration pour Gadda et en particulier pour *La cognizione del dolore*.

fine, compiuta la storia - sì, adesso, proprio in questo crepuscolo offuscato - potesse ritrovarsi intatta, la parola, e ormai tanto ricca e potente e violenta da togliersi dal groviglio in cui era intricata delle cose, da portarsele via, le cose : nell'utopia, finalmente, nel sistema effimero e assoluto che la parola può finalmente - e sola - costruire (*O*, 130)". La logorrhée de Prospero déteint du reste sur le journaliste, et par ricochet sur le commissaire : tous deux, à intervalles réguliers, s'aventurent dans de longs échanges sur la fonction du langage (*T*, 132-134) ou sur l'art du récit (*T*, 101-102).

A l'image de presque tous les personnages de Tadini, Prospero se lance tête baissée dans l'entreprise de construire son utopie, "con tutte quelle parole che gli sventolavano intorno alla bocca (*O*, 128)", comme avait dit le journaliste en d'autres circonstances. Pour ce faire, il lui faut désamorcer la réalité, qui, toujours menaçante, est maintenant visible, concrètement, à moins d'une encablure de l'île, ou, en d'autres termes, dans la rue qui jouxte le pavillon de banlieue.

"We are such stuff / As dreams are made on ; and our little life / Is rounded with a sleep (*IV*, 1)", affirmait le duc de Milan shakespearien. Son humble successeur professe le même credo ; comme d'ailleurs Cotrone, son homologue sicilien, qui fait évoluer ses hôtes au milieu de fantoches qui sont la projection de leur moi rêvé, en annonçant à l'un d'eux : "Tutto l'infinito ch'è negli uomini, lei lo troverà dentro e intorno a questa villa⁷".

Prospero "onirise" sa demeure pour en faire *son* île, comme son modèle anglais, comme Cotrone, créateur d'une île dans l'île où "le cose che ci stanno attorno parlano e hanno senso soltanto nell'arbitrario in cui per disperazione ci viene a cangiarle. Disperazione a modo nostro, badiamo ; siamo piuttosto placidi e pigri ; seduti, concepiamo enormità, come potrei dire ? mitologiche ; naturalissime, dato il genere della nostra esistenza. Non si può campare di niente ; e allora è una continua sbornatura celeste. Respiriamo aria favolosa⁸". Mais Prospero doit instaurer une atmosphère fabuleuse en dépit des floches de pollution en tout genre de la société post-industrielle. Tandis que le souhait du Prospero shakespearien était de recouvrer son duché et de permettre à Miranda de découvrir un "brave new world (*V*, 1)", le Prospero tadinien, qui, soit dit en passant, a sans doute lu Huxley, rêve de prendre l'avion de 5 h 45 que chaque matin il contemple de sa terrasse. En 1612, Prospero désire retrouver la civilisation ; en 1993, il veut s'en éloigner.

7 Luigi Pirandello, *I giganti della montagna*, Milan, Arnoldo Mondadori, 1956, p.436.

8 *Ibid.*, pp.441-442

Car s'il n'a plus de duché, il n'a plus non plus de famille. Son épouse l'a quitté quatre ans plus tôt pour se retirer en Inde (à l'instigation de son gourou) ; sa fille était partie la veille, mais en réalité elle était partie "ancora prima di partire (T, 87)", ensorcelée par le chant des seringues. Il n'est donc plus stimulé par la présence d'une Miranda, voire par le souvenir d'une épouse parfaite, prématurément décédée : il ne lui reste plus que trois vêtements suspendus à un fil dans la buanderie, dont l'un appartenait à sa mère, l'autre à sa femme et le dernier à sa fille. De même que Cotrone, il évoque des fantômes d'étoffe mais sans parvenir à leur insuffler un peu de vie, fût-elle onirique.

Le rêve, ici, ne consiste pas seulement à abandonner le réel, mais à l'*inverser*, car il est l'étalon de ce qui *ne doit pas* être. Le duché est devenu un enfer dantesque où la mafia, la nuit, organise des courses de chevaux sur le macadam de Segrate, où les petits vieux sont chassés du Parco Lambro, rebaptisé Tailandia par d'implacables dealers, où le Corso Buenos Ayres et la Porta Venezia sont livrés à des chauffeurs de taxi borgnes entraînant leurs clients vers des lumignons rouges cosmopolites et protéiformes. Alors qu'il traverse la rue pour s'introduire dans la maison de Prospero, le journaliste constate : "Sto sognando (T, 41)", avant de qualifier son hôte de "re di un'isola emersa in un brutto sogno (T, 61)". Mais les choses sont plus compliquées qu'il n'y paraît dans la mesure où, comme le note Cotrone, l'arbitraire est sujet au désespoir. Il ne s'agit plus de décrocher la lune, mais de se réfugier sur sa face cachée. Et Prospero, lucide dans son délire, précise : "Si immagini, ecco, che questa casa sia un'isola, e che io ci abbia innalzato il mio regno, in questa isola, e mi sia sforzato di farlo il più simile possibile ai miei sogni - o, se vuole, che in fondo è lo stesso, abbia cercato di farlo, questo regno, il più simile possibile al rovescio di tutta la mia paura (T, 56)".

*

Voici quelques années, Antonio Tabucchi avait intitulé un de ses romans *Il gioco del rovescio*. C'est justement à ce jeu-là que Prospero se livre même si le narrateur préfère parler de "bricolage da disperato (T, 322)".

Chez Shakespeare, la division de l'espace est nette. Il est un duché dont on a été exilé et il est une île où l'on a échoué ; la question, dès lors, est d'annuler la distance entre les deux, et donc de trouver un navire. Le cadre spatial, chez Tadini, est plus complexe. Son Prospero habite une île taillée dans Milan - l'isolement est d'ailleurs largement lié à un facteur temporel, car la mi-août, dans la capitale lombarde, provoque un reflux

capable de faire poindre des ilots de solitude. Le Prospero shakespearien subit l'insularité, qu'il atténue par l'intermédiaire de la magie ; son lointain descendant l'accepte de bon cœur. Mais il convient de bien peser les mots ; Prospero, pour autant qu'il donne son acceptation, adopte une attitude passive : il n'a nullement cherché le repli. Songeant à la genèse de son île, il constate : "Forse stavo incominciando a tagliare i ponti. Quelli che restavano, almeno (T, 87)". Son île est issue d'une restriction progressive de l'espace. C'est une peau de chagrin. Elle naît d'une avancée, d'un déferlement qui lui confère l'aspect d'un écueil, de cette *ultima spiaggia*, que les Italiens citent souvent. L'île de Prospero se superpose au duché de Milan. La distance, ici, est nulle. Bon gré mal gré, il faut y rester, car il n'existe plus d'alternatives - et surtout pas l'alternative de tous les naufragés : le retour au bercail. Voilà pourquoi Prospero s'ingénie à valoriser son territoire ; voilà pourquoi, en concomitance, il est désespéré. Son île est un pis-aller sans retour, un pis-aller précaire qui ne tardera pas à être submergé et où l'on respire déjà l'"ossigeno del niente (T, 159)". Lorsqu'il guette l'avion de 5 h 45, Prospero rend un culte à l'u-topie : il s'agit de n'être nulle part, dans les airs⁹. Mais ce culte-là est illusoire, et c'est bien pour cela qu'il passionne Prospero, Don Quichotte au petit pied. La perception des lieux, là encore, procède d'un renversement des perspectives. L'île n'est pas *quelque chose* ; elle est le contraire d'*autre chose*. Et l'autre chose, c'est l'enfer : "Non pensi a una specie di inferno, dicevo. No, anzi. E' tutto il contrario (T, 141)". Le contraire de l'enfer, en principe, est le paradis. Drôle de paradis, pourtant, où poussent quelques plants d'ireos fatigués, où survivent tant bien que mal des poissons aux écailles usées par les ans et quelques oiseaux aphones résignés à leur volière ; drôle de paradis assiégé par les forces de l'ordre et par un soleil trop tenace. Mais le contraire de l'enfer, c'est pourrait également être l'arche de Noé - et franchement, malgré ses velléités cosmogénétiques, Prospero tient plus du sauveteur mythique que de Dieu le Père. Seulement voilà : l'île - arche est vide, et elle ne se remplit que de l'envers du réel. On y bâtit des châteaux en Espagne ; on y trouve l'or des trolls ; on y dresse des palissades dignes du comte Potemkine. Et si elle se remplit, elle le fait des appels téléphoniques d'un frère envahissant, installé derrière le méplat de son bureau romain. En 1612, Prospero devinait la pensée de ses congénères ; en 1993, il est en proie aux ingérences d'autrui : "Sembrava

9 A propos de son exposition "Oltremare" (cf note 1), Tadini évoque le jeu de mots anglais sur *nowhere* (*no-where / now-here*) et commente : "Il viaggio nell'oltremare, che ti porta a vedere da vicino il niente, ti conduce al qui". Il songeait sans doute à Prospero en disant cela à Paolo Di Stefano, in *Sette*, supplément hebdomadaire du *Corriere della sera*, n 45, 1993.

che sapesse quello che io stavo facendo, quello che io stavo pensando - minuto per minuto (*T*, 197)". Prospero n'a pas seulement perdu la maîtrise de son monde ; il en est devenu l'esclave. Son île se remplit encore des photographies, ou plutôt des autoportraits, que sa fille lui expédie des Etats-Unis, où elle se drogue loin du coeur, mais sans vouloir, sans pouvoir, rester loin des yeux. Les rouleaux de pellicule ponctuent une lente et inéluctable sortie de la vie. Le visage défait de l'adolescente inspirera un commentaire dépité au journaliste : "Una specie di lifting di prim'ordine. Solo documentato all'incontrario (*T*, 299)".

A force de se remplir à l'envers, l'île perd tout ancrage. Elle devient un jeu de reflets privés de source : "Nella casa di Prospero ogni cosa sembrava volesse dirne un'altra (*T*, 320)". Et cette chose, dont l'altérité consiste dans la quête des antipodes du réel, finit par déboucher sur le vide. L'abîme s'ouvre devant les pieds de Prospero lorsque le journaliste lui rappelle l'inexorabilité du réel, son ubiquité qui, par définition, efface toute u-topie.

Prospero mourra à l'instant où le duché de Milan aura pris possession du dernier arpent de son île. Ce n'est pas d'une balle de fusil qu'il est mort, mais de noyade. Les digues dressées à grand renfort de "psichosi mitica (*T*, 92)" n'auront pas protégé son île des lames du réel. Si le Prospero shakespearien fut plus heureux, c'est peut-être parce qu'il évoluait dans le cadre d'un *fairy-tale*.

Bertrand WESTPHAL