

## INTRODUCTION A *MENZOGNA E SORTILEGIO* \*.

1. Une littérature critique désormais riche permet d'énumérer les raisons de la grande originalité historico-littéraire de *Menzogna e sortilegio* :

a) le fait que l'œuvre soit étrangère aux objectifs du néoréalisme (qui domine en Italie lors de la publication du roman, en 1948) : à l' 'engagement' idéologique explicite de l'auteur, à la représentation de l'histoire collective récente et au langage communicatif, anti-littéraire, proche de la langue parlée, Elsa Morante oppose un roman psychologique, dominé par des événements privés, doté en somme d'une physionomie propre au XIX<sup>e</sup> siècle.

b) Sa revanche, malgré cet écart, sur le terrain même du néoréalisme : bien que l'histoire publique ne soit pas nommée (l'intrigue se déroule à cheval entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle, quoiqu'on ne mentionne aucun événement historique contemporain), les événements privés seraient inexplicables sans le conditionnement de forces historiques supra-individuelles, tellement supérieures au point d'en être transcendantes. Aussi ces

---

\* Les citations sont extraites de : *Elsa Morante, Menzogna e sortilegio*, introduzione di C. Garboli, Torino, Einaudi, 1994 (dont on indique, dans l'ordre, le numéro de partie, le numéro de chapitre et de page). Je suis gré à Marco Bardini, Marina Polacco et Matteo Residori pour leurs précieuses indications et suggestions, et à Sophie Stallini et Marielle Macé pour leurs conseils concernant la version française de cet article.

1. V. G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Mondadori, 1998, p. 389-412.

forces sont-elles omniprésentes et invisibles pour les personnages qui les subissent (nous les retrouverons plus loin) : « i conflitti sociali interessano ogni più piccola cellula del romanzo e ne promuovono le grandi storie passionali »<sup>2</sup>.

c) Le mélange de genres différents, typiques du XIX<sup>e</sup> siècle, et surtout des genres 'bas' dans la hiérarchie littéraire traditionnelle, comme la prose populaire, le roman-feuilleton ou le livret d'opéra<sup>3</sup>.

d) Le contraste entre cette physionomie 'datée' et des contenus plus que jamais propres au XX<sup>e</sup> siècle : le théâtre psychique de la vie intérieure enfantine et adulte, la pathologie de la vie familiale et son héritage dans la névrose de la narratrice, Elisa. En effet, le point de départ est sa fixation névrotique au moment du dernier traumatisme de son enfance, la mort de ses parents (*Introduz.*, II, 17). Le but de l'acte narratif est la guérison à travers la reconstruction des événements familiaux véritables, un « dramma piccolo-borghese » qu'Elisa, souffrant du « morbo » héréditaire qu'est le mensonge, avait transfiguré en une légende (*Introduz.*, II, 18). Toutefois, on n'évoque plus, par la suite, le propos thérapeutique de la narration que souhaitait Elisa (*Introduz.*, III, 29), et une telle ambiguïté justifie les deux interprétations opposées du sens que prend la narration. On trouve une lecture, pour ainsi dire, rationaliste (selon laquelle le récit d'Elisa démystifie la mythologie petite-bourgeoise qui a mené ses ancêtres à leur perte, et, ce faisant, la libère<sup>4</sup>), et une lecture psychanalytique, qui voit dans le récit d'Elisa le roman familial

2. C. Garboli, *Introduzione* à Elsa Morante, *Menzogna e sortilegio*, Torino, Einaudi, 1994, p. XIII. Cet aspect fondamental a été immédiatement pressenti avec une grande acuité par Calvino dans son compte-rendu critique : *Menzogna e sortilegio* est « un romanzo sul serio [*id est* selon le canon néoréaliste] che è penetrato fino all'osso, interamente, disperatamente, della dolorosa condizione d'una umanità divisa in classi » (*Un romanzo sul serio*, *L'Unità*, 17 août 1948, in *Saggi*, a cura di M. Barenghi, I, Milano, Mondadori, 1995, p. 1194). Cette intuition a été confirmée par des lectures successives du roman, en clef historique-sociologique (L. Stefani, *Favola e Ideologia in Menzogna e sortilegio*, in AA.VV., *Quaderno '70. Sul Novecento*, Padova, Liviana, 1970, pp. 175-188 ; C. Cases, *La Storia. Un confronto con Menzogna e sortilegio* [1974], in *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 104-125).

3. Pour mentionner un seul exemple d'allusion au roman-feuilleton : le premier chapitre de la première partie, *Una sepolta viva e una donna perduta*, cite deux motifs topiques du genre (le premier est aussi le titre de deux romans de Francesco Mastriani et de Carolina Invernizio). Au sujet des nombreuses allusions aux livrets d'opéra, voir L. Lugnani, *L'ipotesto melodrammatico come luogo della "tracotanza" e della "teatralità"*, in AA.VV., *Per Elisa. Studi su "Menzogna e sortilegio"*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, p. 343-408.

4. V. p. ex. A. R. Pupino, *Struttura e stile nella narrativa di Elsa Morante*, Ravenna, Longo, 1967, p. 49-90 ; C. Cases, *La Storia*, op. cit. ; L. Stefani, *Favola e ideologia*, op. cit. ; G. Venturi, *Elsa Morante*, Firenze, La Nuova Italia, p. 16-57.

(selon l'acception freudienne du terme) d'une névrotique. Dans ce cas, le récit serait construit de matériaux imaginaires, et Elisa serait une victime qui souffrirait de la même pathologie que les autres personnages<sup>5</sup>. La seconde interprétation me semble la plus probable ; quoi qu'il en soit, la psychanalyse freudienne (du moins ce à quoi Elsa Morante avait accès dans les années Trente et Quarante), est une clef de lecture de *Menzogna e sortilegio* dont il faut tenir compte. Elle constitue pour l'auteur un instrument de connaissance de ses personnages et de leurs comportements. Peut-être conditionne-t-elle aussi le choix d'un narrateur personnage différent du ' moi ' de l'auteur afin d'en éloigner une matière autobiographique (s'il en est ainsi, *Menzogna e sortilegio*, est aussi le roman familial d'Elsa Morante)<sup>6</sup>.

e) Concernant la technique narrative, encore une fois, des apparences traditionnelles révèlent une identité bien plus complexe. Le roman se présente en effet comme une « cronaca » familiale, mémorialiste, racontée par l'un des personnages ayant survécu. Un cadre au présent et à la première personne (*Introduzione* et *Epilogo*) renferme donc un récit au passé qui, à son tour, est divisé en deux grandes parties : l'histoire précédant la naissance d'Elisa et l'enfance d'Elisa. Ces deux parties se distinguent par la position qu'y assume le narrateur. Il est d'abord externe (et généralement omniscient), puis (à partir du sixième chapitre de la quatrième partie) il est présent et raconte ce qu'il a vu et ce qui a trait à sa « vera memoria » (IV, VI, 434). Si l'on reprend les catégories de Genette, le mode de la narration passe donc de la focalisation zéro (narrateur omniscient) à la focalisation interne, celle d'Elisa<sup>7</sup>. Parallèlement, concernant le statut de la voix du narrateur par rapport à l'histoire, d'hétérodiégétique qu'il est (dans la première partie), il devient homodiégétique<sup>8</sup>. En réalité, les intentions d'Elisa (écrire « come una fedele segretaria » la « cronaca passata » de ses ancêtres morts qui la lui dictent, en utilisant sa propre mémoire, reconstruire « la vicenda vera » de sa famille : *Introduz.*, III, 29)

5. V. en général AA.VV., *Per Elisa*, op. cit. (surtout E. Scarano, La " *fatua veste* " del vero, pp. 95-171 ; M. Bardini, Dei " *fantastici doppi* " ovvero la mimesi narrativa dello spostamento psichico, pp. 173-299) ; R. Donnarumma, *Menzogna e sortilegio oltre il bovarismo*, *Allegoria* IX (1999), 31, p. 131 ; M. Polacco lit elle aussi le récit dans les termes d'un roman familial de névrotiques: *Menzogna e sortilegio, o degli inganni del racconto*, *Quaderni del Cairoli*, 13 (1999), pp. 105-119. L'article de S. Freud, *Il romanzo familiare dei nevrotici* [1908, désormais in *Opere*, vol. 5, Torino, Boringhieri, 1972, p. 469-474] était accessible en italien dès 1921 (v. M. Bardini, *Dei " fantastici doppi "*, op. cit., p. 177).

6. V. G. Rosa, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, Milano, Il Saggiatore, 1995, p. 28 et 55.

7. G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 204-207.

8. G. Genette, *Figure III*, op. cit., p. 256..

cachent des ambiguïtés profondes qui investissent le statut du récit et du narrateur, et donc leur crédibilité à tous deux <sup>9</sup>.

f) Enfin, une autre ambiguïté d'ensemble se retrouve dans la langue et dans le style. Elle est déterminée par la friction qui s'opère entre la dignité basse des contenus (un « *dramma piccolo-borghese* » : *Introduz.* II, 18) favorisée par certains caractères propres à une prose proportionnellement médiocre comme l'est la littérature populaire (roman-feuilleton, etc.), et une langue opposée, d'une autre provenance, « solenne [...] ricca e grave, appassionata, si direbbe in qualche modo impostata » (Mengaldo). Le résultat est un ' grande stile ' qui soulève à des hauteurs épiques le drame petit-bourgeois <sup>10</sup>, non seulement grâce à la langue, mais encore, en se servant des techniques rhétoriques de ' singularisation ' et de ' dilatation sémantique ' observées par Giovanna Rosa, comme les similitudes, les personnifications des forces psychiques et le riche appareil adjectival qui s'y rapporte <sup>11</sup>.

2. De cette énumération, aussi sommaire soit-elle, se dégage l'impression que l'originalité de *Menzogna e sortilegio* naisse du mélange d'éléments hétérogènes (narratifs, stylistiques), et de la synthèse ambiguë et fuyante de ces éléments. Le résultat en est une inactualité apparemment naïve, mais en réalité aussi géniale qu'inédite ; dans les pages suivantes nous tenterons de préciser cette impression.

On peut chercher un premier éclaircissement dans un entretien qu'Elsa Morante a accordé à Michel David en 1968. L'auteur y révèle que cette apparente inactualité est due à des intentions bien plus vastes : « Je pensais que le roman comme on l'entendait au dix-neuvième siècle [...] était à l'agonie. Alors, j'ai voulu faire ce qu'a fait l'Arioste pour le poème chevaleresque, en écrire le dernier et tuer le genre. Je décidai de faire le dernier roman possible, le dernier roman de la terre, et mon dernier roman, bien entendu ! Je voulais y mettre tout ce qui me tourmentait alors, toute ma vie, qui était une vie jeune, mais intimement dramatique. Je voulais aussi que le roman contînt tout ce qui avait été la substance du roman du dix-neuvième siècle, les parents riches et les parents pauvres, les orphelines, les prostituées au grand cœur... [...] J'étais bien loin de penser à faire un roman social ou de polémique sociale. Je ne pen-

9. Au sujet de la technique narrative e d'Elisa, narrateur auquel on ne peut pas faire confiance, v. E. Scarano, *La "fatua veste" del vero*, op. cit.; L. Lugnani, *Logos kai Ananke*, in AA.VV., *Per Elisa*, op. cit., p. 9-94.

10. P. V. Mengaldo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, *Studi Novecenteschi* XXI (1994), 17-18, p. 13 et 18-19.

11. G. Rosa, *Cattedrali di carta*, op. cit. pp. 56-62 et 64-68.

sais qu'à écrire une histoire, le Roland furieux du roman romantique <sup>12</sup>». Ces déclarations de poétique (réitérées plus tard – sur la quatrième de couverture – dans l'édition de 1975 du roman <sup>13</sup>) sont extrêmement importantes pour les lignes de recherche qu'elles suggèrent. Il faut cependant les compléter de deux apostilles :

a) Bien que l'auteur ait souligné le parallélisme existant avec l'Arioste et Cervantès, ainsi que certains aspects parodiques, thématiques et linguistiques, *Menzogna e sortilegio* ne peut être interprété comme une parodie *tout court* du roman du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est une œuvre dont l'identité littéraire est plus complexe et, précisément, ambiguë (nous y reviendrons dans le dernier paragraphe).

b) Le « roman romantique » auquel Elsa Morante fait allusion ne semble pas être le roman du XIX<sup>e</sup> siècle dans son sens générique (une acception qui, d'ailleurs, ne définirait rien du point de vue du genre), mais plutôt (jugant aussi des *tópoi* thématiques qui sont cités) le romanesque, comme catégorie à rattacher non pas au roman en général mais au *romance* (le terme anglais est intraduisible en français) : non pas un genre mais un 'mode' (pour reprendre les termes de Northrope Frye), c'est à dire « una serie di costanti nell'immaginario che si possono riflettere in letteratura all'interno di opere appartenenti a generi diversi », un mode dont l'expression littéraire est associée à des caractères d'« inverosimiglianza, di avventura e di appagamento del desiderio » et qui évoque un monde « sentimentale, passionale, sognante, suggestivo, misterioso, pittoresco <sup>14</sup>». Aussi distinguerons-nous désormais le *romanesque*, en italiques, (qualité propre du *romance*) indiquant ainsi le 'mode' (et certaines de ses constantes) que *Menzogna e sortilegio* utilise et soumet à une analyse critique, et l'adjectif « romanesque » (qualité propre du *roman*), que l'on précisera encore ultérieurement, comme adjectif rapporté au genre du roman du XIX<sup>e</sup> siècle ou, plus exactement, à certaines de ses orientations très éloignées du *romanesque*.

12. *Je voulais faire le dernier roman de la terre*, *Le Monde*. Supplément au n° 7232, 13 avril 1968.

13. « Il modello supremo di *Menzogna e sortilegio* è stato il *Don Chisciotte*, senza dimenticare, in diversa forma, l'*Orlando furioso*. Difatti, come quegli iniziatori esemplari della narrativa moderna segnavano il termine dell'antica epopea cavalleresca, così, nell'ambizione giovanile di Elsa Morante, questo suo primo romanzo voleva anche essere l'ultimo possibile del suo genere : a salutare la fine della narrativa romantica e post-romantica, ossia dell'epopea borghese » (citation extraite de la *Cronologia*, in Elsa Morante, *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, I, Milano, Mondadori, 1988, p. LVI).

14. P. Zanotti, *Il modo romanzesco*, Bari, Laterza, 1998, p. 8 et 6 (auquel on renvoie pour le passage en revue des constantes thématiques et formelles, dont certaines peuvent être utilement confrontées à l'univers de *Mensonge et sortilège*).

3. Afin de développer les points évoqués, nous avons choisi deux aspects très différents : le destin des personnages et la relation qui existe entre techniques narratives et niveaux stylistiques.

Comme dans de nombreux autres grands romans du XX<sup>e</sup> siècle, dans *Menzogna e sortilegio* (malgré son apparence entièrement romanesque) la composante *saggistica*<sup>15</sup> joue un rôle fondamental<sup>16</sup>. D'où l'intérêt d'un élément relatif à cette composante comme l'est la représentation des événements et celle du destin des personnages. Cette représentation est double : aux yeux de chacun des personnages (à l'exception d'Elisa adulte), le déroulement et la fin de sa vie se révèlent incompréhensibles (et également douloureux, sauf pour certaines exceptions : Alessandra, Rosaria), tandis qu'ils sont explicables aux yeux du narrateur et donc du lecteur. On pourrait dire, à la suite d'une étude de Debenedetti publié un an avant le roman d'Elsa Morante, que presque tous les personnages font les frais d'un « divorzio » advenu entre eux-mêmes et leur destin (ils appartiennent ainsi à l'« epica dell'esistenza » et de l'absurde du XX<sup>e</sup> siècle). Pourtant, au même instant, cette rupture des « rapporti di pertinenza, di legalità tra personaggio e vicenda » est résorbée sur le plan de la compréhension supérieure du narrateur et du lecteur, pour lesquels ces événements reconquièrent la limpidité douloureuse d'une « epica della realtà » présente dès le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup>. Il s'agit donc d'un destin aux causes multiples et stratifiées : il n'est plus traditionnellement *romanesque* (dépendant du hasard ou du comportement pleinement conscient et responsable du personnage), mais il n'est pas non plus absurde, au sens que ce mot a pris au XX<sup>e</sup> siècle. On peut par contre le ramener à un enchevêtrement de facteurs, explicables rationnellement, et donc l'inscrire sur l'horizon cognitif d'un roman naturaliste ou vériste.

15. On entend par « composante saggistica » l'instance qui n'est pas relative à la fiction (opposée à l'invention romanesque) mais qui s'en sert pour exprimer la conception du monde de l'auteur (v. la note suivante).

16. V. les déclarations d'Elsa Morante à ce sujet : « *Romanzo* sarebbe ogni opera poetica, nella quale l'autore – attraverso la narrazione inventata di vicende esemplari (da lui scelte come pretesto, o simbolo delle « relazioni umane nel mondo ») – dà *intera* una propria immagine dell'universo reale (e cioè dell'uomo, nella sua realtà). [...] Il romanziere, al pari di un filosofo – psicologo, presenta, nella sua opera, un proprio e completo sistema del mondo e delle relazioni umane. Solo che, invece di esporre il proprio sistema in termini di ragionamento, è tratto, per sua natura, a configurarlo in una finzione poetica, per mezzo di simboli narrativi. Ogni romanzo, perciò, potrebbe, da parte di un lettore attento e intelligente (ma purtroppo lettori simili sono molto rari, specie fra i critici) essere tradotto in termini di saggio, e di « opera di pensiero » » (*Sul romanzo* [1958], in *Opere*, op. cit., II, pp. 1498 et 1499-1500).

17. G. Debenedetti, *Personaggi e destino* [1947], in *Saggi*, a cura di A. Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999, p. 900.

Dans le cas de presque tous les protagonistes (Cesira, Anna, Francesco, Nicola Monaco), les deux grandes coordonnées qui circonscrivent leurs destins sont encore celles d'un des maîtres déclarés d'Elsa Morante : Verga vériste<sup>18</sup>. La première est de type historico-sociologique, l'autre, psychologique : l'appartenance à une classe 'inférieure' et défavorisée (*id est* inférieure à la bourgeoisie) et la soif d'avancement socio-économique. Le diagnostic que Verga formule dans la préface des *Malavoglia* et dans *Fantasticheria* à l'égard de ses humbles pécheurs vaut aussi pour les petits-bourgeois d'Elsa Morante. *Menzogna e sortilegio* est aussi l'épopée des « vinti », de ratés obsédés par la « ricerca del benessere materiale » et par une « vaga bramosia dell'ignoto », rêve confus d'une ascension à un niveau social qu'ils s'imaginent comme fabuleux. La fatalité, qui semble dicter *ab initio* la condamnation à l'échec et le final tragique dans un « dramma modesto e ignoto » d'« attori plebei » (comme le « dramma piccolo-borghese » de la famille d'Elisa), peut être formulée pour Cesira, Anna, Francesco, et d'autres personnages, en des termes qui ne diffèrent pas trop de ceux de *Fantasticheria* : « allorquando uno di quei piccoli, o più debole, o più incauto, o più egoista degli altri, volle staccarsi dal gruppo [dans le cas de *Menzogna e sortilegio* : du groupe social dans lequel il est né], per vaghezza dell'ignoto, o per brama di meglio [...] il mondo da pesce vorace com'è, se lo ingoiò<sup>19</sup> ». Evidemment, de Verga à Elsa Morante la formule s'est enrichie et compliquée, et il faut tenir compte de certaines différences importantes. Ce n'est plus « il mondo » (au sens où il s'assimile à une 'lutte pour l'existence' où le plus faible succombe) qui dévore l'individu mais bien sa propre identité psychique. Le paradigme d'explication (historico-sociologique) du positivisme a été enrichi de façon décisive par celui de la psychanalyse. Toutefois, le destin des personnages de *Menzogna e sortilegio* est comme celui des personnages de Verga. L'auteur et le lecteur le connaissent et son diagnostic serait à peu près le suivant : l'individu est condamné à un échec inéluctable lorsque la course à l'avancement social se manifeste dans les formes psychologiques des fantaisies narcissiques compensatoires (l'adoration du mensonge dénoncée par Elisa dans l'*Introduzione*) jusqu'à l'isolement psychotique à l'intérieur de son propre délire impuissant (dont Anna est le cas extrême)<sup>20</sup>.

18. *Sul romanzo*, in *Opere*, op. cit., II, p. 1520.

19. Je cite respectivement de G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Torino, Einaudi, 1995, p. 5, et de *Fantasticheria*, in *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 136.

20. Il nous faut préciser immédiatement qu'une telle formule, générique en soi, ne peut être appliquée à la lettre à l'histoire d'Edoardo par exemple : l'absence de variable socio-économique est compensée chez lui par une sorte d'hypertrophie psychologique (son narcissisme étant le plus profond et le plus destructeur). Et toutefois cette formule explique la façon d'agir et le sort de la plupart des protagonistes, et elle explique aussi *a contrario* les rares exceptions, celle d'Alessandria et de Rosaria, toutes deux satisfaites de leur propre sort, social notamment, et des limites qu'il leur concède. Aussi sont-elles exemptées de la fiction mystificatrice et compensatoire qui naît de l'échec de la frustration socio-économique.

Deux conséquences découlent de tout ceci : tout d'abord, le conditionnement historique, c'est à dire socio-économique, est une force dont il faut presque toujours tenir compte dans le destin des personnages, quoi qu'elle soit mentionnée moins souvent que le conditionnement psychologique. C'est un geste de refus, de la part du personnage, de ses propres racines historico-sociales, tout à fait digne d'un héros de Verga, un abandon de son propre environnement, dans la recherche d'une promotion sociale, qui engendre l'intrigue. C'est Cesira, l'humble « *figlia del bottegaio* » d'un petit village de province (ainsi la définit Elisa, comme pour lui reprocher l'*hybris* implicite dans tout ce qu'elle a fait), qui accomplit ce geste <sup>21</sup>. Le fait que la dimension privée, et les forces psychiques qui la dominent, soient les protagonistes absolus sur la scène du récit, n'exclut pas le rôle, en coulisses certes mais non secondaire, des forces historiques. Grâce à elles on peut toujours expliquer cette dimension privée et ces autres forces, même si le lien entre les deux mondes n'est pas du tout déterministe. La deuxième conséquence est que le « *sistema del mondo e delle relazioni umane* », celui des destins des personnages, dessiné grâce à une formidable exploration psychologique (exploration qui constitue l'un des aspects principaux de la nouveauté et de la grandeur de ce roman) demeure un système. On entend par là un champ de forces que l'on peut comprendre au travers de coordonnées historiques et psychologico-individuelles (pour l'auteur et les lecteurs, sinon pour les personnages), et qui représente un héritage du naturalisme et du vérisme du XIX<sup>e</sup> siècle transmis au roman anti-romanesque que veut être *Menzogna e sortilegio*.

Une conséquence supplémentaire de cette vision du système des relations humaines est le schéma répétitif qui gouverne les destins de différents personnages. Ce schéma (bien qu'il soit justifié par Elisa, de façon positiviste, par le caractère héréditaire des traits psychologiques) <sup>22</sup>, semble confirmer en

---

21. « Di famiglia assai modesta, Cesira [...] si guadagnò la vita fino ai suoi ventisette anni, facendo la maestra in piccole scuole di paese. Ella sdegnava, però, sin da bambina, la rozza società nella quale era costretta a vivere, e di cui si considerava una ospite passeggera, convinta che il proprio posto fosse altrove. Così [...] respinse come un insulto ogni offerta di sistemazione in quella indegna società [...] partì per la città » où, devenue institutrice « in una casa patrizia », elle rencontre Teodoro, vieux et noble, lui fait la cour poussée non pas par ses « attraitive » mais « dall'ambizione e dall'interesse », car « la sua mente quasi ossessa, non vedeva più altro che la possibile, inebriante metamorfosi della maestra Cesira in una grande dama » (I, II, 46-47 : comme on le constate, Elisa a bien clairs le contexte et les motivations sociales qui sont à l'origine de l'ambition de Cesira, de même qu'elle aura toujours la conscience des ambitions sociales de Nicola Monaco, Francesco, Anna).

22. V. E. Scarano, La « *fatua veste* » del vero, op. cit. , p. 95-100.



réalité le lien existant entre les conditions socio-économiques et les frustrations narcissiques. En ce sens, il semble découler lui aussi d'un fondement du roman naturaliste qu'est, selon Yves Chevrel, la « poétique de la répétition »<sup>23</sup>. Les forces qui contribuent à modeler ces histoires répétitives sont nombreuses et stratifiées. En les disposant dans une liste allant des plus impersonnelles jusqu'aux plus spécifiques de la dimension psychique, la première, quoique minoritaire et presque négligeable, est une obscure « sorte » qui ne peut être analysable par un roman qui est aussi « opera di pensiero » ; d'où sa présence modeste. Néanmoins les causes qui décident de la vie des personnages sont autres : biologiques, comme la beauté de Cesira puis d'Anna, la vieillesse<sup>24</sup>, la maladie qui défigure le visage de Francesco lui imprimant dès lors le stigmate physique de son infériorité, ou celle qui tue Edoardo — en somme, la dimension naturelle qui agit sous la forme d'un hasard tout-puissant, rarement, mais toujours avec des effets décisifs pour l'intrigue ; historiques, c'est à dire socio-économiques (que nous avons déjà mentionnés brièvement) ; psychologiques enfin, à commencer par les constantes presque mécaniques et au-dessus des individus (par exemple, Elisa apprend très vite, à ses dépens, qu'en amour « la coscienza di un potere illimitato, come tutti sanno, può svegliare il gusto della crudeltà nei sovrani meno crudeli » : *Introduz.*, II, 20). Mais c'est surtout la causalité psychique individuelle qui est explorée avec une profondeur qui fait la grandeur du roman : c'est le cas de la psychopathie du mensonge, objet principal de cette exploration, de son noyau (énoncé avec une plus grande précision dans le cas d'Elisa : *Introduz.*, II, 22-23) et de ses composantes. Parmi elles on trouve une véritable pathologie de l'expérience esthétique, c'est à dire un emploi bovaryste de la littérature (surtout de la littérature 'basse', manichéenne et consolatrice, qui s'y prête le mieux) pour obtenir, par l'identification à ses héros positifs, une compensation imaginaire à ses propres frustrations. Il s'agit donc d'un emploi pour ainsi dire névrotique, acritique (non cognitif) de l'expérience esthétique, analysé de manière détaillée, toujours au sujet d'Elisa (par ex. *Introduz.*, II, 24-25), mais qui concerne à peu près tous les personnages. Je n'insiste pas sur cet aspect, non qu'il ne soit fondamental, mais parce qu'il a déjà été étudié<sup>25</sup>. Je me limite à rappeler, comme indicateur de la complexité de l'univers psychologique construit dans *Menzogna e sortilegio*, le fait que cette pathologie qui restreint le bovarysme

23. La citation est extraite de P. Pellini, *Naturalismo e verismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1999, p. 86.

24. Elisa semble insister presque complaisamment sur les ravages entraînés très tôt par l'âge sur le corps et sur une beauté éblouissante mais vite fanée, comme dans le cas de Cesira et d'Anna.

25. V. aussi pour les exemples, R. Donnarumma, *Menzogna e sortilegio oltre il bovarismo*, op. cit.

au narcissisme triomphant et aux fantaisies infantiles de toute-puissance basées sur des matériaux narratifs propres à la littérature pour enfants et populaire, transcende la division en classes sociales, en ce sens qu'elle provient d'une sorte d'éducation au narcissisme indépendante de cette variable : le caractère enfantin et le même type de mise en scène dans les fantaisies d'Anna et d'Edoardo le démontrent (I, IV, 118 ; II, IV, 225). Pour des raisons analogues, je n'insiste pas sur les enchevêtrements de passions splendidement représentés dans des parties comme *La cuginanza* ou *Il postale*, mais je crois qu'il est plus utile de s'arrêter une dernière fois sur les causes de ces conflits, car c'est l'étiologie des destins qui nous intéresse ici et non leur déroulement. Si l'on recherche les causes premières, on retrouve l'enchevêtrement des forces historiques supra-individuelles et des forces psychologiques individuelles ; c'est-à-dire que la psychopathologie qui domine et emprisonne les personnages a des racines dans la réalité et les mirages relatifs à leur condition sociale. Aussi, par exemple, le narcissisme d'Edoardo s'alimente-t-il également d'une psychologie de classe qui réinterprète le sort comme étant la sanction d'un privilège : « Pareva a lui, come ad altri suoi simili, che la sorte stessa, ponendolo in una classe privilegiata, avesse voluto dimostrare di tenerlo da più degli altri, quasi fatto d'una sostanza rara » (II, II, 200) <sup>26</sup>. Néanmoins, un exemple plus profond et plus significatif de cet enchevêtrement originaire est donné par le parallélisme, du point de vue étiologique, existant entre Anna et Francesco. Tous deux vivent, pendant l'enfance, un épisode qui introduit dans leur imaginaire une figure idéale dont la supériorité ontologique idolâtrée se manifeste par la supériorité sociale ; cette révélation les voue à scinder leur univers de valeurs en un haut et un bas, et par conséquent à se consumer dans la réalisation de cet idéal (ou de ses différentes incarnations) qui est, vu son origine, « menzogna », et à s'écarter de l'expérience réelle. A l'âge de six ans, Anna reçoit de l'unique objet de son amour, son père, la promesse d'un destin où amour et ascension sociale (qu'elle s'imagine littéralement fabuleux) sont résumés en Edoardo <sup>27</sup>, et elle restera fidèle à ce fantôme toute sa vie durant, réservant son indifférence et sa haine à tous les autres. De la même manière Francesco, à sept ans, est ébloui par l'apparition de Nicola Monaco, révéral également par sa mère (là aussi, l'unique objet de son amour) comme étant

26. V. encore R. Donnarumma, *Menzogna e sortilegio*, op. cit., p. 125.

27. « Scommetto che ne sei già innamorata. Benissimo, sarà tuo marito. Così riprenderai nel mondo il posto che ti spetta per essere nata signora. – Anna, rossa in volto, rise follemente, al punto che gli occhi le si empirono di lagrime. [...] Subito, a quel nome [di Edoardo] misterioso, le si spalancavano le porte, ed ella veniva assunta alle regioni, per lei sovrumane, dei signori che andavano in carrozza sul Corso e abitavano i palazzi » (I, III, 81).

« un gran signore »<sup>28</sup>. Une fois qu'il aura passé l'âge de douze ans, sa mère le livrera définitivement à l'adoration des « signori » et donc à la marginalisation par rapport à son milieu, avouant à son « cuore presago » (cet aveu coïncidait avec le rêve de roman familial de Francesco, qui avait déjà remplacé Damiano par Nicola dans le rôle d'idéal paternel) : « Tu non sei meno signore di lui » (IV, II, 479). A partir de là, Francesco, pour poursuivre son identification à son vrai père « signore », et donc aussi son ascension vers le rang social qu'il imagine être celui de ce père, devra subir plus d'un traumatisme : il se sépare d'abord de l'identification heureuse à sa mère, puis de celle au vrai Nicola Monaco, avant d'en adorer l'incarnation d'abord en Edoardo puis en Anna qui est à ses yeux, simultanément, très belle, supérieure car noble (émanation du monde d'Edoardo) et fragile petite fille qu'il faut protéger, confiée à ses rêves narcissiques de héros sauveur et redresseur de torts sociaux<sup>29</sup>. Somme toute, la mythologie érotique privée est inévitablement une mythologie sociale : preuve en est le fait que son sur-moi social, si l'on peut dire, (le fantôme de noblesse né de Nicola Monaco) empêche Francesco de préférer l'amour authentique de Rosaria au dédain, tout aussi authentique, mais qui est la seule chose qu'Anna puisse lui donner. Son propre dédain rendra d'ailleurs Anna inaccessible à cet amour, lui aussi authentique et exclusif, bien qu'il soit né de la « menzogna » des idéalizations psychologiques et sociales de Francesco.

On peut ainsi observer l'action séparée des deux dimensions du romanesque que l'on avait précédemment distinguées. Dans le roman *Menzogna e sortilegio*, le romanesque a deux niveaux : un romanesque dans le sens neutre du terme, l'intrigue du roman, ce qui arrive aux personnages sur le plan des faits de la *fictio* narrative, et un *romanesque* pris dans une acception irréaliste, interne à la psyché des personnages, une dimension psychique où la réalité externe est refoulée ou subie passivement (où chacun poursuit ses propres fantômes dans un état régressif perpétuel où « nessuno è chiamato alle proprie responsabilità, nessuno vede le cose<sup>30</sup> »). Le personnage-narrateur Elisa pourrait n'être digne de confiance qu'en partie, voire en rien, mais grâce à elle Elsa

28. « Non senza intenzione Nicola favoleggiava di dame e di principi, di palazzi, feudi e cavalli come di sue proprie signorie, dimore e schiavi. [...] Scendendo col bambino [...] gli andava spiegando come quell'uomo fosse un gran signore » (IV, II, 453).

29. « La bellezza di Anna gli pareva la più alta a cui possa giungere una mortale. Il contegno, la finezza delle membra testimoniavano in lei la nascita nobile. Ella gli pareva intangibile, come una santa, esperta di cose celesti inconoscibili per lui stesso ; e nel medesimo tempo, debole, quasi fosse una ragazzetta assai più giovane di lui » (III, IV, 366) ; et peu après : « Già s'è veduto che Francesco non era insensibile al prestigio di una nascita aristocratica : esso rendeva la persona di Anna più splendida ancora ai suoi occhi » (III, V, 380).

30. R. Donnarumma, *Menzogna e sortilegio*, cit., p. 128.

Morante établit l'antithèse entre la psychologie des personnages et une analyse qui la démystifie, elle lui confie le rôle de porte-voix de l'instance réaliste du roman.

Il apparaît donc de cet échantillon limité, que la représentation de la réalité dans *Menzogna e sortilegio*, confrontée à la tradition italienne (mais il faudrait évidemment étendre le discours à la tradition européenne), ne s'établit pas sur des éléments *romanesques* ou d' 'imagination mélodramatique' <sup>31</sup> (confinés dans l'imaginaire des personnages et d'Elisa, et donc identifiables du lecteur, ou manifestes dans certains mécanismes de l'intrigue, comme des événements surprenants, des coups de théâtres, etc.). Elle s'établit sur la base d'une synthèse de deux modèles, que l'on peut définir, par commodité, comme les modèles naturalistico-vériste et post-naturaliste ou 'moderniste' <sup>32</sup> : une synthèse où le premier terme semble être le garant du second. Comme si pour démystifier le bovarysme social et littéraire de tous les personnages, pour démystifier avec lui l'illusion transfiguratrice qui fonde le bovarysme du lecteur même du « roman romantique » (qui, à l'instar d'Elisa, prend des drames petits-bourgeois pour des épopées), un cadre historique était nécessaire, sans que ce dernier ait rien à voir avec celui des romans historiques. Il s'agit du cadre économique- sociologique (plus raffiné et plus complexe) de la gnoséologie naturaliste. La véridicité de l'enquête psychologique individuelle, qui reste la vérité centrale de *Menzogna e sortilegio*, ne pourrait se passer de fondements presque socio-psychologiques. Signaler la parenté entretenue avec le naturalisme et avec le vérisme équivaut donc à ajouter une indication à l'arbre généalogique littéraire de l'œuvre, et à démontrer que son rapport avec le roman du XIX<sup>e</sup> siècle est loin de se limiter au simple réemploi ou à la parodie <sup>33</sup>.

31. V. P. Brooks, *The melodramatic Imagination*, New Haven - London, Yale University Press, 1976.

32. V. R. Donnarumma, *Menzogna e sortilegio*, op. cit., p. 154, pour les renvois à Svevo et Flaubert.

33. D'autres points de vue, le rapport avec ce qu'on définit ici, par commodité, gnoséologie et modèle de monde naturalistes est plus nuancé : v. P. Pellini, *Naturalismo e verismo*, op. cit. (une monographie très stimulante parce qu'elle souligne les aspects novateurs du naturalisme), p. 62-76. Dans ces pages on relèvera les constantes fondamentales du roman naturaliste dont la confrontation avec *Menzogna e sortilegio* est particulièrement utile pour l'approfondissement des analogies et des différences existant entre l'un et l'autre. Je précise que l'héritage naturalistico-vériste que l'on avance ici est proposée comme ascendance archétypique, pour ainsi dire, et non comme le modèle littéraire chronologiquement le plus proche ou le plus présent en termes de projet et d'élaboration du livre.

4. Nous en arrivons à la seconde question, bien plus étendue. Le manque de place ne permet que l'énonciation d'une proposition interprétative, dépourvue des argumentations et des exemples nécessaires, à savoir qu'un moyen pour mieux comprendre l'originalité de *Menzogna e sortilegio* (et tous les romans d'Elsa Morante en général) du point de vue de la technique narrative au sens large du terme, pourrait consister en une étude du rapport entre l'identité spécifique du narrateur et les moyens expressifs employés. Me trouvant pourtant ici dans l'impossibilité d'établir cette relation, je me limiterai à quelques observations sur ces deux termes. Concernant le premier, la physiologie du narrateur de *Menzogna e sortilegio* est non seulement la caractéristique qui montre plus que toute autre sa distance par rapport au roman naturaliste, mais elle est la plus originale de toute l'œuvre de Morante : elle pourrait se définir, du point de vue narratologique, comme polymorphe. L'identité d'Elisa, à laquelle correspond parfaitement la définition de l'auteur d'« io recitante » et de « personaggio e interprete », est en effet multiple et composite (« voce molteplice della dormiente » est la définition qu'utilise Elisa pour elle-même, narratrice des chroniques du temps où elle n'était pas née : IV, VI, 579), à la différence des narrateurs-personnages des romans suivants, Arturo et Manuele, dont l'identité est explicite. Eux ne racontent que ce qu'ils ont vu et su ou ce qu'ils voient (selon les règles de la focalisation du récit sur eux-mêmes). Elisa, elle, porte d'une fois à l'autre des masques différents, et sa parole est parcourue par de nombreuses voix et de nombreux états de conscience contradictoires. Pour n'en citer que quelques-unes : l'introspection psychologique et le jugement sans appel du narrateur omniscient de type manzonien<sup>34</sup> ; les interventions dubitatives et interrogatives d'un narrateur hétérodiégétique (en position, théoriquement, omnisciente) mais qui se déclare au contraire « cronista » maladroite<sup>35</sup> ; l'exhibition de « parzialità » dans le jugement à l'égard des personnages ; les confessions d'ignorance factuelle<sup>36</sup> ou les déclarations contraires qui présupposent les pleins pouvoirs cognitifs et

34. Comme l'opinion sur Nicola Monaco (I, IV, 102).

35. A propos d'Edoardo qui refuse l'offre amoureuse d'Anna : « I miei lettori mi perdonino se non posso offrir loro che delle supposizioni [et peu auparavant : « ipotesi certamente premature e incomplete »] ; ma [...] a una cronista, e tanto più se maldestra al par di me, è difficile di fermare in limiti precisi un personaggio labile, svariante, futile, qual'è il nostro Cugino » (II, II, 188).

36. « Una sorte rimasta per me ignorata è quella di Pasuccia Monaco, la moglie di Nicola » (I, V, 135).

démiurgiques du narrateur (il n'est pas dit d'ailleurs s'ils sont 'historiques' ou 'fictionnels'), mais qui affichent des tentations divagantes<sup>37</sup> ; l'enchevêtrement ambigu de perspectives et de voix dans le jugement des personnages<sup>38</sup> ; l'identification du narrateur avec le point de vue sentimental des personnages, par exemple dans l'emploi emphatique d'adjectifs comme « storico », « famoso » pour transfigurer les événements quotidiens dans l'optique d'une épopée familiale<sup>39</sup>. Les exemples cités sont pris quasiment au hasard, mais je crois qu'il suffisent pour indiquer deux caractéristiques spécifiques du fonctionnement de la narration : a) une sorte de mise en scène de l'acte narratif qui se manifeste fréquemment dans l'espace vaste et diversifié, pour ainsi dire, extra-narratif qui est réservé à Elisa, c'est à dire dans l'espace occupé par les interventions et les interférences de sa subjectivité, par les questions, par les ambiguïtés et les « parzialità » qui rendent incertaine la crédibilité pleine de l'acte narratif en soi (même si l'on ne tient pas compte de ce qu'Elisa dit d'elle dans le cadre du récit et des dédicaces en vers), bien qu'il soit géré à première vue, durant un long moment, par un narrateur omniscient. b) Un narrateur dont l'identité est mélangée, non seulement à cause de son statut de narrateur-personnage, mais aussi – de façon considérable – à cause des ambiguïtés et de la partialité déjà mentionnées. Celles-ci font osciller la voix et le point de vue entre les extrêmes d'un narrateur omniscient pré-naturaliste, c'est à dire jugeant de tout, et d'un narrateur pré-romanesque ou mieux, romanesque archaïque, qui semble modelé sur l'exemple des poèmes chevaleresques tardifs (le renvoi à Arioste est le premier qui vient à l'esprit vu l'importance que l'auteur lui a attribuée). On peut supposer qu'il soit aussi issu des romanciers du *Settecento* : à cause de ses caprices démiurgiques à l'égard des personnages et des lecteurs, par exemple le refus d'explication, les tentations divagantes et

---

37. « Sarei tentata di seguirli [les fils de Nicola Monaco], [...] ma invece devo dar loro addio » (I, V, 137) ; « già troppo mi sono trattenuta ad ascoltare quest'arietta allegra, nel mezzo dell'oscura sinfonia. Troppo mi sono indugiata su un personaggio, amabile quanto volete [la délicieuse nièce de Concetta] ; ma la cui breve parte d'intermediaria fra Concetta e gli angeli funerei, ha un valore insignificante nella mia storia » (V, I, 599).

38. Par exemple, la première grande présentation d'Edoardo (I, IV, 106-116) est caractérisée par l'interférence entre le point de vue hostile de Nicola Monaco et celui du narrateur omniscient, de sorte qu'on ne sait pas toujours clairement quels récits et quels jugements appartiennent à l'un et à l'autre.

39. Le premier rendez-vous d'Anna avec Edoardo est « quella storica traversata del mercato » (II, II, 183).

autres formes d'intrusion de même nature à l'égard des personnages <sup>40</sup> (avec la différence que de telles intrusions démiurgiques ou dialogiques ne servent absolument pas à des effets ironiques ou explicitement *saggistici* <sup>41</sup>, mais sont généralement pathétiques et extrêmement subjectifs). Le pacte narratif est donc multiforme et changeant et, en fin de compte, le lecteur ne peut pas s'y fier <sup>42</sup>.

Nous en arrivons au niveau linguistique et stylistique, au problème d'interprétation que pose l'intention d'auteur sous-jacente à la langue au « *colorito tradizionale e ottocentesco* » (Mengaldo), puisqu'elle touche largement à un lexique d'origine théâtrale (ou mieux, provenant de l'opéra) et poétique <sup>43</sup>, c'est à dire à la question de savoir si cette langue est de la responsabilité d'Elisa (et, en second lieu, des personnages), et donc utilisée par Elsa Morante avec des intentions ironiques et démystificatrices à leur égard, ou si elle est la langue de l'auteur même. Je crois qu'il faille tendre décidément, à l'instar de Mengaldo, vers la seconde réponse, et attribuer la langue somptueuse du roman à une poétique du « grande stile », et certainement pas à une poétique de la parodie désacralisante <sup>44</sup>. Cette interprétation va contre celle d'Elsa Morante (qui souligne, dans l'interview de 1968, la fonction parodique de la langue), mais elle me semble mieux adhérer aux résultats expressifs et à leur effet. Le problème suivant est de distinguer les tensions sémantiques opposées qui parcourent cette langue et font du style, dans son ensemble, un instrument des différents registres analogues aux différents points de vue et voix qui composent le narrateur. En d'autres termes, une langue compacte mais non monolithique (v. par ex. les passages de Mengaldo sur la distinction à l'intérieur de la langue entre une littérature « *ricca ed alta* » et une littérature « *vicaria e trita* » <sup>45</sup>), forme un spectre stylistico-sémantique plus riche et changeant de

---

40. Elisa ajoute un commentaire personnel à la description des mains d'Edoardo et semble anticiper l'empathie maternelle avec les personnages qui caractérisera le narrateur de *La Storia* : « *Ebbene, dopo aver detto tanto male di loro lasciate che io riguardi queste mani. Innocenza e fugacità esse esprimo, e poi null'altro [...]* » ; on remarquera qu'à l'alinéa suivant cette sortie de scène du moi narratif est disciplinée à posteriori dans les limites d'un geste plus canonique du romanesque traditionnel : « *Tali sarebbero stati, suppongo, i miei sentimenti di ragazza se quel fortunato incontro col Cugin fosse toccato a me. Non vorrete attribuire però, ad Anna, osservazioni e considerazioni consimili* » (II, I, 167-168).

41. V. ci-dessus la note 15.

42. V. G. Rosa, *Cattedrali di carta*, op. cit., pp. 22-26.

43. Un exemple d'éléments d'origine lyrique se trouve en D. Damianti, *La voce molteplice della dormiente : Leopardi, Dostoevskij, Baudelaire*, in AA.VV., *Per Elisa*, op. cit., p. 301-342.

44. V. P. V. Mengaldo, *Spunti*, op. cit., p. 14 et 16-19.

45. Ibidem, pp. 18-19.

teintes, aux extrémités duquel on peut relier : a) une tendance, majoritaire, à la transfiguration sublime (grâce au pathétique aussi) que l'on peut illustrer par les exemples des phénomènes déjà cités de « dilatazione semantica » (G. Rosa), et, relevés par Mengaldo, des « splendidi aggettivi in coppie divaricate se non ossimoriche » (dont certains étaient déjà « politropi e polivalenti » dans la langue d'Elsa Morante) et des « ricche similitudini » qui, en raison de la hauteur des figurants (venus du « mondo tenero e palpitante degli animali » et « dai regni augusti della Bibbia, della Mitologia, della Fiaba e consimili ») et en raison des «nessi più cospicui » qui constituent le *comment* (« simile a », « a somiglianza di », « alla guisa di », etc.) confèrent un plus grand relief au figurant. Ils exaltent « la demiurgia sulla mimesi » et la contemplation sur l'action <sup>46</sup>. b) Une représentation dont le signe n'est pas toujours opposé, mais différent, par ex. une transfiguration ambiguë <sup>47</sup>, ou l'emploi des similitudes habituelles et des métaphores zoomorphes pour singulariser ou rendre mystérieux et non pas célébrer <sup>48</sup>, allant jusqu'à la désacralisation explicite et à la dépréciation contenue, de façon significative, dans les titres de chapitre qui souvent utilisent leur fonction de rubrique narrative pour fournir la censure la plus impitoyable des faits racontés au niveau du « dramma piccolo-borghese ». Aussi sont-ils une sorte de contrepoint prosaïque à la narration, contrepoint dont la langue est probablement la plus référentielle et la plus ironique du roman (par ex. *La figlia del bottegaio si mortifica*, *Nuovi sconclusionati colloqui degli amanti acerbi*, *Entra in scena il butterato*. *Incominciano le sue millanterie*, *La baronessa madre arriva in città*, *Mia madre fa un matrimonio d'interesse*, etc.). Bref, bien que les deux tendances ne soient pas présentes en même quantité, la langue et le style sont parcourus eux aussi par une sorte d'ambiguïté idéologique de fond, du moment que le langage, élevé de façon littéraire, transfigure et rend lyrique, à la lumière du mythe familial, des événements ordinaires, voire des faits et des situations sordides. C'est d'autre

46. Ibidem, pp. 17-19.

47. Par ex. celle que « il genio della menzogna » inspire aux fantaisies solitaires d'Elisa, et qu'elle exalte en même temps — « O impareggiabile prosapia ! Mia madre fu una santa, moi padre un granduca in incognito, mio cugino Edoardo un ras dei deserti d'oltretomba, e mia zia Concetta una profetessa regina » — et qu'elle censure comme « stramba epopea » (Intro. II, 25-26).

48. Par ex. le « passo di gatta » de Cesira observé du point de vue hostile d'Anna et de celui inquiet d'Elisa enfant (I, I, 42-43) ; et encore, dans l'un des passages de plus profond 'sondage' auto-analytique : « [...] i ricordi, come animali giaciuti in letargo, si scuotono al moi richiamo, e si avvicinano a me con passi vellutati e funebri. Fissandomi coi loro occhi infidi, mansueti, dove è scritta la negazione e il rimorso » (IV, VI, 579).



part ce même langage qui, seul, dénonce l'inanité de ce devoir face à la censure 'réaliste' d'Elisa, ou qui est distancé et dénoncé, explicitement même, par Elisa. Le personnage qui, peut être plus que tout autre paye les frais de cette dénonciation est Francesco, qui " fedele ai metodi che parevano naturali alla sfarfallante, mistica gioventù della sua epoca " (préambule sociologique significatif qui répète le conditionnement historique, dont il faut tenir compte autant que du fait qu'il est inconscient, aux origines de l'imaginaire bovaryste de l'individu), " fissate per certe delle premesse inverosimili, ne traeva ogni sorta di assurde, e magnifiche, e presuntuose conclusioni ". Et dans l'appel suivant aux lecteurs, Elisa est solidaire de l'instance réaliste censurante qu'ils représentent et s'excuse de devoir " per fedeltà di cronista sbandierare sotto ai loro critici occhi simili stendardi dei regni di Prosopopea, Retorica e Fandonia " (III, V, 380) : de même que les techniques de la forme (Prosopopée et Rhétorique) sont unies à la condamnation des contenus (Blague), les procédés rhétoriques anoblissants (métaphores, personnifications, initiales en majuscules) se rient d'eux mêmes.

Cependant il ne faut pas oublier, enfin, un phénomène inverse, c'est-à-dire la réorientation d'une langue davantage en prose à des fins de transfiguration euphorique : c'est le cas, parmi les plus significatifs, de la dernière rencontre des 'fiançailles' d'Anna et d'Edoardo, où le point de vue émotif d'Anna (une tension presque incrédule vers le bonheur et la satisfaction du désir que cette rencontre frôle peut être plus qu'aucun autre événement du roman) envahit le décor sordide de la périphérie pauvre qui en est le cadre, et où un mouvement solidaire envahit aussi les objets et leur environnement et les illumine à travers une langue élevée davantage par les objets et ce point de vue que parce qu'elle l'est effectivement <sup>49</sup>.

5. Pour conclure ces notes d'introduction, on peut revenir encore une fois sur l'ambiguïté de fond d'où semble provenir le charme de *Menzogna e sortilegio*. L'ambiguïté à laquelle je me réfère à présent n'est pas celle que célèbre Elisa dans les lettres écrites par Anna, dans un passage presque toujours cité par la critique (VI, III, 778), mais celle qui est consubstantielle à l'identité littéraire du roman, et qui est engendrée par le conflit entre les forces

---

49. « Or che la luna era salita, la sua sfera quasi intatta dava una luce tale, che in essa risaltavano i colori dei fiorami sulla vestaglia di Anna, e il giallo aureo delle cartacce nel mezzo della prossima strada, e i prati grigiastri, come riflessi in un fiume. Un barattolo di latta vuoto scintillava sulle selci, e là vicino, quasi levata dalla luce (il moto dell'aria era impercettibile), una minuscola piuma di gallo palpitava, sospesa appena da terra » (II, V, 253).

opposées que nous avons vues à l'action sur les principaux niveaux de construction du texte. Empruntant sa terminologie et ses concepts à Francesco Orlando<sup>50</sup>, nous pourrions dire que ce conflit advient entre ce qui peut être défini comme un domaine de la répression et un domaine du 'réprimé' (l'objet de la répression). Appartiennent, entre autres choses, aux forces de la répression : la censure d'Elisa à l'égard de la transfiguration mensongère de son passé familial, la dénonciation impitoyable aussi bien des fictions mystificatrices des personnages que du style dans lequel elles sont exprimées, la présence d'une composante *saggistica* et l'utilisation d'une méthode cognitive historico-sociologique d'ascendance naturaliste pour analyser les origines et le contexte petits-bourgeois du bovarysme et, de cette manière, les démystifier 'scientifiquement'. Il s'agit en somme, d'un comportement de détachement analytique et critique du narrateur envers la matière de sa narration. Du côté du 'réprimé', on peut placer, symétriquement, les thèmes et les formes de la « *leggenda* » qu'Elisa a projetée (jusqu'à la rédaction de sa « *cronaca* ») sur la reconstruction hallucinatoire des histoires de famille, la transfiguration pathétique et sublime d'événements prosaïques par une langue et une rhétorique solennelles et somptueuses, l'emploi de genres littéraires 'bas' et leur vision du monde élémentaire (entre consolation et fable) correspondant à l'imaginaire et à l'expérience esthétique primitive des personnages : c'est-à-dire un comportement d'identification du narrateur à la psychologie et aux raisons de ses personnages. En d'autres termes, les forces du réprimé pourraient se résumer dans le *romanesque*, dans l'acception irréaliste et compensatoire du terme utilisée dans ces pages. En revanche, dans celles de la répression on pourrait classer un principe de réalité au sens large du terme, exprimé par le dévoilement des fictions comme par l'aspiration à une chronique familiale qui voudrait détruire les illusions et la pathologie *romanesques*. De ce conflit continuellement irrésolu, partout représenté dans le roman, il suffit de rappeler l'une des figurations les plus emblématiques, l'antithèse entre les fausses lettres d'Edoardo écrites par Anna et l'histoire 'réelle' des deux cousins ainsi qu'elle est racontée dans les passages précédents. Les fausses lettres du « Cugino » sont à cette histoire ce qu'un roman 'au carré' est au roman précédent (à la trame naturaliste et anti-*romanesque*) qui a été l'histoire d'Anna et d'Edoardo. Ces lettres constituent la réponse la plus profonde et la plus poignante d'un désir réprimé à la réalité qui l'a détruit. Elles constituent la riposte d'un événement alternatif, renversant la déconvenue vraie et pitoyable en faisant triompher le désir d'amour exclusif et masochiste auquel Anna s'est

---

50. F. Orlando, *Per una teoria della letteratura* [1973], Torino, Einaudi, 1987.

vouée et où, seulement, elle peut vivre. Les fausses lettres d'Edoardo est la revanche d'Anna sur sa vie, mais c'est la revanche perdante de la folie. Ce document extrême du *romanesque* et des raisons du désir reçoit d'Elisa un traitement exemplaire du conflit des forces précédemment évoqué. D'un côté il est démystifié, dépouillé de son aura enchanteresse (le titre *Le seduzioni romantiche non erano che prose scadenti* ? renferme les deux pôles du conflit mais le laisse en suspension dans l'ambiguïté de la question), réduit selon des coordonnées psychologiques et sociologiques à un « ibrido frutto d'una povera mente morbosa, sfogo romantico di una passione insoddisfatta » (VI, IV, 787). De l'autre côté, il est encore regardé avec crainte et avec une déférence ambiguë par la narratrice, cité seulement par petits morceaux afin d'être occulté et refusé au regard des lecteurs. La cause de ce traitement réside dans le fait que c'est le jugement d'Elisa qui est déchiré le premier par une ambivalence irréductible à l'égard d'Anna et de ses lettres : « Voi mi direte, adesso, ch'ella meriterebbe un discorso più severo. Se volete un tale discorso, chiedetelo a chi non l'ha amata. Quanto a me, ho tentato sovente in queste pagine, d'esser severa con lei ; ma ogni volta che credetti di pronunciare la sua condanna, dovetti presto accorgermi che, invece, le andavo scrivendo una strofa d'amore » (VI, VI, 857).

A aucun niveau de l'œuvre une des forces ne prévaut complètement sur l'autre, et l'œuvre qui en naît est le champ des tensions qui en résultent, et ne peut être une formation de compromis. En ce sens, le roman, le genre adopté dans *Menzogna e sortilegio*, ne représente entièrement ni l'une ni l'autre des tendances antithétiques citées. Il contient, par ex. tant la composante *romanesque* que celle *saggistico-naturaliste* ; il est la forme expressive du conflit et ne prend partie ni pour l'une, ni pour l'autre des instances proposées. C'est aussi pour cette raison que, contrairement aux intentions déclarées à posteriori par l'auteur (dans l'interview citée de 1968), *Menzogna e sortilegio* ne pouvait être un texte conclusif d'un genre, à l'instar de l'*Orlando furioso* ou de *Don Quichotte*. Comme dans ces deux exemples, dans *Menzogna e sortilegio* aussi, le genre adopté ne peut se condamner seul en se dénonçant lui-même : la reprise, même si elle est parodico-démystificatrice, de ce genre donné (le poème chevaleresque ou le « roman romantique » du XIX<sup>e</sup> siècle selon Elsa Morante), ne coïncide pas avec le genre dont on voudrait sanctionner l'obsolescence, mais est toujours plus riche que lui. Il s'ensuit un rapport ambigu entre le genre qui devrait être parodié et contesté et la dernière reprise du genre, chargée d'en décréter la fin : un rapport ambigu qui probablement a son origine dans l'attitude ambivalente des auteurs eux-mêmes vers le genre parodié, puisque c'est surtout dans l'attitude d'un Arioste ou d'un Cervantès que siège le conflit irrésolu de la répression (éthique, psychologique, littéraire) et le réprimé. Il en va de même pour l'Elsa Morante de *Menzogna e sortilegio*,

où le rapport entre auteur narrateur et œuvre est compliqué par le fait qu'à différence de *Don Quichotte* ou de son héritier du XIX<sup>e</sup> siècle qu'est *Madame Bovary*, la voix de l'auteur coïncide, en tant que voix, avec celle d'un narrateur profondément entraîné dans l'histoire racontée<sup>51</sup>. La position d'Elsa Morante à l'égard de sa matière ressemble à celle d'Elisa à l'égard des fausses lettres d'Edoardo et de son auteur Anna : face à une matière où, d'un côté, elle veut « mettre toute sa vie » et de laquelle l'éloigne, de l'autre côté, la pudeur et l'exigence d'éviter « une confession naturaliste » et le recours conséquent à un style 'romanesque', baroque, « qui est justement l'expression de cette pudeur personnelle » (cette soi-disant langue de parodie est utilisée d'habitude malgré la fonction que ces déclarations de 1968 lui attribuent, pour célébrer l'histoire et non pour la rendre ironique), l'auteur semble dire aux lecteurs : si vous voulez de ma part une démystification et une condamnation complète du bovarysme petit-bourgeois, de ses rêves frustrés, de ses compensations imaginaires et des défaites qu'il se procure seul, si vous voulez une condamnation rationnellement irréprochable et pour laquelle j'ai amené ici toutes les preuves nécessaires, ne la demandez pas à celle qui a aimé ces rêves voués à l'échec et à celle qui a aussi vécu de ce bovarysme et de cette faillite petits-bourgeois. *Menzogna e sortilegio* n'est donc ni un « roman romantique », ni une parodie de « roman romantique », mais une œuvre qui apporte une contribution novatrice au genre du roman en le faisant participer de tentations et de poétiques opposées (depuis la tentation du *romanesque* et du merveilleux jusqu'à une poétique héritière de la scientificité positiviste et, plus tard, psychanalytique), et en préservant celles-ci dans une représentation à la fois unitaire et conflictuelle qui est l'une des causes de sa grandeur historico-littéraire.

D'une expérience si complexe et réussie de façon aussi splendide, le genre du roman sort enrichi dans son pouvoir cognitif et expressif. Ainsi *Menzogna e sortilegio* n'a pas été le dernier roman d'Elsa Morante, mais le premier d'une carrière littéraire qui, née du croisement singulier de débuts précoces et d'une originalité tardive (pour reprendre une définition de Cesare Garboli<sup>52</sup>), est l'une des plus hautes dans le roman du XX<sup>e</sup> siècle<sup>53</sup>.

**Francesco De Rosa**

51. V. R. Donnarumma, *Menzogna e sortilegio*, op. cit. , pp. 133-134.

52. C. Garboli, *Fortuna critica*, in Elsa Morante, *Opere*, op. cit. , II, p. 1654.

53. Alors que ces pages ont été rédigées, le volume de M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999 a été publié. Il est incontournable pour son ampleur et la richesse de ses informations.