

Le miroir dans *La provincia addormentata* de Michele Prisco ou la matrice littéraire d'une œuvre à venir

Questo libro potrà apparire ambizioso : nel senso, che più di un lettore sarà indotto a sospettare in esso il tentativo d'introdurre nell'ambito della geografia letteraria una nuova regione. Ma l'autore, collocando a sfondo delle vicende variamente narrate uno stesso paese : l'incantata campagna vesuviana sfatta di luce, intese offrire un esempio di umanità, piuttosto che una riduzione geografica.¹

Ces quelques lignes, que Michele Prisco a placées en préface à *La provincia addormentata*, indiquent d'emblée la spécificité de ce recueil de nouvelles, que la critique s'est longtemps obstinée à inscrire dans le courant néoréaliste, au seul motif qu'il a été publié en 1949 – au cœur, donc, de la saison néoréaliste – et que son auteur semble faire état d'une intention réaliste, ou du moins "figurative", dans ce qui s'apparente à la définition de son programme littéraire. Le recueil, sur ce point, déjoue toutes les attentes et révèle très vite son originalité : si l'action se déroule en effet au sein d'une région et d'une classe sociale précises, le moins qu'on puisse dire est que l'une et l'autre sont évoquées de façon très allusive et que nous sommes loin des "nitidi e ricchi paesaggi" dont parle Giorgio Petrocchi. Ce texte déconcertant est en effet dominé par une *indeterminatezza* qui suffirait à elle seule à l'éloigner de la sphère réaliste pour le faire entrer dans le domaine, éminemment plus riche sur le plan littéraire, de l'analyse psychologique. Michele Prisco nous mettait déjà sur la voie lorsque, dans la même introduction, il définissait la classe sociale qu'il se proposait de représenter comme une "borghesia che l'autore ha sentito, senza più fonde ricerche,

¹ Michele PRISCO, *La provincia addormentata*, Milano, Rizzoli, 1997², Biblioteca Universale Rizzoli La Scala, p. 9. C'est à cette édition que nous ferons désormais référence, en nous contentant d'indiquer les pages concernées.

come una qualità dell'animo piuttosto che come una espressione sociale ” (p. 11). Outre que ce choix délibéré de se concentrer sur une classe sociale bourgeoise qu'il a personnellement connue nous éloigne du petit peuple fréquemment évoqué par les écrivains dits napolitains, on remarque que la représentation ne s'encombre pas de détails inutiles : le texte se contente, pour toute détermination géographique, d'évoquer quelques villes – réelles ou imaginaires, comme la très littéraire Leopardi – des environs de Naples, où se déroule une action fort difficile à situer sur le plan historique, puisque l'auteur ne cite aucune date précise et n'évoque aucun élément matériel permettant au lecteur de se repérer dans le temps. A cette *indeterminatezza* géographique et historique de la province endormie s'oppose l'évocation lancinante d'espaces clos, ces maisons de famille oppressantes, refermées sur elles-mêmes, comme à l'abri du temps et de l'histoire et qui deviennent le théâtre des drames qui vont s'y dérouler. Ces intérieurs se limitent à deux pièces régulièrement évoquées, au détriment de toutes les autres, la chambre (en particulier la chambre conjugale) et surtout le salon, dont la description reflète à la fois la caractérisation sociale à la base du texte et l'indétermination qui domine sa représentation : il s'agit d'une pièce hors du temps et comme endormie (d'où le caractère symbolique des fauteuils recouverts de housses que l'on voit au début de *Donna in poltrona* ou de *Fuochi nelle sera*²), mais décrite de façon aussi allusive que la région napolitaine. Peu d'objets les encombrant, même s'il s'agit d'objets, représentatifs jusqu'à la caricature, du milieu dans lequel se déroule l'action : les portraits de famille, les candélabres, le piano, et les miroirs. C'est sur ce thème, riche en implications littéraires et psychologiques, que cet article veut se concentrer : par leur nombre comme par les valeurs qui leur sont associées, par les relations qu'ils établissent entre action et narration, les miroirs constituent un élément central du recueil et forment, par un réseau serré de correspondances, une grille de lecture qui, dans le même temps qu'elle confère à *La provincia addormentata* un caractère organique, anticipe une œuvre fonctionnant sur un mode spéculaire, depuis ce premier recueil jusqu'aux productions de ce qu'il est convenu d'appeler la seconde saison de l'œuvre de Michele Prisco.

Sur le plan méthodologique, une étude comme la nôtre appellerait dans un premier temps un recensement de tous les miroirs présents dans le texte. Or, dans la mesure où de nombreux exemples viendront étayer notre démonstration, nous nous bornerons à dire que ce thème apparaît, avec une régularité lancinante, dans toutes les nouvelles du recueil, à une seule exception près, du reste toute relative : celle de la nouvelle *Viaggio all'isola*. Cette donnée numérique posée, la première remarque qui s'impose est que, au-delà de la fréquence avec laquelle il intervient, le miroir apparaît sous des formes diverses, réelles ou métaphoriques, qui contribuent à sa richesse littéraire. Il s'agit d'abord des miroirs présents dans le décor et dont l'évocation intervient à tous les moments stratégiques de la narration, dans ce qu'on pourrait définir comme les moments de crise ou d'intensité dramatique des nouvelles : ainsi, c'est lorsqu'il le voit se pomponner devant le miroir que l'*io narrante* de *L'altalena* comprend la nature des relations que son frère entretient avec Caterina, découverte qui

² C'est peu de dire que ces salons sont hors du temps, comme tous les décors de ce recueil dominé par un climat crépusculaire. A noter à cet égard l'importance des allusions à l'automne, saison de la “ suspension ” : “ settembre, questa incantata domenica dell'anno ” (p. 227), formule qui répond à “ La domenica, che incantato e lungo sbadiglio nel movimento della settimana ! ” (p.111).

va susciter un terrible désir de vengeance et, surtout, toute la fiction romanesque. De la même manière, le dialogue qui, dans *Il capriolo ferito*, engage le couple sur la voie d'une crise dont il ne se remettra pas se déroule précisément devant un miroir ou, plus exactement, *dans* un miroir, puisque Arnaldo ne voit de Sara, qui lui tourne le dos, que son visage tel que le lui renvoie sa coiffeuse (p. 103) ; plus qu'un élément du décor et un référent bourgeois, le miroir s'inscrit pleinement dans le déroulement de l'action, au point de s'identifier au piano auquel Arnaldo s'apprête à renoncer pour s'occuper des affaires de la ferme, suivant les conseils de sa femme. Ses doutes et ses interrogations lui sont alors renvoyés par ses mains se reflétant dans le vernis de l'instrument, qui devient le miroir de ce qu'on pourrait considérer comme une forme d'introspection. Le champ lexical de la réfraction envahit alors progressivement le texte :

E poi posava adagio le mani sopra la tastiera e le teneva ferme e inerti senza trarne alcun suono, osservandosi la grana della pelle, le pieghe appena incise, i peli sulle nocche, i nodi alle falangi [...] e confrontandone il riflesso nella lucentezza del legno. (p. 104)

Era ben questa la verità, doveva guardarla in faccia una buona volta senza più procrastinare ipocritamente il momento d'una aperta consapevole ammissione. Così il suo amore per lei fu presto intorbidato dal tarlo di una simile rivelazione, e di riflesso la musica gli divenne l'intollerabile specchio della propria condanna. (p. 105)

Ces quelques exemples suffiront à donner une idée de l'ampleur du problème³, qui se complique encore un peu si l'on tient compte du fait qu'à ces miroirs réels s'ajoutent les miroirs métaphoriques, tout aussi nombreux et déterminants dans le texte. Ce sont par exemple les tableaux peints par Emanuele Maresi, l'artiste à qui Sara explique comment et pourquoi elle a détourné son mari d'une hypothétique carrière musicale ; par une étrange distorsion, ce dialogue entre les deux personnages tend à se réduire à un monologue que Sara ferait devant un miroir – le tableau – et sous les yeux de Maresi, élément déterminant dans une situation qu'on pourrait qualifier de relation triangulaire et placé en la circonstance dans une position qui serait celle du voyeur⁴ – et nous verrons l'importance de la notion de spectateur/voyeur dans le recueil. Mais c'est surtout l'étang dans lequel Reginaldo, par un réflexe autodestructeur, contemple le

³ Autres exemples des relations étroites que l'évocation du miroir entretient avec le déroulement de l'action : dans *La sorella gialla*, l'approche de la maladie est perçue à travers "il riflesso d'una luce giallastra" (p. 29) ; dans *Le segrete consegne*, l'écrin mystérieux se trouve devant un miroir, qui est une claire anticipation du regard inquisiteur que la narratrice sent peser sur elle, et qui est le symbole de la mauvaise conscience qui la saisit au moment où elle s'apprête à accomplir le geste interdit (p.126) ; le temps qui s'est écoulé depuis le départ de Maria Teresa se concentre dans la trace du miroir disparu, qui a laissé une tache sur le papier du salon de la maison familiale (*Fuochi nella sera*, p. 141) ; soulignons enfin l'intérêt, dans le déroulement de l'action, de la scène où Maria Teresa et Luca se regardent tous les deux dans le miroir (p. 142) : elle est l'illustration de la relation étrange, presque maternelle, qui unit la sœur à son frère ; c'est, au demeurant, dans cette nouvelle que la réflexion sur le double, le reflet, le dédoublement est sans doute la plus aboutie.

⁴ "Ella si avvicinava, contemplava a lungo la tela sul cavalletto. "Emanuele, solo noi due l'abbiamo capito : come artista Arnaldo è mediocre. Se sapeste lo strazio che mi procura dirvi questo, confessare questo del solo uomo che amo e nel quale credo. [...] Sapete, Emanuele, a volte gli chiedo di suonare : perché mi capisca meglio e impari a staccarsi. Posso dire d'esservi riuscita ; adesso non c'è più rimpianto, in lui, forse solo una cicatrice. "Maresi alzava le spalle : parlava per sé ?" (p. 110).

reflet de sa laideur avant de lancer dans l'eau un pavé qui brouillera cette image. De manière spéculaire, la scène se répète sous des formes à peine différentes lorsque Reginaldo se regarde dans la chambre de son fils et que la glace de l'armoire ouverte multiplie son image à l'infini, avant, encore une fois, qu'il ne détruise le miroir, cette fois au sens propre. Ce jeu d'échos ou de correspondances est d'autant plus remarquable que la nouvelle peut être considérée comme une relecture du mythe de Narcisse⁵, interprété dans une perspective radicalement différente, puisqu'à la mort de Narcisse se noyant dans l'étang où il admire le reflet de sa beauté s'oppose la résurrection du personnage condamné par sa laideur, mais qui retourne à la vie lorsque sa femme lui ouvre la porte de la chambre conjugale⁶. C'est, au demeurant, dans ces miroirs métaphoriques que réside toute la profondeur de l'analyse psychologique menée par Michele Prisco, car, bien souvent, on ne saurait mieux définir le miroir qu'en paraphrasant Sartre : le miroir, c'est l'autre. En effet, nombreuses sont les situations où, comme dans *Huis clos*, description d'un enfer où tous les miroirs ont été exclus, au point qu'Inès propose à Estelle d'être son miroir et de l'aider à se maquiller, les protagonistes de Michele Prisco sont réunis par une relation spéculaire, l'un devenant, au sens plein du terme, le reflet de l'autre. Là encore, les exemples relèvent de situations diverses, mais qui sont toutes réunies par le principe d'une interrogation morale, à travers la mauvaise conscience et le remords réactivés par le regard de l'autre : ainsi, dans *Donna in poltrona*, le miroir de Sabina Latour, c'est son chien Schiller⁷ : ce chien, qui assiste à la scène au cours de laquelle Sabina cède à son cousin Giovanni, devient le reflet de son remords, et la réaction de l'animal, créature sourde et muette tout au long de la nouvelle et qui aboie lorsque Claudio veut étreindre sa femme qui lui résiste, est en effet ressentie par Sabina comme une forme de reproche qui s'adresse plus à elle qu'à son mari. De manière analogue, dans *Il capriolo ferito*, Sara devient le reflet de l'échec du pianiste, tout comme, dans *I morti moriranno*, le fils est pour sa mère le miroir de la mauvaise conscience qui l'assaille. Cette nouvelle est, du reste, représentative d'un filon caractéristique de l'ensemble du recueil et, dans une certaine mesure, de toute l'œuvre de Michele Prisco : des situations de paternité ou de maternité vécues sur un mode ambigu, à la limite de la pathologie. Elles sont particulièrement sensibles dans la nouvelle *Viaggio all'isola*, où l'affection que le père voue à son fils atteint, dans son caractère fusionnel, des formes véritablement malsaines. Nous ne sommes plus très loin de la tentation incestueuse, qui affleure dans les scènes de baignade, lorsque le père contemple, dans une situation spéculaire, la nudité de son fils⁸.

⁵ Le terme d'écho, qu'évoque cette scène répétée sous des formes différentes, nous renvoie du reste directement au mythe de Narcisse, à travers la nymphe Echo, éprise d'un Narcisse qui reste indifférent à ses charmes.

⁶ La critique a souvent évoqué, dans le genèse de l'œuvre de Michele Prisco, l'importance des écrivains français de l'entre-deux-guerres, comme Bernanos ou Mauriac. La situation de Reginaldo dans *Gli uccelli notturni* est clairement celle décrite dans *Le baiser au lépreux*, parallèle d'autant plus évident que la nouvelle, comme le roman de Mauriac, réunit les deux thèmes de la laideur physique et du mariage d'intérêt, conclu en vue de réunir deux patrimoines. A propos des influences subies par Michele Prisco : Aurelio BENEVENTO, *Michele Prisco Narrativa come testimonianza*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 2001, p. 82.

⁷ Ce nom, aux sonorités toutes romantiques, serait dans une certaine mesure l'écho du nom donné à la ville imaginaire de Leopardi.

⁸ A la situation malsaine du père regardant son fils nu répond une situation à peu près similaire dans *Fuochi nella sera* : la différence d'âge entre Maria Teresa et Delfino semble faire d'elle la mère de celui qui est en fait son mari ; elle place les époux dans une situation de type incestueux et conditionne la nature de leurs relations au point de provoquer la fin de ce couple atypique (p. 144). Toute la nouvelle est du reste caractérisée par des relations équivoques entre les personnages, qu'il s'agisse du binôme Delfino-Luca, ou des rapports entre Mattea et Maria

Ce regard spéculaire est dans une certaine mesure au centre de la nouvelle ou, en tout cas, à l'origine de son dénouement, puisque, après la mort d'Adriano, c'est avec la répétition de cette scène et la réactivation du souvenir des émotions qu'elle lui procurait que l'action s'accélère, jusqu'à ce que le père découvre l'existence des relations entre son fils et la servante, découverte qui équivaut pour lui, comme en écho, à une seconde mort du fils⁹. C'est toutefois dans *Gli uccelli notturni* que ces relations spéculaires atteignent leur développement le plus remarquable : l'identification de l'autre à un reflet métaphorique atteint son expression la plus aboutie, et toute la nouvelle fonctionne sur un jeu de regards extrêmement complexe, qui balaie toutes les situations, du dédoublement jusqu'au voyeurisme. Au début de la nouvelle, les retrouvailles entre Reginaldo et son fils de retour du pensionnat adviennent précisément à travers une situation d'ordre spéculaire, clairement définie comme telle :

Reginaldo fu il primo ad andargli incontro e baciarlo, ma c'era nei suoi gesti una forzata scioltezza che non avrebbe potuto ingannare anche la più distratta creatura : gli serrava il volto nelle mani sollevandolo in modo da costringere a riflettersi nel suo sguardo lo sguardo un po' schivo del ragazzo. (p. 47)

A l'inverse, de façon paradoxale, alors que le fils a dans un premier temps marqué une forme de distance à l'égard de son père, en raison de sa laideur qu'il semble redécouvrir¹⁰, c'est à une forme d'identification au père que correspond le regard qu'il jette dans la glace de l'armoire après avoir découvert la nature des relations entre Reginaldo et Maddalena. On doit, au passage, observer que la découverte de la nature pour le moins particulière des relations entre son père et Maddalena¹¹ fait du jeune homme un voyeur et suscite en lui un sentiment de plaisir proche de la perversité (p. 53) ; la perversité de l'adolescent, qui s'oppose au caractère romanesque de sa belle-mère Maddalena, qui s'est résolue à épouser Reginaldo à la suite d'une déception sentimentale qui a entraîné l'idée même de l'amour dans sa chute, nous amène du reste à relativiser le caractère aseptisé qu'on a parfois reproché aux nouvelles de Michele Prisco : l'adolescence, qu'il définit comme l'âge d'un nouveau regard porté sur le monde (p.165), est moins pour lui le temps de l'innocence que l'âge d'une découverte tourmentée de la sexualité, qui confine à une forme de perversité, clairement définie comme telle dans le cas de Giuliano. On en retrouve l'illustration dans *L'altalena*,

Teresa, qui débouchent sur une relation de type maternel : la scène où Mattea pose sa tête sur les genoux de Maria Teresa est marquée par la récurrence du terme *grembo* et de l'appellation *bambina* (p. 151). Le thème de l'inceste est par ailleurs au centre du roman *Gli ermellini neri* de 1975.

⁹ Ce caractère spéculaire s'applique aussi à la relation entre les deux artistes, également confrontés aux affres de la création, protagonistes de *Il capriolo ferito* : en annonçant à Emanuele son intention de renoncer au piano, Arnaldo attendait de sa part une réaction qui, dans une certaine mesure, aurait été le reflet de sa propre hésitation, et non une approbation aussi rapide. Dans *Santa Locusta*, Marta se revoit dans le visage de Dina, projection renforcée par la présence du terme *specchio* (p. 189) ; se replaçant ainsi dix ans en arrière, elle se livre à un effacement du temps, par ailleurs consacré par le retour de Giulio.

¹⁰ Ce comportement sera celui de Bernardo dans *Viaggio all'isola*, lorsque, se retrouvant chez sa mère après une longue absence, il est frappé par son embonpoint, qu'il commente avec le même détachement que Giuliano.

¹¹ L'identification est renforcée par le fait que Giuliano, en se regardant dans le miroir, répète les paroles de son père : " Aprimi, Maddalena ". Cette armoire dans laquelle Reginaldo et Giuliano se regardent à tout de rôle devient elle aussi un protagoniste de la nouvelle ; elle participe de l'anthropomorphisation des objets (et des animaux, dans le cas du chien Schiller).

variation sur le thème de l'éveil des sens¹² associé à la mort, jusques et y compris dans la description de l'effet que provoque chez le narrateur le contact du couteau sur sa peau, sorte de substitut sexuel (“ la lama fredda e un po' umida mi dette un brivido del quale godei come d'un riconoscimento alla mia disinvoltura [...]”, p.239). La découverte de la sexualité réapparaît dans *Donna in poltrona*, lorsque le narrateur, se remémorant l'enfant qu'il fut, évoque des *atteggiamenti perversi* (p. 208) et l'attrance un peu trouble que suscitait en lui Sabina Latour (“ desiderio morboso e curioso di restare nella stanza ” p. 210), attrance qui le conduit, dans la narration, à prendre la position d'un voyeur. Nous avons déjà évoqué la scène au cours de laquelle Claudio Latour serre sa femme dans ses bras, provoquant ainsi les aboiements du chien ; cette scène, à la suite de laquelle Sabina va prendre la décision de tuer son chien, miroir de sa conscience, pose problème quant au statut du narrateur dans la nouvelle : par une rupture dans la construction, l'*io narrante*, le garçon qui fut témoin des visites que sa mère recevait de Sabina Latour, nous décrit une scène d'intimité entre Sabina et son mari à laquelle on voit mal comment il aurait pu assister autrement qu'en se désincarnant pour devenir narrateur omniscient ou, précisément, en occupant une position de voyeur¹³.

On aura compris que le thème du miroir est un thème polysémique et riche de corollaires, puisqu'il se relie au thème complexe des regards¹⁴, omniprésent dans le recueil, et notamment à cette forme de regards cristallisés que sont les photographies ou les portraits de famille, dont on connaît l'importance dans le texte. On notera à ce propos que si *Viaggio all'isola* est la seule nouvelle dans laquelle ne figure pas de miroir, un portrait y occupe une position remarquable : c'est le portrait d'Adriano évoqué à la fin de la nouvelle, première chose que le père rencontre dans le salon lorsqu'il découvre l'existence de la liaison qu'il entretenait avec Maurilia. Par un glissement symbolique, ce portrait nous renvoie à la thématique du miroir par le lien direct qu'il établit avec la notion connexe, tout aussi riches d'implications sur le plan psychologique, de dédoublement¹⁵. C'est, en effet, par un dédoublement irréductible à

¹² “[...] non so se fosse questo, o la vicinanza di Caterina o la nostra insolita posizione, ma mi sentivo alquanto eccitato [...]”, p. 232 ; “ Tocco il cielo, ragazzi ! E questo grido contribuiva ad eccitarmi, come se unicamente per la mia capacità Caterina fosse riuscita ad andare tanto in alto [...] ”, p. 235. Ce cri, susceptible d'une interprétation érotique, retentit à nouveau page 238 ; la charge sexuelle se confirme dès lors de manière très nette, en particulier pendant la préparation du crime. Evoquons au passage, à propos de *Santa Locusta*, la fleur, symbole convenu, mais tourmenté, du sexe féminin.

¹³ Cette rupture, qui révèle la fiction sur laquelle repose toute narration est reprise, dans une perspective légèrement différente, par l'*io narrante* de *L'altalena*, qui s'efforce de reconstruire une histoire à partir des signatures que les adolescents ont laissées dans la maison, mais qui, inventant l'histoire hautement romanesque de la tentative d'assassinat sur celle dont il pense qu'elle l'a trahi, ne fait que transfigurer par l'écriture un accident qui l'a laissé handicapé. Notons au passage que cette nouvelle est la seule du recueil à être clairement définie comme une fiction narrative.

¹⁴ Les observations formulées à propos des miroirs s'appliquent dans une très large part au thème du regard : tout comme les miroirs, les regards apparaissent souvent à des moments clé de l'action : c'est le regard de son mari qui provoque la réaction de l'*io narrante* dans *Le segrete consegna* (p. 129), tout comme l'émotion de Marta lors du retour de Giulio transparait d'abord dans ses regards (p. 186) ; et de même qu'il existe des miroirs métaphoriques, on observe des regards métaphoriques ou imaginaires, comme celui des vêtements qui semblent épier Francesca (p. - 126). Cette anthropomorphisation des vêtements se répète dans des conditions à peu près identiques dans *Viaggio all'isola* (“ [...] la manica floscia pendeva in una parvenza di saluto. ”, p. 177).

¹⁵ Les photographies et les portraits présents dans le recueil sont associés tant à la mémoire des morts (voire à leur résurrection) qu'au dédoublement du moi. Le texte, en ce sens, serait l'illustration de ce que Roland Barthes a

l'intérieur de l'image de son fils – en plus d'une nouvelle allusion au rapport spéculaire unissant le père au fils – que s'achève la nouvelle *Viaggio all'isola* :

Mi voltai ad osservare il letto, un lettino di ferro. C'era Adriano, lo vidi. Era tutto nudo come quando si faceva insieme il bagno, al fiume ; stringeva tra le braccia una ragazza. Io lo guardai : allora mi accorsi che non era lui, non era Adriano : gli somigliava ma non era Adriano. (p. 178).

Dans la même optique, *Fuochi nella sera*, qui correspond à un retour du personnage à son passé et à une réactivation de la mémoire, s'ouvre précisément par une réflexion sur le dédoublement du moi et la confrontation spéculaire des deux entités qui le composent, un original et une copie, image qu'on retrouve dans *Donna in poltrona*, à ceci près que le dédoublement occupe avec la structure narrative un rapport étroit : toute la nouvelle fonctionne sur une série d'oppositions ou de dédoublements à l'intérieur de la personne de Sabina Latour, avant et après l'apparition de l'infirmité chez son mari, avant et après la découverte, par l'*io narrante*, des conditions dans lesquelles le chien est mort. La nouvelle, qui obéit comme *Fuochi nella sera* à un parcours circulaire, s'achève, comme elle a commencé, par la description du salon et des visites de Sabina Latour, si ce n'est que, désormais, les deux Sabina Latour cohabitent sans qu'il soit possible de surmonter ce dédoublement entre la vieille femme et celle qu'elle fut à l'époque où le chien l'accompagnait. Le cas de *L'altalena* est encore plus remarquable : toute la nouvelle, qui révèle dans les dernières lignes la fiction littéraire qui l'a inspirée, repose sur l'activité de la mémoire définie dès les premières lignes du récit comme dédoublement à l'intérieur de l'*io narrante*. Tous les éléments constitutifs du récit, l'imagination littéraire, l'infirmité du personnage et le souvenir se télescopent dans ce passage :

Sicché oggi, quando torno a Trecase, essa è lei che mi dà il benvenuto, mi viene incontro correndo per la collina del Viuli tra i pini, e ne rimbalza l'ombra qua e là fuggitiva sopra i cespugli dei cornioli. È la mia immagine, di me adolescente : la vedo correre solcando l'aria come in un giuoco, e le sorrido ma adagio, avanzando alla mia volta verso di lei poggiato al bastone che picchia rabbioso contro il terriccio nel tentativo di darmi maggiore equilibrio e lasciare ignorata la mia infermità. (p. 228)

En ce sens, la nouvelle *L'altalena* représente le stade ultime de l'identification du miroir à une introspection psychologique, une analyse sociologique et une narration circulaire, identification qui s'est engagée avec *I morti moriranno*. Ce récit, qui n'est autre qu'une interrogation de l'*io narrante* sur la vacuité de son existence détruite par l'égoïsme, est encadré par la description, au début comme à la fin, du salon où la grand-mère a prononcé les mots fatidiques qui ont conditionné toute la relation entre la mère et son fils. Le premier objet décrit dans le salon où l'on pénètre par un effet de

formulé de façon théorique dans deux passages de *La chambre claire* : “ [...] celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidôlon* émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le *Spectrum* de la Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au “ spectacle ” et ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort ” ; “ [...] la photographie, c'est l'avènement de moi-même comme autre : une dissociation retorse de la conscience d'identité ”. Roland BARTHES, *La chambre claire*, in *Œuvres complètes*, Paris, Editions du Seuil, 1995, Tome III, pp. 1114 et 1116.

focalisation est un miroir, qui incarne à lui seul l'examen de conscience auquel se livre rétrospectivement l'*io narrante* et la structure narrative de la nouvelle¹⁶.

Face à une telle polysémie, on pourra faire remarquer que le miroir, indépendamment de l'importance qu'il occupe dans le cas particulier de *La provincia addormentata*, est en soi un thème éminemment littéraire¹⁷ : depuis que Stendhal, dans une phrase placée en exergue à *Le rouge et le noir*, a comparé le roman à un miroir qu'on promène le long d'un chemin, le miroir est à la fois symbole de l'activité et de la création littéraires et symbole de l'analyse psychologique, sans qu'il soit nécessaire de rappeler une fois encore en quoi les deux acceptions du mot *psyché* établissent un lien indéfectible, et dont la littérature s'est volontiers nourrie, entre l'objet qu'est le miroir et l'introspection psychologique qu'il génère. A cet égard, les miroirs présents dans *La provincia addormentata* illustrent de façon paradigmatique le fonctionnement d'une œuvre placée sous le signe de la mémoire, qu'il s'agisse de celle des personnages ou du souvenir d'auteurs prestigieux présents dans le texte comme autant de figures tutélaires. La richesse de ce thème était en effet déjà perceptible dans les propos que Michele Prisco a consacrés à la genèse de *La provincia addormentata* :

Io cominciai a raccontare di quei posti, al mio amico, della casa che vi avevo avuto, dell'infanzia, dei legami che ancora mi tenevano ad essa. E, ad un tratto capii, parlando, raccontando quelle cose che mi portavo dentro da sempre, ma che non avevo mai detto a nessuno, capii che, se volevo scrivere, dovevo scrivere di quel mondo, che cercavo di far rivivere agli occhi dell'amico. Era come se fossi messo, all'improvviso, di fronte ad uno specchio, da guardarmici dentro e riconoscermici. E, qualche mese dopo, una sera, buttai giù l'abbozzo di un racconto, uno di quelli che costituiscono appunto *La provincia addormentata*, e mi accorsi di quanto veramente fossi pieno di quel mondo.¹⁸

Il est clair que le miroir correspond d'abord ici à la tentation de l'autobiographie ou de l'autoportrait qu'on a maintes fois soulignée chez un auteur qui ne s'en est du reste jamais caché. Pourtant, à la lumière de toutes les remarques déjà formulées et de la polysémie qui lui est attachée, le miroir semble acquérir ici une valeur nouvelle : à travers l'identification qui s'établit entre l'auteur et la matière qu'il porte en lui et qui nourrira une œuvre destinée à mûrir en même temps que lui, le miroir s'associe d'emblée au principe d'une œuvre construite sur le mode de la répétition cyclique, de l'écho, du reflet multiplié à l'infini. On ne peut, à ce propos, manquer d'observer, parallèlement au fonctionnement circulaire de certaines nouvelles dont *I morti*

¹⁶ Notons, dans cette même page, à propos de la description de ce miroir dans lequel se bousculent les ombres des disparus, la métaphore qui constitue un nouveau télescope entre le miroir et le piano, deux symboles des intérieurs chers à la bourgeoisie analysée par l'auteur : " Forse era stato un richiamo al quale non m'ero potuta sottrarre : la mano sospesa dentro lo specchio a segnarmi con tanta ostinazione aveva premuto l'amara tastiera dei ricordi, nel mio cuore, e io li sentii riaffluire come un gorgo, invasero tutta la casa " (pp. 74-75). Le récit est par ailleurs scandé par des incisives et des parenthèses, reflet stylistique d'un dédoublement du récit entre le passé de l'action et le présent de la narration si caractéristique des œuvres de Michele Prisco.

¹⁷ Les rapports entre le miroir et la peinture ne sont pas moins remarquables (pensons à la construction on ne peut plus élaborée des *Ménines* de Velázquez). On pourra consulter à ce propos France BOREL, *Le peintre et son miroir Regards indiscrets*, Tournai, La renaissance du livre, 2002.

¹⁸ In Pompeo GIANNATONIO, *Invito alla lettura di Prisco*, Milano, Mursia, 1977, pp. 9-10. Sur la composante autobiographique de l'œuvre de M. Prisco, voir Aurelio BENEVENTO, *Michele Prisco, Op. Cit.*, p. 21.

moriranno est l'exemple le plus caractéristique, la répétition obsédante de situations identiques, se répondant comme par un jeu de reflets, et où les thèmes fondamentaux de l'œuvre sont exacerbés. De tels parallélismes apparaissent à l'intérieur d'une même nouvelle : ainsi, dans *La sorella gialla*, la camarade de pensionnat d'Iris, Marta, éprise de son cousin Giulio, anticipe une situation qui sera celle d'Iris avec son futur beau-frère Giulio, de la même façon qu'à la fin de la nouvelle Iris prendra la même position que sa soeur sur son lit de mort. On les retrouve, plus fréquemment encore, d'une nouvelle à l'autre, par un jeu d'échos qui confère au recueil un caractère organique : Iris et Giuliano (*Gli uccelli notturni*) sont tous deux pensionnaires et à l'âge de la découverte de la sensualité, sensualité à laquelle la gifle qu'ils reçoivent l'un et l'autre (de son beau-frère dans le cas d'Iris et de sa belle-mère dans celui d'Adriano) est clairement associée¹⁹. Dans la même optique, le fonctionnement de *Santa Locusta* comme de *Donna in poltrona* repose sur le retour d'un cousin, qui va accélérer une crise du couple dont l'évocation de la chambre en désordre, dans *Il capriolo ferito*, *Le segrete consegne* et *Donna in poltrona*, est le symbole²⁰. Mais sans doute l'exemple le plus représentatif de cette répétition de situations identiques, se reflétant d'une nouvelle à l'autre, est-il constitué par les relations ambiguës, vécues sur le mode spéculaire ou incestueux entre le père et son fils (*Un viaggio all'isola*) et, surtout, une mère et son fils (*I morti moriranno*)²¹. L'intérêt de cette nouvelle dépasse au demeurant les limites du recueil, puisqu'elle se rattache au roman *I figli difficili* par la reprise d'une scène identique : celle de la famille réunie au salon, dans une situation de calme apparent avant l'explosion des passions attisée par le comportement d'une mère abusive²². Les deux textes sont en outre reliés par le thème du mariage (et de l'union des patrimoines qu'il permet) et par la sourde contestation, chez l'auteur, de la conception bourgeoise de la famille. Théâtre de passions dramatiques, elle est le lieu de l'enfermement, comme l'illustre la répétition lancinante, dans *La provincia addormentata*, d'une même situation ou d'une même disposition spatiale des personnages : par rapport au groupe réuni sous la lampe du salon, le personnage en crise occupe une position périphérique, tout comme il oppose à un échange de regards centripètes – ceux du groupe – un regard centrifuge, qui scrute à travers la fenêtre un monde qui lui semble interdit²³.

¹⁹ L'entrée des enfants en pension est un épisode récurrent : on le retrouve à la fin de *Santa Locusta* et dans *Donna in poltrona*.

²⁰ Ces trois textes sont par ailleurs réunis par le fait que la résolution de la crise à l'intérieur du couple s'opérera de façon violente, avec l'usage d'une arme à feu.

²¹ Outre le personnage récurrent de Sabina Latour, qui apparaît dans *Il capriolo ferito* avant d'être au centre de *Donna in poltrona*, on peut observer que le couple Marta et Giulio figure dans *La sorella gialla* comme dans *Santa Locusta* ; les points communs entre les deux nouvelles sont multiples, puisqu'on y observe aussi la répétition de la même scène : l'arrivée des fermiers qui annoncent un événement important (naissance ou incendie) qui va perturber l'ordre de la soirée et précipiter la fin de la nouvelle.

²² D'une œuvre à l'autre, la scène présente un autre point commun : l'allusion aux travaux d'aiguille auxquels se consacrent les deux personnages au centre de l'action. On retrouve une situation à peu près identique dans *Santa Locusta* : Marta, vraisemblablement enceinte de Giulio, est assise sur le canapé, occupée par sa broderie, au moment où l'incendie éclate (p. 197).

²³ Cette position marginale du personnage, appuyé à la fenêtre ou assis dans un fauteil loin du cercle de lumière dans lequel se déroule l'action, est récurrente dans l'œuvre. Entre autres exemples : Sara (p. 108 et 109) ; Emanuele (p. 113) ; Maria Teresa (pp. 144). Le cercle de lumière délimite à lui seul la scène du drame qui se prépare avec le retour de Giulio (*Santa Locusta*, p.183), tout comme l'album de photographies y devient un substitut du miroir.

Au-delà du référent social et de l'élément du décor des salons bourgeois dans lequel il apparaît, le miroir, envisagé dans toutes ses implications et toutes ses acceptions, constitue la base narrative et structurelle de *La provincia addormentata*, en ce qu'il établit l'articulation entre la composante psychologique de l'œuvre – notamment dans ses rapports à la mémoire qu'anticipent les vers de Montale placés en exergue – et une structure qu'on pourrait qualifier de spéculaire, tant le jeu des reprises en écho, de personnages ou de situation identiques, y est remarquable. Cette constatation appelle un certain nombre d'observations, qui constitueront moins une conclusion qu'une invitation à soumettre le texte à de nouvelles interrogations.

La critique parle souvent de deux saisons dans l'œuvre de Michele Prisco. C'est notamment la position d'Aurelio Benevento, qui voit dans la publication des romans *Una spirale di nebbia* (1966), *I cieli della sera* (1970) et *Gli ermellini neri* (1975) une ligne de fracture entre la saison des nouvelles et celle des romans. Outre qu'on relève, d'une saison à l'autre, des constantes dans l'œuvre de Michele Prisco (comme par exemple l'importance qu'il accorde à sa réflexion sur la famille), les récurrences du miroir nous obligent à remettre en cause le principe de cloisons étanches entre les différentes étapes que l'auteur a connues dans son cheminement littéraire : le miroir, omniprésent dans les nouvelles des débuts, donne son titre à un roman de la seconde période, *Lo specchio cieco* (1984), qui porte à leur point d'aboutissement des préoccupations présentes dès la publication de *La provincia addormentata*. Michele Prisco disait à propos de ce roman :

Il titolo *Lo specchio cieco* vorrebbe esprimere l'impossibilità di afferrare la realtà e, come dice lo scrittore che racconta la storia di Margherita, si può avvertire nelle sue pagine la sensazione di porsi davanti a uno specchio cieco, in cui le immagini restano sfocate, dove nessun prototipo aderisce alla realtà, si può, cioè, evidenziare anche una interrogazione sulla ambiguità del reale²⁴

La désagrégation de la réalité qui s'effectue dans *Lo specchio cieco* marque ainsi le terme d'une évolution qui s'est engagée avec *Una spirale di nebbia*, qu'on peut réduire à la confrontation des reflets contradictoires que renvoie la même situation : la mort de Valeria, dont on ne sait si elle fut accidentelle ou criminelle. Mais paradoxalement, si ce texte occupe une position originale dans l'œuvre de Michele Prisco, il se rattache aussi en de multiples endroits à la production précédente : on y retrouve la métaphore des regards, présente à travers la figure du juge d'instruction chargé d'enquêter sur l'affaire et dont l'enquête va progressivement mettre en évidence les mariages d'intérêt ratés et la crise à l'intérieur de différents couples, qui se renvoient le reflet de leur échec. On peut dès lors se demander jusqu'à quel point le principe même d'une ligne de fracture entre les deux saisons de l'auteur est pertinent, tant l'œuvre semble fonctionner sur la base des reprises spéculaires qu'on a déjà observées dans *La provincia addormentata*. Une reprise de ce type constitue en outre le lien entre les nouvelles et le roman – dont l'opposition perd elle aussi de sa pertinence – puisque Sabina Latour, présente dans deux nouvelles de *La provincia addormentata*, réapparaît dans le roman *Gli eredi del vento* (1950), roman à son tour relié, plus de quarante ans plus tard, au roman *Il pellicano di pietra* (1996) à travers la réapparition du personnage

²⁴ In Carmelo ALIBERTI, *La narrativa di Michele Prisco*, Foggia, Bastogi, 1996, p. 77.

de l'*appuntato* Vizzini. On connaît, par ailleurs, l'histoire éditoriale de *La provincia addormentata* : aux huit nouvelles publiées par Mondadori en 1949, l'auteur a ajouté, dans la réédition de Rizzoli de 1969, deux nouvelles contemporaines des premières (*Il capriolo ferito* et *Le segrete consegne*), en même temps qu'il apportait un certain nombre de retouches à *Gli uccelli notturni* et à *La sorella gialla*. Si l'on associe cette redistribution de *La provincia addormentata* à la publication, en 1977, de *Il colore del cristallo*, qui rassemble, suivant une habitude prise par l'auteur avec *Fuochi a mare* (paru en 1957), des nouvelles écrites entre 1944 et 1974 et dans lesquelles le thème du miroir réapparaît une fois encore à travers la nouvelle *Uomo allo specchio*, c'est en définitive à la dynamique de l'œuvre tout entière que le miroir nous renvoie en dernier lieu. Le miroir, en ce sens, est à rattacher à une œuvre en perpétuelle réécriture, réécriture qui se définit davantage sur le mode de la redistribution ou de la concrétion que sur celui du palimpseste tel que l'a pratiqué Raffaele La Capria, dont la trilogie, singulièrement modifiée au gré des rééditions, s'achève par *Amore e psiche*, roman dont le titre comme le contenu nous renvoient étrangement à Michele Prisco, même si ce texte, que Raffaele La Capria a défini comme une *autobioschizografia* reste aux antipodes de la conception de l'écriture que Michele Prisco a pu défendre, notamment à travers son activité dans la revue *Le ragioni narrative*. C'est au demeurant par cette conception de l'écriture et par cette pratique de la réécriture que Michele Prisco transcende sa spécificité d'auteur napolitain, étiquette qu'il a du reste toujours refusée : si l'auteur est resté solidement ancré dans sa province natale, on observe cependant de nombreux points communs avec un autre écrivain associé à une région précise, au centre d'une œuvre en mouvement perpétuel : Giorgio Bassani. Si le rapport à la détermination sociale et historique est, chez Giorgio Bassani, radicalement différent – c'est à la résurrection de la Ferrare des années 30 qu'il se livre – Giorgio Bassani et Michele Prisco ont en commun de vouloir inscrire une région dans un projet littéraire qui revendique clairement sa dimension fictionnelle. Dans le cas de Michele Prisco, ceci remet notamment en cause le caractère testimonial qu'Aurelio Benevento²⁵, entre autres critiques, a prêté à son œuvre, sur la base de la réaction aux avant-gardes – l'école du regard ou le Gruppo 63 – que la publication de la revue *Le ragioni narrative* a pu constituer. Envisagée à la lumière du *Romanzo di Ferrara*, par rapport à l'activité d'un écrivain dont on sait le rôle qu'il a joué dans le débat littéraire des années 50 et 60, l'œuvre de Prisco s'avère bien plus riche et novatrice que la réaction au nouveau roman et l'attachement à une vision traditionnelle de la littérature ne le laisseraient penser.

Jean-Philippe BAREIL

²⁵ Toute l'analyse d'Aurelio Benevento se place, en effet, dans celle du témoignage : selon le critique, l'œuvre de Michele Prisco doit être lue comme un témoignage sur l'évolution historique de l'Italie du Sud, sur la crise du couple et de la famille dans les années de la reconstruction puis du miracle économique, jusqu'aux interrogations des années 80. L'analyse est pour le moins réductrice et néglige la dimension littéraire du projet, en particulier la réflexion sur la forme et sur le fonctionnement de la narration. A propos de l'idéologie littéraire de *Le ragioni narrative*, on consultera Carmelo ALIBERTI, *Ibid.*, p. 68.