



HAL
open science

Stendhal-Lampedusa: écrire l'entre-deux

Marie de Gandt

► **To cite this version:**

Marie de Gandt. Stendhal-Lampedusa: écrire l'entre-deux. L'Année Stendhaliennne, 2018, Le XVIII^e siècle de Stendhal, ruptures et continuités, éd. Cécile Meynard. hal-02456265

HAL Id: hal-02456265

<https://hal.science/hal-02456265>

Submitted on 31 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stendhal-Lampedusa : Ecrire l'entre-deux

Il y a presque 50 ans, Aragon était le premier écrivain de renommée internationale à voir en Lampedusa un grand romancier, et dans *Le Guépard*, un chef-d'œuvre. Peut-on imaginer la provocation, sacrer ainsi une bluette posthume mal ficelée, à peine sortie en librairie ? Un livre doublement réactionnaire, qui plus est : en plein débat sur le nouveau roman, l'auteur recourt à une narration traditionnelle, et, au moment où l'Italie fête le centenaire de son unité, il en raconte l'histoire comme un bête marché de dupes, une simple transaction entre puissants, au-dessus des illusions des idéalistes. Bien entendu, on peut voir dans le sacre de Lampedusa une rouerie politique de la part du poète, en plein débat sur les errements du stalinisme. Mais Aragon n'en reste pas à un cri du cœur, sa louange du *Guépard* court sur deux longs articles publiés dans *les Lettres françaises*.

Le premier, paru en décembre 1959 et intitulé « Un grand fauve se lève sur la littérature : Le Guépard », présente le roman comme un chef-d'œuvre pouvant se dispenser de participer à la littérature engagée parce que sa valeur en fait une œuvre « dégagée » et singulière, trônant au-dessus de la littérature qui l'entoure :

« Le Guépard est un peu plus qu'un très beau livre, c'est un des grands romans de ce siècle, un des grands romans de toujours et peut-être (comme on pourrait le dire pour le roman français d'un roman de Stendhal aux clameurs des balzaciens, pour le roman russe d'un roman de Tolstoï à la fureur des dostoïevskiens) le seul roman italien. »

Dans son deuxième article, Aragon développe le parallèle entre les deux romanciers, qui dépasse la simple analogie de position dans le « champs » : c'est en ressemblant à son maître que l'auteur italien est lui aussi unique. Il y a là une contradiction - comment une recette de singularité pourrait-elle opérer pour un autre ? – que résoudra peut-être le rapprochement entre les romanciers.

Jusqu'en leur mode de vie, ils partagent une même attitude. Homme de tous temps, par leur souhait d'échapper au présent et de parler à l'avenir, de tous bords, par leur refus d'une assignation à un parti ou une idéologie, de tous pays par leur figure d'européen voyageur, journaliste polyglotte et polygraphe, vivant la scission entre des mondes, les beautés abêties d'une aristocratie fin de race qui doit céder le pouvoir à la brutale énergie du peuple, chacun d'eux trouve dans l'écriture un monde rêvé où formuler les contradictions sans en souffrir.

Car au-delà des choix de vie, c'est bien une commune pratique de l'écriture romanesque qui les rapproche¹. Elle se caractérise d'abord par la présence d'une voix, chez Stendhal celle de la dictée, chez Lampedusa, celle du conteur de salon, dont parle Francesco Orlando en rapportant leurs séances de lectures : « c'était encore sa voix, et donc, après tout, un discours privé, que j'avais la sensation d'entendre à chacune de ses pages². » Dans leurs textes se donne à entendre un sujet, moins le Moi boursoufflé des solipsistes que celui de l'ironiste. Pourtant, il n'y a rien du causeur caustique dans le style de nos romanciers. Leur ironie est d'abord une pratique d'écriture. Elliptique et élusif, leur style appelle son lecteur à singulariser le texte, à lui assigner une forme de subjectivité, en lui attribuant des traits précis,

¹ Le parallèle a été esquissé par René Servoise (« De *La Chartreuse de Parme* au *Guépard* », in *Revue des Deux mondes*, Juillet-Août 2003), et développé par Jeffrey Meyers (« The influence of *La Chartreuse de Parme* on *Il Gattopardo* », *Italica*, vol. 44, n°3, septembre 1967, pp. 314-325).

² « Era ancora la sua voce, e quindi dopo tutto un discorso privato, che avevo la sensazione di udire », Francesco Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1985, p. 89 ; *Un souvenir de Lampedusa*, trad. M. Balzamo, L'inventaire, 1996, p. 78.

l'obligeant à préciser lui-même la physionomie qu'il veut donner au texte simplement esquissé. Ce sont d'ailleurs leurs techniques romanesques qu'Aragon rapproche dans son deuxième article, publié deux mois plus tard, en février 1960. Intitulé « Le Guépard et la Chartreuse », il propose une recension des *Lezioni su Stendhal*, leçons privées de Lampedusa à ses amis, retranscrites par les soins de Francesco Orlando, et plus précisément, de deux extraits, « dont le *Stendhal Club* de Grenoble a eu l'excellente idée de traduire deux, qui sont des notes sur *Le Rouge et le Noir*, et sur *La Chartreuse de Parme*³. » De fait, Lampedusa commente dans ces leçons les procédés narratifs et stylistiques dont Stendhal lui a transmis le modèle, ou au moins l'inspiration générale, pour écrire *Le Guépard*. On pourrait les réunir sous une même caractérisation : une façon de tenir l'entre-deux.

Echapper à l'obligation de se définir, d'être d'un bord ou de l'autre, c'est aussi la qualité qu'Aragon attribue au romancier italien – bien entendu, il y a là, dans le contexte politique français, une forme de plaidoyer *pro domo*. Aragon défend Lampedusa contre la critique de Moravia, qui voit en lui un auteur de droite : « je ne sais pas du tout ce que c'est qu'un livre de droite. On a beaucoup jugé ainsi de Stendhal, par exemple, sur la donnée des *Happy few* : un homme de gauche pouvait-il écrire pour ce petit nombre heureux ? Et ainsi de suite. Il y a toute une exégèse stendhalienne qui veut que ce soit un homme de droite. Par conséquent que ses lecteurs aient été de son vivant, des insuccès de droite, des livres de droite. On n'a plus guère besoin aujourd'hui même d'en sourire. » Enfin, c'est au nom de leur réalisme historique qu'Aragon exonère les romanciers de la critique politique : « quelles que soient leurs idées, réactionnaires peut-être, leur œuvre, elle, parce qu'elle est entraînée dans le mouvement réel de l'histoire, ne peut relever d'aucune réaction. »

Du diagnostic d'Aragon, nous pourrions retenir l'idée d'auteurs qui épousent le mouvement de leur époque, mais encore faudrait-il définir ce qu'est ce mouvement. Loin d'être l'entraînement décrit par Aragon, il nous semble plutôt que leur écriture de l'histoire provient d'une conscience de la stase historique dans laquelle les deux romanciers estiment vivre, et dont l'écriture romanesque seule peut les libérer. Car leurs choix stylistiques constituent la solution à une aporie historique dont tous deux, à plus d'un siècle de distance, partagent le diagnostic.

Reste cet étrange paradoxe qui voit l'écrivain singulier devenir modèle en singularité pour un autre auteur, paradoxe dont le commentaire de Lampedusa nous révèle qu'il n'en est pas un : « Car quand un romancier parle de Stendhal, c'est généralement où il est appelé à parler le plus ouvertement de lui-même, où il est forcé devant l'art de Stendhal de parler de son art à lui, et cela sans tricher. C'est une grande vertu de ce personnage que de se glisser ainsi dans votre conscience et de vous contraindre à dire telles qu'elles sont les choses que vous auriez tendance à dissimuler. J'entends pour peu qu'on ait l'âme stendhalienne. » Avec cet appel à être soi, Lampedusa dévoile le dernier versant de sa dette envers Stendhal : celui-ci a fait du roman un outil d'exploration du sujet moderne, qui, à travers sa reprise par les grands romanciers du Moi que sont Proust et Woolf, vient nourrir la représentation de la psyché proposée par Lampedusa.

De l'histoire au sujet, il y aurait là une pratique de la « *poliedricità* » que Lampedusa attribue à Stendhal, sa capacité à proposer un roman historique qui soit aussi un roman psychologique. Mais les deux versants n'en sont qu'un puisque la représentation du sujet appartient à l'histoire. Ce que le rapprochement entre les deux auteurs intempestifs nous révèle, c'est leur commune capacité à faire apparaître la forme du sujet qui nous conditionne encore aujourd'hui, et avec elle, nos représentations et fantasmes de l'identité. Par leur écriture de la singularité, ils nous offrent la possibilité de nous libérer des déterminismes et de la fiction de l'origine.

³ Il existe aujourd'hui deux traductions : Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Stendhal*, trad. Monique Baccelli, Allia, 2002 ; Maurice Darmon, *Leçons sur Stendhal*, Maurice Nadeau, 1985.

L'écriture de l'ironie : dire sans dire

Dans ses *Etudes sur Stendhal*, Lampedusa remarque le goût stendhalien de la concision, qu'il oppose à la prolixité d'un Balzac. Il admire notamment la façon dont le premier parvient à proposer un portrait psychologique de ces personnages avec des techniques de paysage : « les suggérer, les évoquer par des touches infinitésimales, ne presque jamais les décrire. » (p.23) Il va même faire de cette concision un critère pour distinguer deux sortes d'écrivains, les maigres et les gras, comme le rapporte Francesco Orlando : « les gras expriment tous les aspects et toutes les nuances de leur sujet, ils ôtaient au lecteur la responsabilité de déduire et de développer lui-même à partir du texte, car tout était déjà déduit et développé. Les maigres en revanche devaient être lus en usant volontiers de cette responsabilité. Le sens de leur page demandait secrètement la collaboration du lecteur⁴. » Lampedusa souligne ici un effet fondamental de l'écriture de Stendhal : sa capacité à nous libérer de l'obligation de suivre ce que dit l'auteur, et, inversement, à nous contraindre à user de notre liberté de jugement. Tel était l'effet que Stendhal admirait chez Fénelon, et qu'il opposait à la description dans laquelle Rousseau détaille le sentiment que le narrateur ressent, et que le lecteur doit éprouver avec lui : « le style de Fénelon ne nous dit pas ce que nous devons éprouver, nous abandonnant à notre faculté de sentir⁵. »

Cette liberté, Stendhal en hérite aussi des moralistes, dont il reprend particulièrement l'usage de la pointe pour alléger l'inévitable description qui lui déplait tant. Dans *La Chartreuse de Parme*, pour croquer le méchant Rassi, il lui consacre un long portrait qu'il conclut ainsi : « On voit que Rassi était à peu près l'homme parfait à la Cour : sans honneur et sans humeur⁶. » Lampedusa s'en souviendra dans le portrait du sombre Don Calogero : pour dire l'odieux, la retenue stylistique permet de ciseler un archétype et de lui donner force plus que le détail du mal. Cette écriture qui manie le précis et l'émoussé, - pour reprendre les catégories d'Ursula Mathis⁷ - , sert aussi à atteindre le pôle inverse, celui de l'idéal, dont témoigne l'ellipse bien connue qui marque les scènes d'amour stendhaliennes.

Chez Lampedusa, si le sens définitif reste souvent flottant, on trouve moins de concision que chez Stendhal. L'effet proviendrait plutôt de l'alliance entre une écriture de la brièveté et une écriture de la circonlocution. Dans les méandres de la phrase, Lampedusa parvient même à créer des effets de pointe. Ainsi, Lampedusa présente l'arrivée du Prince et d'Angelica, venue faire sa première visite à la famille Saline, comme un tableau éclairé de clair-obscur, dont, au cœur du mouvement, il fixe une image arrêtée, par une tournure infinitive, « *questo procedere* », « cette avancée dans l'obscurité déserte vers le clair centre de l'intimité avait le rythme d'une initiation maçonnique »⁸. Descriptive mais arrêtée, la pointe est aussi une pique d'ironie qui sert à placer ensemble deux réalités contraires pour un effet comique. Là encore, Lampedusa joue de l'effet de contraste au sein d'une construction en volume. Lorsque Don Calogero rejoint en frac le diner du Prince, celui-ci voit dans l'élégance déplacée du maire – lui ne s'habille pas pour recevoir ses gens avec simplicité - le signe d'un changement d'époque, et de régime : « à présent, sensible comme il l'était aux présages et aux symboles, il contemplait la Révolution en personne dans ce nœud papillon blanc et cette queue-de-pie noire qui montaient l'escalier de sa maison (*Adesso, sensibile com'egli era, ai presagi e ai*

⁴ Francesco Orlando, *Un souvenir de Lampedusa*, op. cit., p. 48.

⁵ Stendhal, *Journal littéraire*, III, Cercle du Bibliophile, tome XXXV, 1968, p. 373.

⁶ Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, II, 14, éd. V. Del Litto, Poche, p. 347.

⁷ Ursula Mathis, *Wirklichkeit und Stil in 'Le Rouge et le Noir': Zur Stendhalschen Technik des « Analyser » und « Estomper »*, Droz, 1978.

⁸ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Le Guépard*, traduction J.-P. Manganaro, Seuil, 2007, p. 147-148.

simboli, contemplava la Rivoluzione stessa in quell cravattino bianco e in quelle due code nere che salivano le scale di casa sua.)» L'ascension du roturier n'est formulée explicitement que dans la phrase suivante : « Non seulement, lui, le Prince, avait cessé d'être le plus grand propriétaire de Donnafugata, mais il se voyait aussi contraint de recevoir en costume d'après-midi un invité qui se présentait, à bon droit, en habit de soirée. » La première vision prend la forme de la pointe, fulgurante prémonition d'un personnage qui se sent mort avant d'en saisir les raisons, explicites dans le constat de la phrase qui suit : il n'est plus le plus riche. Cette révélation est ici évidée pour ce qui concerne la personne, et présentée au titre d'allégorie, par l'association du mouvement et des vêtements. Mais cet évidement de ce que la réalité peut avoir de plus intérieur, l'incarnation du pouvoir qui échappe désormais au Prince, est évoqué de façon subliminale pour le lecteur, par une présence fantomatique, celle d'une figure symbolique du pouvoir personnel, et du conquérant, Napoléon. Comment en effet ne pas être tenté de superposer à la description de Lampedusa l'incarnation hégélienne de l'Histoire, ce grand homme petit pour son valet, qui inverse les valeurs par son ironique triomphe, figure de l'Histoire en marche dont Hegel trouve le type en Napoléon à Iéna : « J'ai vu l'Empereur – cette âme du monde – sortir de la ville pour aller en reconnaissance. C'est effectivement une sensation merveilleuse de voir un pareil individu qui, concentré sur un point, assis sur un cheval, s'étend sur le monde et le domine⁹. » Le texte du roman se dépasse alors par en-dessous, l'orgueil du Prince qui, - c'est humain -, ne peut concevoir sa dépossession concrète, et par au-dessus, dans l'esquisse d'une grande loi de l'Histoire, celle de la succession des classes au pouvoir. Ainsi, autour de la concision, de l'ellipse, de la retenue se déploient des échappées de sens, une richesse plus forte de ne pas être déployée ailleurs que dans l'esprit du lecteur.

Mais ces arrêts ressortissent eux aussi à une pratique stendhalienne du roman, marquée par l'allure de la narration. La vitesse stendhalienne est thématifiée par Stendhal dans l'analogie entre récit et voyage, qu'il s'agisse de l'image du roman miroir promené sur le chemin, ou de la conversation des voyageurs qui devisent en observant le monde depuis la fenêtre de la calèche. L'allure est d'ailleurs la caractéristique qui retient l'attention de Lampedusa dans *Le Rouge et le Noir* : « dans ce roman, la manière de créer le temps est l'une des plus éblouissantes de toute la littérature (...) On y trouve une constante accélération. La durée des actions vraiment racontées est inférieure au temps de lecture, et c'est de là que vient la nécessité d'éperonner l'expression, qui se développe réellement comme un galop de vrais chevaux. (...) Tout le livre file droit et vite comme une flèche¹⁰. » Ce travail du temps se manifeste dans *Le Guépard* par la structure même du roman, qui, se déroulant de mai 1850 à mai 1910, mêle dilatation d'instant et accélération de grandes périodes. Divisée en chapitres discontinus, sa temporalité se présente de façon fragmentaire. Mais la série dessine le passage des saisons : quatre parties consacrées à 1860, où, après le printemps inaugural (« mai 1860 ») se déploie l'arrivée mortifère de l'automne (« août 1860 », « octobre 1860 », « novembre 1860 »). Au milieu, le roman passe par sa mise en abyme en mode mineur, dans la cinquième partie, avant un retour au printemps final, qui passe par la traversée de l'hiver (« février 1861 », « novembre 1862 », « juillet 1863 », « mai 1910 »). En revenant au printemps, le roman semble connaître une involution, en même temps que, pour y parvenir, sa temporalité change. Alors que la première moitié du roman voyait une sorte de piétinement dans la même année, la deuxième moitié accélère l'allure par des ellipses de plusieurs mois, sautant d'année en année, jusqu'à un saut de plusieurs décennies. Le roman aura ainsi effectué un tour de l'année complet, qui dessine une révolution complète des saisons pour revenir au mois de mai

⁹ G. W. F. Hegel, *Correspondance* (1806), I, trad. J. Carrère, Gallimard, 1962, p. 114.

¹⁰ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Stendhal, op. cit.*, p. 62-63.

initial, mais qui s'arrête dans le cours de l'Histoire, sa durée de 50 ans dessinant un demi-siècle, en une révolution incomplète.

Au cœur de cette structure, la cinquième partie duplique l'intrigue principale, princière et villageoise, en la déplaçant à la campagne. Ainsi, les amours de la nièce du père Pirrone, et les tractations financières qui l'accompagnent, marient, elles aussi, deux familles ennemies. Mais cette duplication fait apparaître que l'original est toujours déjà une copie. Ainsi, les amours du neveu du Prince ne sont pas plus que celles des paysans le cœur de l'idéal : elles sont, déjà, une reprise, d'un autre modèle, plus grand et plus sincère, puisqu'elles rejouent l'idylle d'un *Roméo et Juliette* devenu ici pure opposition d'intérêts financiers.

Cette pratique de la digression renoue avec le grand modèle proposé par Stendhal dans *La Chartreuse de Parme*, dont Lampedusa admirait les « *rallentamenti nel ritmo della narrazione* », la capacité à ralentir le rythme de la narration. Au chapitre 13, au mitan du premier livre, le romancier propos un divertimento consacré aux amours de Fabrice et La Fausta, mais ce chapitre n'est lui-même qu'une digression amoureuse dans une autre, puisqu'il redouble la tocade pour la Marietta, qui jouait en mode bas l'amour idéal que Fabrice porterait à Clélia dans la deuxième partie du livre. Cette duplication digressive de l'amour prosaïque était elle-même rejouée sur le mode ancillaire, par la possibilité que Fabrice ait profité de son engouement envers la maîtresse pour jouir au passage des faveurs de la servante, Bettina, suivante de la Fausta. Telle est la lecture que l'on peut faire de l'elliptique conclusion du paragraphe présentant ses manœuvres pour parvenir à la maîtresse : « Ce ne fut qu'à la pointe du jour qu'il se sépara de la petite camériste, fort contente des façons du jeune prince. » (p. 315) Tout se passe comme si au lieu charnière du roman le romanesque se mettait à proliférer jusqu'à son épuisement, avant le passage à l'idéal. A côté de la romance facile, on retrouve en effet quantité d'artifices, jusqu'à un savant aux cheveux rouges dont on ne sait plus s'il est un vrai anglais ou un mauvais postiche, et qui finira enlevé dans une chaise de carnaval par un Fabrice qui, comme dans tout roman de cap et d'épée, s'enfuit par une petite porte. De ce modèle stendhalien du jeu romanesque, Lampedusa conserve la duplication, et l'axiologie : dans *Le Guépard*, la digression pastorale rejoue en mode prosaïque ce que l'intrigue princière présente en mode héroïque, jusqu'au prénom des femmes, la nièce Angelina rappelant la belle-nièce Angelica. Mais la conscience de la perte est plus forte chez Lampedusa : la duplication ne sert pas à annoncer l'entrée dans l'idéal, par un sujet apuré de ses appétits les plus grossièrement sensuels ou ludiques, elle permet au contraire de révéler ce que le récit cadre comportait déjà d'intérêts mesquins. Toutefois, malgré l'absence du romanesque, Lampedusa intègre des éléments comiques, comme le sommeil de ceux auxquels l'abbé tente de confier sa philosophie de l'existence. L'effet miroir permet alors quand même d'alléger sur le mode bouffé la conscience tragique que le Prince portait seul. Dans cette alternance des modes, on peut voir une leçon que Stendhal disait avoir emprunté à Walter Scott et à l'*opera buffa* : la nécessité de faire alterner passages pathétiques et comiques, afin de laisser l'émotion résonner dans le spectateur.

Car, pour Stendhal, comme pour Lampedusa, l'écriture du surlignement et de l'ellipse vise à créer un espace de liberté pour le lecteur, où il peut goûter un dialogue d'âmes sœurs. Ce lien d'esprit à esprit repose sur un jeu avec les sous-entendus. C'est cet art que souligne Francesco Orlando chez Lampedusa : « l'habitude de ces figures rhétoriques, nobles et élégantes, était tellement enracinée en Lampedusa que le rapport entre la vérité et les mots était devenu pour lui beaucoup plus indirect qu'il n'est d'ordinaire. Ce goût pour ce qui n'est pas explicite rejaillissait sur son approche de la littérature. La vérité ne peut ou ne doit pas être dans les mots, mais au-delà des mots, dans un arrière-plan de sous-entendus et d'allusions. Celui qui n'est pas capable de comprendre ou d'interpréter correctement les sous-entendus et les

allusions est un naïf¹¹. » Mais cette compréhension n'est pas un lien comminatoire avec l'auteur, tyran élitiste. Contre les lectures beylistes qui voient dans l'ironie stendhalienne l'omniprésence d'un auteur égotiste, on peut considérer qu'il y a là un effet de subjectivation libérateur. L'écriture ironique transforme le texte en sujet, au lieu d'y inscrire directement son origine. La lecture est alors mise en rapport de deux sujets imaginaires, le roman comme individu et l'esprit du lecteur qui n'est pas son moi social ni sa conscience, mais sa capacité à être plusieurs sujets, plusieurs positions de pensées à la fois, un for intérieur traversé de temporalités et d'imaginations contraires, ce qu'on pourrait appeler un exercice conscience et volontaire de l'inconscient.

Tel est le mécanisme de l'ironie : créer une sociabilité par le cadre de parole qui est l'équivalence littéraire du cercle de salon. Le lecteur est invité à se mettre au diapason de cet exercice virtuose de l'esprit, qui est aussi un exercice de dépossession de soi, de ce à quoi l'on croit et tient. Seuls ceux qui ne peuvent se libérer seront dupes, alors « inutile d'expliquer le pathétique à qui ne l'aurait pas saisi », comme le dit Lampedusa de Stendhal (p. 78). Cette harmonie des âmes est le modèle de la *Stimmung* romantique, une façon de s'accorder musicalement, c'est aussi un exercice moral, de transfert de responsabilité. Lampedusa note que « pour évoquer l'ambiance, Stendhal se fie beaucoup aux facultés imaginatives de son lecteur. » (p. 71) Loin donc des visions élitistes de la notion de « Happy few », nos romanciers ne sélectionnent pas un type de lecteur cultivé, mais une âme sœur capable de se libérer pour partager le jeu de la fiction, et l'accord en soi des facultés contraires dans le bonheur de l'imaginaire.

Dans une époque où la parole perd sa valeur singulière, Lampedusa, comme Stendhal, décrit le langage du pouvoir, bureaucratique, hypocrite, et administratif, cherchant lâchement à manipuler les esprits faute de se relier à une énergie et à une capacité de transformation de la réalité. C'est à travers la langue dépersonnalisée, dans la profusion des paroles vaines, que doit s'inscrire le langage le plus singulier, à la façon dont l'idéal ne peut se dire qu'au détour d'ellipses ou de l'empilement des sens pluriels. Ainsi, Stendhal présente-t-il lui aussi la superposition des paroles rendue nécessaire par la censure de la parole plate, comme le sermon religieux par lequel Fabrice peut parler à Clélia, ou les doubles sens des paroles de Julien cherchant à s'adresser à Mathilde par-delà l'échange mondain du salon de son père. Dans *Le Guépard*, Lampedusa fait de l'ironie le trait de la filiation chimérique entre Tancredi et son oncle, ce que reflète le passage où le jeune homme revient tout faraud de son héroïque engagement garibaldiste, et parle à ses rustres chemises rouges devant son oncle. L'ironie à destination de l'oncle est ici si bien cachée, qu'elle a même échappé au traducteur le plus récent, Jean-Paul Manganaro, qui propose pourtant une traduction bien plus fine que celle de 1954 : « souffrant et un peu affaibli à cause des douleurs que sa blessure provoquait, il se tenait là habillé de rouge et irrésistible dans la démonstration de son intimité avec les vainqueurs ; une intimité à base de « tu » et de « mon vaillant ami » réciproques que les « continentaux » prodiguaient avec une ferveur puérile, et renvoyés en retour par Tancredi, mais nasalisés, et exprimant, à destination de (et non : « selon ») Don Fabrizio, une ironie sous-entendue¹². »

Cette valorisation de l'indirect a des implications politiques : la confiance accordée à l'esprit d'autrui comporte une dimension morale, tout comme le refus de faire des phrases, de marteler le pathétique et de manipuler par la grossière formulation d'un contenu pré-formulé à faire recevoir tel quel par un esprit passif. Faire confiance à la capacité de chaque lecteur à faire jouer en soi des idées contraires, à se libérer, le temps d'une lecture, de ce à quoi il croyait, et, peut-être, d'en ressortir transformé par l'expérience. Ainsi, l'effort pour trouver un interlocuteur secret n'est pas un élitisme pour fuir les fâcheux, mais le double espoir, d'une

¹¹ Francesco Orlando, *Un souvenir de Lampedusa*, op. cit., p.45.

¹² Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Le Guépard*, op. cit., p. 60.

part d'un partage du sens retrouvé dans la littérature quand il est désormais impossible en société, à cause de la fin des salons et de l'individualisme démocratique, d'autre part, d'une liberté de penser rendue difficile par l'injonction moderne aux manichéennes affiliations identitaires. Ainsi, Lampedusa partage l'idéal stendhalien d'un roman outil de libération, lieu du dialogue infini des idylles rousseauistes et du dialogue intérieur des grands moralistes libéraux, un cercle de conversation intime poursuivi à travers les époques, par-delà un présent inhabitable. Aussi, dans leur désir commun d'être lu de façon posthume – dont Lampedusa témoigne par ses lettres testamentaires, et Stendhal par les envois à son éditeur -, les deux romanciers partagent, au-delà du rêve de se survivre à travers les amis lecteurs, une même conscience historique de l'époque, qui, à plus d'un siècle d'intervalle, conserve les mêmes traits pour qui la regarde de façon abstraite : ne pas avérer le sens, ou un seul sens, c'est creuser un espace de liberté dans le présent pour sortir de la contrainte du temps.

Ecrire entre les lignes du temps

Dans *La Persécution et l'art d'écrire*, Léo Strauss appelle « écriture entre les lignes » la stratégie d'auteurs, de Maïmonide à Freud, obligés de transcrire leur propos singulier par le détour et l'évident, obligation qu'il relie à un état politique du monde, la nécessité de cacher le singulier à la censure du présent. Son contemporain Lampedusa semble loin des urgences politiques du secret, mais on peut estimer que son refus du politiquement correct de l'époque, qu'il soit conservateur ou progressiste, peut l'inscrire dans cette nécessité.

La devise de Tancrède, que le Prince apprend à faire sienne, « il faut que tout change pour que rien ne change », peut recevoir des interprétations contraires, d'un côté l'attentisme de ceux qui ne croient pas au changement et considèrent l'agitation politique comme la naïve croyance des impuissants ou la cynique mobilisation des puissants toujours semblables, de l'autre, le volontarisme de ceux qui pensent que seule une révolution peut permettre de sauver l'essentiel. Dans cette double interprétation possible, on trouve l'illustration de cette « indifférence éthique du narrateur » dont Lampedusa souligne qu'on a tort d'en faire grief à Stendhal. Car le jeu d'opposition est une réalité du mouvement historique- on pourrait considérer que Stendhal le perçoit à la même époque que Hegel le formule. Dans *Armance*, la cousine d'Octave lui montre qu'il est le représentant des formes, dépassées, vouées à être supplantées par les forces, celles des parvenus qui, déjà, montent dans les salons et dont l'absence de manière ne manquera pas de le blesser. Elle compare leur situation à celle des chrétiens confrontés au paganisme, « prêtres d'une religion morte », situation qui annonce la singularité formelle d'une Concetta, qui, dans le dernier chapitre du *Guépard*, pousse à son terme l'exception nobiliaire devenue, à l'ère moderne, une pure excentricité, qui culmine dans un culte privé dont les filles du Prince seraient les prêtresses païennes, gardiennes de chromos dont le pathétique cache sous une piète miséricorde le vulgaire érotisme.

Cette perte de la valeur constitue le fond sur lequel le Prince transmet le pouvoir à Don Calogero. Tel est d'ailleurs l'arrière-plan de la principale discussion au cours de laquelle, dans la sixième partie « novembre 1862 », ils évoquent l'alliance de leurs descendants. La fameuse scène de bal où les deux enfants des milieux contraires vont s'unir tel un bijou oxymorique, s'ouvre par une formule qui sera déclinée tout au long de la description, « la salle de bal était toute d'or » (p. 236). Le passage tout entier décline ce motif :

« la salle de bal était toute d'or : lisse sur les corniches, tarabiscoté aux chambranles, damasquiné clair, presque argenté sur des teintes moins claires sur les portes et sur les volets qui fermaient les fenêtres et les annulaient, conférant ainsi au décor une orgueilleuse signification d'écrin qui excluait toute référence à l'extérieur indigne. Ce n'était pas la dorure voyante qu'étaient aujourd'hui les décorateurs, mais un or usé, aussi pâle que les cheveux de certaines fillettes du Nord, s'attachant à cacher sa valeur sous une pudeur désormais perdue

de matière précieuse pour montrer sa beauté et faire oublier son prix ; ça et là sur les panneaux des nœuds de fleurs rococo d'une couleur si passée qu'elle ne semblait qu'une rougeur éphémère due aux reflets des lustres.

Cette tonalité solaire, la jaspure de scintillements et d'ombres firent cependant souffrir le cœur de Don Fabrizio qui se tenait noir et raide dans l'embrasement d'une porte : dans ce salon éminemment patricien des images champêtres lui venaient à l'esprit : le timbre chromatique était celui des emblavures à perte de vue autour de Donnafugata, extatiques, implorant la clémence sous la tyrannie du soleil : dans ce salon, comme dans les fiefs à la mi-août, la récolte s'était achevée depuis longtemps, avait été emmagasinée ailleurs et comme là, il n'en restait que le souvenir dans la couleur des chaumes : brûlés d'ailleurs et inutiles. La valse dont les notes traversaient l'air chaud ne lui semblait qu'une stylisation du passage incessant des vents qui font des arpegges de leur deuil sur les surfaces assoiffées, hier, aujourd'hui, demain, toujours, toujours, toujours. La foule des danseurs parmi lesquels il comptait tant de ses proches par la chair sinon par le cœur finit par lui sembler irréaliste, composée de cette matière dont sont tissés les souvenirs périssables, encore plus éphémères que celle qui nous trouble dans les rêves. Au plafond les Dieux, penchés sur leurs sièges dorés, regardaient en bas, souriants et inexorables comme le ciel d'été. Ils se croyaient éternels : une bombe fabriquée à Pittsburgh, Penn., leur prouverait le contraire en 1943.

« C'est beau, Prince, c'est beau ! Des choses comme ça on n'en fait plus désormais, au prix actuel de l'or pur ! » Sedàra s'était placé près de lui, ses petits yeux vifs parcouraient le décor, insensibles à la grâce, attentifs à la seule valeur monétaire¹³. »

Deux régimes de valeur s'opposent ici, symbolisés par l'or. D'un côté, l'or de la décoration, celui du luxe inutile, désormais « usé », de l'autre, celui que quantifie Sedàra, l'or qui a un prix, et est utilisé, autrement dit la valeur absolue, finie, et la valeur marchande, régnante. S'y ajoute une troisième forme de l'or : celui qui est désormais palie, et plus belle de bientôt disparaître. On peut y voir une version baudelairienne de la valeur, purement esthétique, et née de son caractère éphémère. Mais celle-ci vient remettre en question la première : la complaisance à en repérer la fin n'est-elle pas une façon de l'esthétiser ? En quelque sorte, le dandy est l'autre face de la modernité bourgeoise, pour lui l'absolu n'existe plus en dehors du monde des objets, et en cela, il ne se distingue pas du commerçant, son contemporain dont il se croit pourtant si éloigné. Mais une autre tangente peut également se lire dans le passage : celle qui fait des nobles les commerçants de leur époque.

Pour le Prince, l'or qui parsème le salon refléterait la valeur absolue telle que l'Ancien Régime pouvait la savourer, valeur de l'art et de l'âme contre l'argent des parvenus, soit. Mais le texte nous invite à rapprocher cet or usé de l'or des chaumes déjà engrangés : n'est-ce pas de là que les nobles tiraient leur fortune, de ces emblavures qu'il a admirées sur les fresques de ses murs autant que les cartes de ses propriétés désormais vendues, de ce bien qu'ils ont dilapidé ce qui les oblige à monnayer toujours moins cher leur nom censé être une valeur inusable ?

Le seul point qui distingue encore nobles et parvenus est alors leur situation dans le temps, et c'est ce qui permet au Prince d'être encore un esthète. Avérer la fin de l'absolu, c'est rendre au présent sa valeur. Dès lors, foin de la complaisance à la mélancolie : l'épicurisme est l'unique beauté puisque, seul, il peut connaître ce qui est la seule beauté, la jouissance du présent. Tel est le sens que l'on peut donner au passage si connu dans lequel Lampedusa peint les danseurs de la maison Salina occupés à valser sans avoir, comme le narrateur la préscience de leur fin par la puissance moderne de la « bombe ». Mais cette destruction future est justement ce qui donne à rebours un prix à une vie qui, ne se sachant pas si éphémère, et si dérisoire, ne peut en savourer la fragilité charmante.

¹³ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Le Guépard*, op. cit., p. 236-237.

Dans cette hypothèse de lecture, il entrerait dans la mélancolie du prince une erreur de perspective : il s'ignore heureux dans son petit malheur, car l'illusion du monde infini implique qu'il méconnaît combien de plus grandes catastrophes pourraient arriver. En ce sens, le narrateur de Lampedusa est lui aussi heureux puisqu'il n'a qu'à déplorer la ruine des palais, alors que cette bombe sera pour les protagonistes de la Seconde Guerre mondiale le symbole d'une destruction bien plus massive, puisque liée à la conscience désormais impossible à nier de la destruction de millions d'êtres dans les camps de la mort, - dont Lampedusa, criminellement heureux, ne dit pas un mot lorsqu'il évoque par ses fameuses analepses le terrible conflit, réservant d'ailleurs toutes ses autres références militaires à la Première guerre mondiale.

Ce repli des fils historiques, fût-il muet sur ce qui nous apparaît aujourd'hui comme la plus grande tragédie du XX^e siècle, est une leçon historique, et une leçon de vie : rester ouvert à l'avenir au lieu d'hypostasier le passé. Avant Lampedusa, Stendhal nous invitait déjà à ne pas être dupes de la déploration de la perte : de même que dans *Armance*, il s'avère plus difficile de régler son Œdipe lorsqu'on est le fils d'un père qui n'a, déjà, rien accompli, de même, le fantasme d'une perte du singulier achoppe sur la réalité historique d'une copie déjà omniprésente. A Parme, autour du Prince, ne voit-on pas l'omniprésence des jeux de charades, imitations par lesquels le roi se présente en pâle singe de ceux qui l'ont précédé, jusqu'à n'être que le petit enfant d'une cour de conte où le roi apeuré vérifie l'absence de méchants sous son lit avant de se coucher. Dans cet univers de la copie, la réalité du pouvoir se manifeste par l'usage d'une novlangue qui travestit la réalité du monde derrière la répétition de paroles fausses. Chez Lampedusa, on retrouve cette vacuité dans le personnage du roi que le Prince Salina va consulter au début du roman : associant la cour d'opérette et la prolifération des dossiers bureaucratiques, le souverain incarne la double vacuité formaliste du pouvoir, l'ancienne formelle et la nouvelle formaliste. Le fait qu'il parle en patois napolitain (ce que Manganaro rend mal dans sa traduction¹⁴) lui donne à la fois la rusticité des roitelets anciens régimes et la modernité des puissants aux allures de cow-boys.

Quelle valeur reste-t-il alors ?

L'absolu est celé au regard par une écriture de la cachette. Lampedusa, comme Stendhal, inscrit des cryptes dans son texte, pour protéger le plus précieux de son actualisation, dire le sacré au détour. Nietzsche vantait les Grecs « superficiels par profondeur », et capables de cacher à la surface le plus profond, et le plus essentiel. Chez nos deux romanciers, l'absolu s'ouvre dans l'espace que l'écriture réserve à part. Orlando relevait l'effet d'imprécision né du vague lampedusien, « mais il n'était pas très facile de calculer chaque fois l'exacte portée de l'écart entre l'exprimé et l'inexprimé, entre ce qui était dit et ce qui était suggéré. » (p. 46) L'effet d'infini provient de ce que chaque lecteur doit laisser l'écart résonner en lui pour en savourer la portée qu'il lui donne. Lampedusa lui-même avait goûté cet effet dans *La Chartreuse de Parme* : « pour moi ce roman est le triomphe de l'ataraxie, où brille « la douceur étrange de cet après-midi qui n'a jamais de fin » (p. 88). Un passage du roman est particulièrement révélateur de cet effet, le moment où Fabrice rejoint Clélia dans l'orangerie du palais Crescenzi – déjà une crypte :

« (...) il passait près de cette porte, lorsque à son inexprimable joie, il entendit une voix bien connue, lui dire d'un ton très bas :

- Entre ici, ami de mon cœur. » (p. 666)

-

¹⁴ Voir Anne-Rachel Hermetet, « (Re)lire *Le Guépard*. Apports d'une nouvelle traduction », in *Enseigner les œuvres littéraires en traduction*, 2, Actes de la DGESCP, CRDP de l'Académie de Versailles, 2008, p. 107-117.

La scène se déroule dans l'obscurité, le héros ne peut qu'entendre la voix, sentir la main qu'il embrasse – ce que le narrateur souligne comme suffisant « on peut juger de la réponse, de la joie, de l'étonnement de Fabrice » (p. 667), la vue nous est refusée autant qu'à lui :

« (...) – Songe qu'il ne m'est pas permis à moi de te voir.

Ici, nous demandons la permission de passer, sans en dire un seul mot, sur un espace de trois années. » (p.667)

Le narrateur fait une ellipse, et une prolepse, par le même terme que celui par lequel Clélia invitait Fabrice à la rejoindre dans le lieu obscur. A la façon du héros, nous plongeons nous aussi dans ces délices de l'ombre où gît le plus grand bonheur, invisible, et indicible. La présence du même déictique dans le dialogue et dans la narration inscrit dans la page le signe de l'emplacement secret, sans en porter au jour le trésor, assimilant espace narratif et espace de la lecture, amoureux et lecteur. Lampedusa commente ainsi ce passage : « à partir du moment où nous entendons Clélia dire « entre ici, ami de mon cœur », nous pénétrons dans un Elysée poétique où la mélancolie se transforme en joie, sans rien perdre de sa retenue et de sa pudeur, tandis que de fréquentes paroles ironiques la soustraient à toute fadeur ». (p. 95-96)

Lui-même cherchait à protéger l'idéal de la fadeur, mais, là où Stendhal a su en proposer une forme heureuse, il semble ne l'avoir livré au lecteur que sous la forme de la mélancolie. Dans la quatrième partie du *Guépard*, « novembre 1860 », Lampedusa décrit le bonheur des fiancés jouant à se poursuivre dans le labyrinthe du palais : « Ce furent là les plus beaux jours de la vie de Tancredi et d'Angelica, des vies qui allaient être par la suite si variées, si pleines de péchés sur l'inévitable fond de douleur. Mais ils ne le savaient pas alors, et ils poursuivraient un avenir qu'ils estimaient plus concret bien, qu'il se trouvât après coup uniquement fait de vent et de fumée. Quand ils furent devenus vieux et inutilement sages, leurs pensées reviendraient (*NdA : et non pas « revenaient » comme le traduit Manganaro*) à ces jours-là avec un regret insistant, ces jours avaient été ceux du désir toujours présent parce que toujours vaincu, des lits, nombreux, qui s'étaient offerts et qui avaient été repoussés, de l'aiguillon sensuel qui, justement en raison de son inhibition, s'était, un instant sublimé en renoncement c'est-à-dire en véritable amour. » (p. 171)

Dans ce passage, la prolepse annonce ce qui aura été mais n'aura pas été avéré. Ainsi, chez Stendhal, le bonheur ne peut se décrire par le langage, ni même se connaître par la vue, chez Lampedusa, il ne fait même plus l'objet d'une expérience présente. Déplacé à un futur de la conscience malheureuse, il n'aura jamais été goûté, éternelle promesse comprise trop tard. Tel est d'ailleurs le sens que peut prendre la fin du livre, où Concetta croit avoir raté l'amour de son cousin en comprenant mal une blague. Mais il s'agit d'une illusion. Peut-être est-ce le cas ici aussi : le bonheur n'aura été que dans la pensée qu'il avait existé sans qu'on le sache, comme quelque chose de toujours déjà perdu.

Dans cette écriture de l'irréalisation, la fin des romans prend une valeur particulière. Pour les deux romanciers, il s'agit d'infiniter le roman, en brouillant sa fin, aux deux sens du mot, dans le temps et dans le sens. Tout se passe comme si le romancier nous libérait de la réalité au moment où il nous y rend, par un effet de fiction supplémentaire, qui défait notre représentation implicite de l'Histoire.

Dans *La Chartreuse de Parme*, Stendhal propose une conclusion ironique : « Les prisons de Parme étaient vides, le comte immensément riche, Ernest V adoré de ses sujets qui comparaient son gouvernement à celui des grands-ducs de Toscane. » On ne sait si cette dernière phrase désigne, par le détour d'une antiphrase, la cruauté des temps que le pouvoir politique interdit de dire, ou si elle formule platement la prose du désenchantement, voire encore, si elle constate simplement que tout va bien, mais que c'est inutile puisque l'amour et les héros sont morts. Il se produit un effet d'axiologie pour le lecteur, sans que celui-ci sache

vers quoi son jugement doit aller. A lui de trouver les valeurs qu'il avère et qu'il fait jouer les unes contre les autres. Cette liberté finale qui lui est laissée s'accompagne d'un diminuendo progressif qui voit le roman se clore par une série de fins successives, comme l'a remarqué Lampedusa : « dans *La Chartreuse*, aucun personnage ne meurt pour de vrai, ils s'éloignent toujours par d'imperceptibles gradations vers l'immatériel souvenir. » (p. 96)

Lampedusa semble avoir repris le procédé : *le Guépard* présente en effet plusieurs fins. La mort du Prince se produit à l'avant-dernière partie. Il se survit par sa fille, à qui est consacrée la dernière partie, comme si elle était l'héritière d'une dynastie sans hommes, ainsi que le prédisait le Prince en prévoyant la fin des guépards. Mais on peut aussi considérer, à l'inverse, qu'elle représente fièrement la mémoire de son père, en maîtresse femme qui dirige la maison et rend compte aux autorités ecclésiastiques comme l'eût fait le Prince. Elle serait Concetta, le concept, derrière le corps, ou alors celle qui n'est qu'idée, sans fruit puisqu'elle n'a pas eu de descendant, conçue mais qui ne conçoit pas elle-même.

La dernière mort est celle de Bendicò, déjà disparu, qui se survivait dans sa carcasse empaillée, telles les mânes du prince, et qui disparaît parmi les objets à jeter, comme un déchet de l'Histoire. Son corps inanimé était-il le dernier reliquat d'une pensée mystique ou matérialiste ? Ou, une fois encore, selon la troisième voie possible chez Lampedusa, la vignette d'une forme de la matière saisie dans la vitesse, à la façon des futuristes ou des cubistes, lorsque son corps pulvérisé en l'air se réagrège une fraction de seconde ? Cet effet optique incite le lecteur à s'interroger : n'est-il pas victime d'une illusion, en train de sur-lire un texte qui s'achève, et trouve son unité tout en restant incompréhensible, dans son achèvement ?

Cette illusion rappelle celle qu'Alice Tibi a analysée dans son ouvrage¹⁵ : selon elle, le texte stendhalien proposerait un effet de sur-lecture, qui pousse le lecteur à voir plus que ce qui est dit. Lampedusa trouve effectivement en Stendhal un romancier qui brouille les lignes en les doublant de leur fantôme. Ainsi, dans *La Chartreuse de Parme*, la filiation rêvée de Fabrice Del Lungo s'élève comme une hypothèse à la lecture de propos sibyllins : « au lieu de se moquer de la misère de ces braves soldats, on en eut pitié, et on les aima. » (*Chartreuse*, p.27). Cette dernière notation résonne avec celle qui présente Fabrice quelques pages plus loin, en inscrivant sa naissance dans l'année qui suit la rencontre entre sa mère et le lieutenant Robert, comme pour faire apparaître la possibilité de la durée d'une grossesse : « nous avons commencé l'histoire de notre héros une année avant sa naissance » (p. 31). De fait, la phrase suivante donne une curieuse précision sur celui qui « se trouvait, par le hasard de la naissance, le second fils de ce marquis Del Dongo, si grand seigneur (...) ». Ce « hasard » ressemble à une convention, hasard de l'Histoire qui empêche la reconnaissance. Mais rien n'authentifie le soupçon, ou le désir du lecteur, tout juste une marque de filiation imaginaire, lorsque le lieutenant Robert évoque « les châteaux en Espagne » qu'il avait échafaudés sur l'emploi de son unique écu, comme Fabrice utilisera la même expression pour désigner sa propension au rêve. Et le lecteur est invité à imaginer l'impossible rencontre entre ceux qu'il voit plus que ce que le texte décrit, lorsqu'à Waterloo, l'escorte de Fabrice perd le général Ney et se retrouve à suivre le Comte A..., sans savoir qu'il est le lieutenant Robert, ce que le narrateur commente : « Quel bonheur il eût trouvé à voir Fabrice Del Dongo ! » (p. 80) Ainsi, une double possibilité est ici écartée : non seulement il ne l'a pas vu, mais ce n'est pas son père ! On peut penser à la belle analyse proposée par Victor Brombert : « ce qui n'est pas arrivé est juxtaposé à l'événement et se confond avec lui. Stendhal crée de la fiction à l'intérieur de la fiction¹⁶. »

Chez Lampedusa, cet effet de libération imaginaire se produit par l'impossibilité de placer certains éléments, et par la prolifération du motif qui est justement celui de la filiation problématique chez Stendhal, la figure du neveu. Concetta est la tante d'un Fabrizioetto, petit

¹⁵ Alice Tibi, *Stendhal sur la voie publique*, Presses Universitaires du Mirail, 1996.

¹⁶ Victor Brombert, *Stendhal et la voie oblique*, PUF, 1954, p. 145.

Fabrice qui rejoue le grand Prince en copie dévaluée. On ne sait exactement de qui cet enfant est le fils, puisque le roman ne le précise à aucun moment, n'explicitant que la mort successive de tous les fils du Prince. De plus, il semble que ce dernier soit un hommage à Fabrice, dont il hérite certains traits : outre le prénom et la qualité de héros, l'idéalisme mélancolique. Mais c'est lui qui a un neveu chéri, comme le souligne Aragon : « à côté du personnage par les yeux duquel tout est vu (...), Tomasi di Lampedusa a pris grand soin de placer un Fabrice, son neveu, comme si la rêverie stendhalienne, renversant les choses, avait eu besoin pour sa propre délectation de situer l'oncle par le neveu, pour le jour où quelqu'un comme vous ou moi découvrirait la source, l'imitation consciente, le dilettantisme de l'auteur. » Mais le Prince a l'âge du comte Mosca, dont il partage la jalousie envers la capacité de son neveu à plaire à la femme qui le séduit. Mais chez Lampedusa, le neveu n'a plus la poésie de Fabrice : enjôleur, il est aussi roué, il agit et mystifie, plutôt comme un Julien Sorel. Enfin, parmi les figures familiales, on retrouve un Blanès en ce père Pirrone, qui incarne l'idéalisme stendhalien des figures toutes d'un bloc, toutes de bonté, figure gentiment ironisée ici par Lampedusa, qui place le curé intègre en position de vivre les mêmes turpitudes morales que son Prince lors du règlement des amours interdites. Ainsi, Lampedusa poursuit cette « infinitisation » du roman entreprise par Stendhal, en dispersant et en tressant différemment dans le sien les multiples résonances émotionnelles que son grand modèle avait associées à des personnages de façon fixe. Ce faisant, il y ajoute un tour de possibles, et approfondit l'impression causée par le roman stendhalien, celui d'un livre qui nous plonge de plain-pied dans un matériau onirique.

Cette écriture qui traverse le temps, prise entre deux mondes, et qui essaie de ne pas se réaliser dans le présent, mais de se garder pour se livrer sur le mode d'un appel à l'élaboration imaginaire, est pourtant – ou justement à cause de cela – aussi éminemment réaliste. Elle l'est par son diagnostic du présent, plus philosophique qu'historique tant cette pensée d'une stase dans le temps est la forme du temps depuis les romantiques, et non pas celle d'une époque. Elle est aussi réaliste par son diagnostic sur la forme de l'esprit.

Le roman moderne : la forme intérieure du sujet

Dans les notes de son *Journal littéraire*, Stendhal rêve d'un « procès-verbal de journée : celui que nous donnerait un dieu qui aurait tenu compte exact de toutes les opérations de sa tête et de son âme, c'est-à-dire de ses pensées et désirs (...) ». Nous donner accès à ce matériau de l'intérieur d'une conscience, et narrativisé ou verbalisé selon le récit d'une troisième personne ou d'un personnage de théâtre, voilà ce que, seul, permet le roman. Il nous place à l'intérieur d'un sujet, de sa pensée et de sa perception, selon la définition du roman que propose Dorrit Cohn, à la suite de Käte Hamburger, dans *La Transparence intérieure*.

Ce matériau mental, Stendhal nous en donne aussi la forme dans lequel nous le pensons. N'est-il pas le premier à avoir fixé la façon dont la modernité conçoit l'intériorité du sujet : un dialogue entre instances distinctes (dans la tradition augustinienne), selon une écriture de la brisure et du flux qui constituera au XX^e siècle l'outil du roman moderniste avec le style indirect libre ? Il faut remarquer que, chez Stendhal, cette représentation de la conscience n'est jamais aussi profonde, intime, que lorsqu'elle représente un sujet à la fin de sa vie. Ainsi, lorsque Julien Sorel se trouve dans son cachot à attendre la mort, au chapitre 42 du *Rouge et le Noir*, on peut estimer que c'est au sens propre, littéraire, que Stendhal écrit : « jamais cette tête n'avait été aussi poétique qu'au moment où elle allait tomber. » (p. 574) Dans son monologue intérieur, Julien s'interroge justement sur les limites du langage face à l'expérience ultime :

« Le comte Altamira me racontait que, la veille de sa mort, Danton disait avec sa grosse voix : c'est singulier, le verbe guillotiner ne peut pas se conjuguer dans tous ses temps ; on peut bien dire : Je serai guillotiné, tu seras

guillotiné, mais on ne dit pas : J'ai été guillotiné. Pourquoi pas, reprit Julien, s'il y a une autre vie ?... Ma foi, si je trouve le Dieu des chrétiens, je suis perdu (...) ¹⁷. »

Imaginant la façon Dieu s'adresserait à lui, il se répond aussi à lui-même :

« Toutes mes sottises eussent été pardonnées, ou plutôt comptées pour des mérites. Homme de mérite, et jouissant de la plus grande existence à Vienne ou à Londres...

- Pas précisément, Monsieur, guillotiné dans trois jours.

Julien rit de bon cœur de cette saillie de son esprit. En vérité, l'homme a deux têtes en lui, pensa-t-il. Qui diable songeait cette réflexion maligne ?

Eh bien ! oui, mon ami, guillotiné dans trois jours, répondit-il à l'interrompteur. M. de Cholin louera une fenêtre, de compte à-demi avec l'abbé Maslon. Eh bien, pour le prix de location de cette fenêtre, lequel de ces deux dignes personnages volera l'autre ?

Ce passage du *Venceslas* de Rotrou lui revint tout à coup.

LADISLAS

...*Mon âme est toute prête.*

LE ROI, père de Ladislas.

L'échafaud l'est aussi : portez-y votre tête.

Belle réponse ! pensa-t-il. Et il s'endormit. Quelqu'un le réveilla le matin en le serrant fortement. »

(p. 551-552)

Avec Julien, c'est une stratification de paroles qui s'apprête à disparaître, pas un être unique. Aux sensations enregistrées selon la technique des restrictions de champ de conscience relevée par George Blin (« quelqu'un le réveilla en le serrant fortement »), s'ajoute une polyphonie intérieure qui mêle souvenirs d'anecdotes et de citations littéraires, dialogue entre différentes instances du moi, et interruptions du monologue intérieur qui oscille entre le marivaudage verbal (interjections, reprise des termes) et le silence de la conscience pré-verbale (points de suspension). Or, cette écriture concerne justement le thème de l'intimité ultime : au moment où il va perdre sa tête (!), Julien s'interroge, tel le romancier, sur la manière dont les derniers instants peuvent être vécus par la conscience, et rapportés en récit, à la façon dont Hugo cherche une solution stylistique pour dire les *Derniers jours d'un condamné*.

Dans *Le Guépard*, c'est précisément en un instant semblable que Lampedusa propose le morceau le plus virtuose de l'intériorité du Prince. A l'avant-dernier chapitre, alors que le héros gît malade, diminué, le récit nous présente son monologue intérieur entremêlé de notations sur le déroulement de la scène perçue par un point de vue extérieur. Le Prince se souvient de son arrivée la veille, à la gare de Catane :

« Que de cris de foule ! « Sandwiches ! » « Il corriere dell'Isola ! » Et puis l'affairement du train épuisé sans souffle...Et ce soleil atroce à l'arrivée, ces sourires menteurs, le déferlement soudain des cataractes...

Dans l'ombre qui montait, il essaya de compter pendant combien de temps il avait réellement vécu : son cerveau ne démêlait plus le calcul le plus simple : trois mois, vingt jours, un total de six mois, six fois huit quatre-vingt-quatre...quarante-huit mille...³/840000 ...Il se reprit. « J'ai soixante-treize ans, en gros j'en ai vécu, vraiment vécu, un total de deux...trois au maximum. » Et les douleurs, l'ennui, combien y en avait-il eu ? Inutile de s'efforcer de compter : tout le reste : soixante-dix ans.

¹⁷ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, préface de Claude Roy, postface de Béatrice Didier, coll. Folio, Gallimard, 1998, p. 551.

Il sentit que ses mains ne serraient plus celles de son neveu et de son petit-fils. Tancredi se leva en hâte et sortit...Ce n'était plus un fleuve qui déferlait de lui, mais un océan, en tempête, hérissé d'écume et de grosses vagues déchaînées...

Il avait dû avoir une autre syncope parce qu'il s'aperçut tout à coup qu'il était étendu sur le lit : quelqu'un lui tenait le poignet (...) ¹⁸. »

Les caractères du monologue intérieur sont ici tous présents : discontinuité du propos sur le plan logique et grammatical, phrases nominales, alternance des notations de sensations et de perceptions mentales, interruption par les points de suspension. Ces derniers ont un rôle particulièrement intéressant. Chez Stendhal, dans le monologue intérieur de Julien Sorel, ils servaient à marquer l'arrêt de la parole, pour ouvrir le temps de la réflexion faite à soi-même, comme un passage à l'autre interlocuteur intérieur. Chez Lampedusa, ils désignent presque visuellement, par leur aspect typographique, la granularité des opérations mentales, tels les grains de sable de la vie décomptés pour faire la somme des souvenirs heureux. Ils désignent aussi le moment de pause de la parole au profit d'une activité intérieure, comme le compte, ou comme la tentative pour retrouver la chaîne des souvenirs passés qui n'a pas encore été mise en récit. Ils peuvent même désigner l'ellipse de la conscience, le moment où la parole extérieure et intérieure s'interrompt parce que le gisant est à bout de forces. On retrouve d'ailleurs dans les deux romans un même retour à la conscience, après le sommeil chez Stendhal, après l'évanouissement chez Lampedusa, avec le corps tenu par les mains d'autrui, que l'on peut lire comme une image de ce que serait la vie poursuivie, - être saisi par autrui -, ou comme une anticipation de la mort, - être attrapé par ses griffes.

Cette saisie de la conscience ouvre sur l'interrogation ultime : qu'y-a-t-il en deçà du langage ? Avec les points de suspension, figure sur la page ce qui échappe au langage. En faisant aussi figurer dans le fil de la phrase une équation, qui prend le relai du dénombrement quasi don juanesque, Lampedusa esquisse la possibilité que d'autres outils que le langage puissent être non seulement les véhicules de notre intimité psychique dans sa représentation extérieure, mais peut-être aussi le fond même de la conscience. Allant vers le substrat non langagier de la conscience, Lampedusa esquisse la forme de ce qu'il y a de plus intime, de plus final, voire d'inapprochable au fond de l'individu.

Mais avant d'inscrire ces procédés dans une conception post-moderne de la conscience, pré-langagière-, il faut noter que Stendhal propose avec ce dialogue intérieur une image de la scission qui caractérise le sujet moderne, divisé en interlocuteurs intérieurs. Tout au long du *Guépard*, Lampedusa garde cette conception d'un sujet divisé entre deux postulations, pour son Prince scindé entre le désir et l'ataraxie, la froide raison et la passion. On en retrouve la dualité dans le contraste qui structure les figures du désir et celles du devoir, d'un côté la sensualité des prostituées et du jardin odorant où se décompose un cadavre, de l'autre la froide moralité d'une Stella associée, par son nom, à la grande passion du Prince, la contemplation des espaces célestes et l'amour de la science cosmologique.

Ce contraste relève de la pensée décadentiste, telle que la définit Pierre Citti. Partagés entre la conscience de la décrépitude magnifique, les décadents ont la nostalgie des formes minérales protégées du passage du temps, vivant un « déchirement entre le rêve de pierre et l'*horror vacui* du *spleen* » ¹⁹. On peut ainsi lire le personnage du Prince comme le type même du décadent, dont il faudrait tracer la filiation chez D'Annunzio, mais aussi, et peut-être avant tout, chez Bourget. Les deux références figurent d'ailleurs dans le vrac du dernier chapitre, parmi les références de Concetta : « Elle lisait beaucoup et sur la table de son salon les livres les plus récents de Paul Bourget et d'Anatole France alternaient avec ceux de Gabriele D'Annunzio et de Matilde Serao. » (p. 284)

¹⁸ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Le Guépard*, op. cit., p. 267.

¹⁹ Pierre Citti, *Contre la décadence - Histoire de l'imagination dans le roman, 1890-1914*, PUF, 1984.

Le décadentisme n'est-il pas la pensée même du Prince, cette « philosophie dégoutée de l'universel néant », que Bourget attribue à Stendhal, Baudelaire, Renan, Flaubert et Taine dans ses *Eléments de psychologie contemporaine* :

« Cette formidable nausée des plus magnifiques intelligences devant les vains efforts de la vie a-t-elle raison ? L'homme en se civilisant n'a-t-il fait vraiment que compliquer sa barbarie et raffiner sa misère ? A cette angoissante question, la plus sage réponse, quand on ne peut plus croire, n'est-elle pas de tendre son âme, comme Beyle, et d'opposer aux malaises du doute la virile énergie de l'homme qui voit l'abîme noir de la destinée, qui ne sait pas ce que cet abîme lui cache, et qui n'a pas peur ?²⁰ »

Dans cette conception décadentiste, la Sicile du *Guépard* serait sœur jumelle de l'Italie stendhalienne, selon la vision qu'en propose Michel Crouzet, dans *Stendhal et l'italianité*, où il souligne « l'immobilité de l'Italie dans le temps », toute empreinte de « sensualité géniale où règne la féminité » (p 184). On retrouve ici la vision d'une terre femelle en attente de son virile colonisateur qui sera celle des tenants d'une hiérarchie des peuples où certains ne seraient pas entrés dans l'Histoire. Mais cette vision est justement celle du roman, qu'il faut distinguer de celle des auteurs, comme le souligne Aragon lorsqu'il exhorte à « ne pas confondre le romancier et ses personnages ». Les critiques de Lampedusa, comme autrefois ceux de Stendhal, sont dupes du personnage, lorsqu'ils abondent complaisamment à sa mélancolie ou qu'ils critiquent en lui le passéisme du romancier, sans entendre l'ironie que l'auteur fait pointer envers les fantasmes de la décadence.

De fait, l'enracinement nationaliste de Bourget est le point central où nos écrivains échappent à sa pensée. Lui-même regrettait l'indéfectible cosmopolitisme de Stendhal, car « pour que la plante humaine croisse solide (...), il est nécessaire qu'elle absorbe en elle, par un travail puissant, quotidien et obscur, la sève physique et morale d'un endroit unique. »

Chez Lampedusa, la Sicile est terre de contraste : moins refuge hors de l'histoire, que terreau chimérique traversé d'invasions sans qu'il y ait jamais eu un socle premier, un héritage et des contours fermes. Le romancier en conserve le disparate dans sa façon de présenter la Renaissance, d'un côté l'Angelica de *Orlando furioso* de l'Arioste, de l'autre le Tancredi de la *Jerusalem délivrée* du Tasse²¹. Ces deux versants de la Renaissance, Réforme et Contre-réforme, l'un solaire, l'autre sombre, sont justement les deux références fétiches de la littérature italienne pour Stendhal, résumant aussi les pôles de sa contradiction infinie. Ainsi, l'Italie est terre des contraires, tout comme l'Italien un modèle du sujet moderne scindé entre des postulats adverses et toujours en mouvement.

Ce jeu perpétuel trouve sa forme dans une conception de l'Histoire en marche. C'est là que nous pourrions retrouver le diagnostic initial d'Aragon sur le « mouvement réel de l'Histoire ». L'ironie de Stendhal et de Lampedusa consiste à défaire nos fantasmes d'une Histoire linéaire, allant vers son terme à partir d'un début, reposant sur le fantasme d'une origine unique. Lampedusa défait le rêve d'une lignée virile : non seulement ne survivent au Prince que ses filles, mais elles n'ont pas de descendance. Cette féminisation du monde, motif cher aux décadentistes comme aux réactionnaires d'aujourd'hui, se traduit dans *Le Guépard* à travers la présence des ecclésiastiques. Alors que le roman revient à sa scène initiale, celle de la prière dans la chapelle familiale, où figurent des singes et des perroquets, animaux de la répétition et de l'idiote retour au même, le texte de la dernière partie reprend un motif de la première partie. Au début du roman, dans la scène de la prière, l'hypocrisie des pénitents se traduisait non seulement par l'érotisme des divinités antiques représentées sur les fresques, mais aussi par la sensualité des robes de prêtres – contrairement à la traduction de

²⁰ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Plon, 1920.

²¹ Voir Jonathan Usher, "Time versus History in *Il Gattopardo*", p. 59-68, *Il Gattopardo at fifty*, Ravenna, Longo, 2010.

Managanaro, dans le texte de Lampedusa, le père Pirrone est féminisé, puisqu'il porte une « tonaca », quand, dans la phrase précédente, ce sont les femmes qui, elles, portent des « sottane » (p. 23), selon « l'ordre habituel », dont « le désordre » est donc toujours premier²². Dans la dernière partie, ce sont les chapeaux des hommes d'église, « *capelli* » qui font écho à la chapelle privatisée des filles Salina, « *capella* », comme pour un défilé de mode peu masculin et peu religieux. De même qu'il n'y a plus d'autorité religieuse détenue par la noblesse (mais il n'y en avait déjà pas au début, puisque le décor mythologique inscrivait la prière catholique sur fond de religion morte, se survivant dans sa seule beauté plastique, comme le catholicisme des filles du Prince se muera en esthétisme de mauvais goût), il n'y a plus d'homme, et, à rebours, il s'avère qu'il n'y a jamais eu de grand homme. Que le lecteur ne soit pas dupe des illusions de ce prince, se fantasmant *princeps*, premier entre tous, qui ne cesse de penser à sa fin, dans la complaisance vaniteuse de qui déplore « après moi le déluge » pour ne pas avoir à regretter le monde dont la mort doit le priver. De fait, le roman nous montre aussi en quelques détails, que le Prince lui-même était déjà d'une origine hybride : « (les poils couleur de miel du Prince) dénonçaient l'origine allemande de sa mère, cette princesse caroline dont l'orgueil hautain avait glacé, trente ans auparavant, la cour négligée des Deux-Siciles. Mais dans son sang, d'autres essences germaniques fermentaient, bien plus fâcheuses pour cet aristocrate sicilien en cette année 1860, que l'attrait de la peau très blanche et des cheveux blonds au milieu de gens olivâtres et aux cheveux de jais (...) » (p. 12). A l'image des pêches greffées que Tancredi offre à Angelica à la fin de la deuxième partie après les avoir inspectées avec son oncle (« Ils allèrent regarder les « pêches étrangères » (*pesche forestiere*). La greffe des rejetons allemands (*l'innesto dei gettoni tedeschi*), faite deux ans plus tôt, avait parfaitement réussi. » p. 78), il est né de deux souches croisées, fruit d'une alliance déjà bâtarde. L'origine pleine et perdue est donc un fantasme. C'est également ce qu'avère la fin confiée à Concetta. En entendant Angelica lui raconter comment Tancredi aurait forcé le trait de sa noire anecdote libertine alors qu'il tenait à elle, elle se prend à penser avoir commis une tragique méprise : « il n'y avait pas eu d'ennemi, mais une seule adversaire, elle-même ; son avenir avait été tué par sa propre imprudence, par la colère impétueuse des Salina (...) » (p. 288). « Si les choses étaient telles que Tassoni les avait racontées », alors s'ouvre la possibilité qu'elle aurait pu être à la place d'Angelica si elle n'avait pas mal compris l'ironie de son cousin. Il faut garder à l'esprit que le roman ne dit pas cela, mais qu'il s'agit là d'un propos rapporté par Angelica, comme par une cruauté ultime, et que Concetta croit, par un aveuglement final – dont le narrateur souligne le caractère douteux : « Mais était-ce là la vérité ? Nulle part la vérité n'a une vie aussi brève qu'en Sicile (...) » (p. 289). Il s'agit donc d'une erreur de perspective, dont la seule vérité réside dans l'idée que tout est toujours affaire de point de vue et que celui-ci est toujours orienté par le désir. Ainsi, Lampedusa inscrit ainsi à la fin de son histoire des lignes de fuite. Comme dans les romans stendhaliens, alors que *Le Guépard*, approche de sa fin, et que les possibles se réduisent, il semble pouvoir se rouvrir en arrière, comme pour un appel à relecture. Il est impossible de saisir une unité, ni à l'origine, ni au terme, nous dit Lampedusa en poursuivant la vision stendhalienne d'une Histoire ouverte, il n'y a que des fictions de fictions qui donnent un sens à nos récits personnels et peuvent se rouvrir au gré de notre désir. N'est-ce pas ce

²² « Adesso, taciutasi la voce, tutto rientrava **nell'ordine, nel disordine, consueto**. Dalla porta attraverso la quale erano usciti i servi l'alano Bendicò, rattristato dalla propria esclusione, entrò e scodinzolò. Le donne si alzavano lentamente, e l'**oscillante regredire delle loro sottane** lasciava a poco a poco scoperte le nudità mitologiche che si disegnavano sul fondo latteo delle mattonelle. Rimase coperta soltanto un'Andromeda cui **la tonaca** di Padre Pirrone, attardato in sue orazioni supplementari, impedi per un bel po' di rivedere l'argenteo Perseo chez sorvolando i flutti si affrettava al soccorso ed al bacio. » (Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, éd. Feltrinelli, 1957, p. 23)

qu'Aragon avait perçu lorsqu'il évoquait la façon dont Lampedusa raillait « le culte dérisoire de ce passé, qui est la dernière chose qu'il aura dite avant de disparaître, lui » ?

En imaginant la possibilité même d'avoir eu une autre vie, Concetta nous donne la possibilité de reconsidérer ce roman-ci avec un autre regard. Il serait ainsi possible de relire *Le Guépard* selon la perspective de la fille du Prince, comme si Lampedusa entrouvrait finalement la scène narrative aux femmes. N'a-t-il pas déjà, au début de son roman, inscrit dans un coin de la représentation le point de vue d'un animal (« 'Ding, ding, ding !' sonnait alors de son côté la cloche qui annonçait le dîner. Bencicò courait l'eau à la bouche, savourant à l'avance son repas²³. »), à la façon dont Elsa Morante inscrit dans *La Storia* le regard du chien ? Avec ce parallèle apparemment dégradant, il s'agit en fait d'une même ambition politique : faire place aux « autres », aux consciences alternatives, selon un impératif qui imprègne notre conscience contemporaine. Lampedusa s'inscrivait donc déjà, fût-ce discrètement, dans cette ouverture politique dont Jacques Rancière note qu'elle constitue une contribution remarquable du genre romanesque depuis le XIXe siècle, par la représentation des oubliés de l'Histoire et par l'enregistrement de nouvelles consciences, considérées comme mineures dans la pensée majoritaire²⁴. On pourrait ajouter, à cette ouverture de la scène romanesque, une nouvelle façon de représenter l'Histoire, qui en défait autant la linéarité que le fantasme originaire, en représentant la déploration de la perte complaisamment développée par celui qui va mourir au monde, ce grand homme qui s'aveugle sur sa part d'hybridité, lui qui est, à son insu, depuis toujours, également divisé et féminin.

Lampedusa a ainsi fait fructifier le principal héritage stendhalien, une écriture de la liberté. Mais une profonde différence l'éloigne de son grand modèle : si la dualité ouvre chez Stendhal la possibilité d'un ailleurs imaginaire, et de la joie qui accompagne cette libération, chez Lampedusa, la contradiction reste tenue dans la mélancolie, et l'ailleurs est doux d'être lié au regret, jamais à la joie. Sans doute est-ce dû à la fonction que chaque auteur attribue à l'écriture. Pour Stendhal, elle permet de retrouver les êtres aimés, pour Lampedusa les lieux perdus. Il y a là une différence révélatrice dans la place accordée à l'idéalisme. Stendhal le place d'abord dans l'amour, lui qui ne raconte jamais d'amour trompeur ou d'amitié déçue, ce que Lampedusa souligne : « lui-même déclare, dans mes romans, je n'ai jamais parlé d'un amour malheureux, cela m'aurait causé trop de peine²⁵. » Ne croyant pas à la plénitude des relations humaines, Lampedusa réserve l'idéal à l'esthétique. Mais peut-être une partie de l'idéalisme stendhalien s'est-elle préservée chez lui dans le rapport avec son lecteur, auquel il propose la possibilité d'une fraternité offerte par la littérature, ce qu'Aragon formulait en évoquant le don de Lampedusa, « lequel appartient certes aux Happy Few, c'est-à-dire à tout le monde qui a des yeux pour lire, un cœur pour sentir et une tête pour comprendre. »

S'il a surtout choisi le pôle nostalgique de la dualité stendhalienne, Lampedusa en a aussi poursuivi la dimension libertaire : il nous libère, nous lecteurs, en nous présentant un nouveau modèle du sujet, libéré des déterminismes et du fantasme de l'origine, riche de possibles à explorer et ouvert à l'avenir.

Marie de Gandt
MCF Littérature comparée
Université Bordeaux-Montaigne

²³ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Le Guépard*, trad. J.-P. Manganaro, *op. cit.*, p. 20.

²⁴ Jacques Rancière, *Le fil perdu. Essai sur la fiction moderne*, La Fabrique Editions, 2014.

²⁵ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Stendhal*, *op. cit.*, p. 104.

