Temps et contre-temps du "Guépard"

Sylvie Servoise

▶ **To cite this version:**

Sylvie Servoise. Temps et contre-temps du "Guépard". Anna Saignes et Agathe Salha. Romans de la fin d'un monde. "Le Temps retrouvé" de Marcel Proust, "La Marche de Radetzky" de Joseph Roth, "Le Guépard "de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2015, 979-10-240-0400-6. 10.4000/books.purh.3000 . hal-02495228

HAL Id: hal-02495228
https://hal.science/hal-02495228

Submitted on 1 Mar 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.

TEMPS ET CONTRE-TEMPS DU *GUEPARD*

Sylvie Servoise
(Université du Maine, Le Mans, 3L. AM)

Publié dans A. Saignes et A. Salha (dir.), *Romans de la fin d'un monde* (Proust, Roth, Lampedusa), Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2015, p. 59-79.

Dans l'histoire de la littérature italienne, le roman posthume de Giuseppe Tomasi di Lampedusa occupe une place à part : incontestable *best-seller*, il a été aussi – et peut-être également en raison de son succès – l'objet de polémiques enflammées à sa parution en 1958. « *Gattopardeschi* » et « *antigattopardeschi* » s'affrontèrent dans un débat qui mobilisait des arguments aussi bien esthétiques qu'idéologiques et politiques et qui, dans le contexte d'une crise de la littérature italienne marquée par l'épuisement du néoréalisme et les percées aussi radicales que confidentielles de la néo-avant-garde, excédait largement la question de la valeur intrinsèque du roman. Témoignent également de ces polémique, les péripéties que connut le manuscrit, et tout particulièrement son refus par Elio Vittorini, d'abord pour le compte des éditions Mondadori en 1956, puis pour Einaudi l'année suivante[1], avant sa récupération et mise au net par Giorgio Bassani qui le fit finalement publier chez Feltrinelli en 1958. Les rebondissements de ce feuilleton éditorial[2], qui alimentèrent autant la controverse qui éclata lors de la parution du livre qu'ils en étaient un symptôme précurseur, expliquent sans doute que l'on ait parlé, et que l'on continue aujourd'hui encore de parler en Italie, aussi bien du « *caso Lampedusa* » (le « cas Lampedusa », à la fois littéraire et éditorial) que du roman lui-même.

Le Guépard est bien souvent encore, dans son pays d'origine, victime d'une série de préjugés, directement inspirés des critiques formulées par l'*intelligentsia* italienne de gauche[3] à la fin des années 1950, et qui ont été relevés méthodiquement par Francesco Orlando dans son essai

[1] Ce refus de ce qui allait devenir un des grands classiques de la littérature italienne par un éditeur qui était aussi un écrivain célèbre ne peut manquer de rappeler cet autre « raté » éditorial qu'est le rejet, par A. Gide, *d'Un amour de Swann* de M. Proust en 1912. A la différence près que si Gide exprima regrets et remords, Vittorini, lui, ne désavoua jamais son jugement initial et le réaffirma même après le succès commercial du livre (« Vittorini si confessa : scrivo libri ma penso ad altro », intervista di R. De Monticelli, *Il Giorno*, 24 febbraio 1959).

[2] Nous renvoyons, pour des informations plus précises sur ce point, à la postface de G. Lanza Tomasi dans G. Tomasi di Lampedusa, *Le Guépard,* nouvelle traduction de J.-P. Manganaro, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 2007, p. 317-344 [dorénavant, nous renverrons à cette édition par l'abréviation « *G.* » et indiquerons dans le corps du texte le numéro de page de la citation reproduite].

[3] Des critiques ont été également formulées par les milieux catholiques, qui dénoncèrent la sensualité présente dans le roman et, surtout, l'absence de foi du Prince (c'est le cas notamment du Père jésuite De Rosa, dans « *Il Gattopardo* », *Civilità cattolica*, 8 aprile 1959.)

L'intimità e la storia[4] : tout d'abord le préjugé « biographiste », en vertu duquel Don Fabrizio serait la transposition du Prince de Lampedusa, le personnage le porte-voix de l'auteur : autrement dit, un aristocrate du XIX[e] siècle. Ensuite, le préjugé « immobiliste », sans doute le plus nocif, au sens où il est à l'origine d'un lourd et durable contre-sens sur le roman, que l'expression « *gattopardismo*[5] » (« guépardisme »), passée dans le langage politique et journalistique, ne fait que conforter : ce contre-sens, c'est celui qui consiste à faire de la célèbre phrase prononcée par Tancredi « *Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi* » (« Si nous voulons que tout reste tel que c'est, il faut que tout change », p. 32) le credo de Don Fabrizio et le message idéologique du roman. Etroitement lié à celui-ci est le préjugé « idéologique », en vertu duquel un écrivain « conservateur » (ce que serait assurément Lampedusa, comme son personnage, conformément aux deux préjugés précédents) ne pourrait que donner une représentation « conservatrice » - et donc partielle et réductrice - de la société ; viennent ensuite s'y ajouter le préjugé « expérimentaliste », qui condamne tout approfondissement psychologique des personnages, jugé d'arrière-garde, et celui, « régionaliste », qui inscrit *Le Guépard* dans le sillage des romans historiques sur le *Risorgimento* en Sicile, de *Mastro Don Gesualdo* de Giovanni Verga (1889) à *I vecchi e giovani* [*Les vieux et les jeunes*] de Luigi Pirandello (1913), en passant par *I Viceré* [*Les Princes de Francalanza*] de Federico De Roberto (1894).

On nous accordera que cela fait beaucoup pour un seul roman. Pour en rendre compte, il n'est peut-être pas nécessaire de les examiner tous séparément. Nous pouvons nous concentrer sur le préjugé immobiliste qui nous paraît de nature à engager la compréhension la plus globale des enjeux du *Guépard*. Cela pour plusieurs raisons : tout d'abord parce qu'il nous semble contenir tous les autres préjugés, l'immobilisme pouvant aussi bien renvoyer à une manière d'être et de faire de la politique (guépardisme), qu'à une conception plus large du temps et de l'histoire (conservatisme idéologique) et de la littérature (conservatisme littéraire) ; ensuite, parce qu'il a très facilement trouvé prise dans la chair même du texte (son style, sa temporalité, la représentation de l'histoire qui s'en dégage), ce qui ouvre la possibilité, pour qui veut examiner de près sa pertinence, d'une exploration attentive de celui-ci, dès lors conçu comme une véritable forme-sens ; enfin parce que c'est précisément en raison de ce prétendu « immobilisme » que le roman (et ce n'est pas le moindre de ses paradoxes) a fait époque, produisant l'effet d'un « aérolithe » qui

[4] F. Orlando, *L'intimità e la Storia - Lettura del Gattopardo*, Torino, Einaudi, 1998, « Premessa », p. 13-19.

[5] En italien, l'expression désigne « l'attitude (traditionnellement définie comme *transformisme*) propre à celui qui, ayant appartenu à la classe dominante ou aisée dans un précédent régime, s'adapte à une nouvelle situation politique, sociale ou économique, en feignant d'en être le promoteur ou le partisan, afin de pouvoir conserver le pouvoir et les privilèges de sa propre classe » (notre traduction de la définition du dictionnaire Treccani : « *l'atteggiamento (tradizionalmente definito come* trasformismo*) proprio di chi, avendo fatto parte del ceto dominante o agiato in un precedente regime, si adatta a un nuova situazione politica, sociale o economica, simulando d'esserne promotore o fautore, per poter conservare il proprio potere e i privilegi della propria classe* ».)

« prit par surprise et perturba durablement l'institution littéraire italienne[6]. » Posthume, le roman se faisait aussi fossoyeur, marquant et nouant entre elles plusieurs fins : fin d'une époque idéologique et culturelle, étroitement liée au contexte d'après-guerre et qui s'était exprimée dans l'art néoréaliste[7] ; fin d'un monde, celui de l'aristocratie sicilienne, qui en réalité ne cessait de finir depuis 1860, et dont l'un des membres, lui aussi singulier[8], sachant la partie définitivement perdue au seuil des années 1960 et du célèbre « miracle économique » italien, se tourna vers les premiers moments de la crise, le début de la fin, en quelque sorte ; fin d'une existence quasiment exclusivement consacrée à l'étude de l'histoire, de la philosophie et de la littérature, celle d'un « *gran signore*[9] » qui rassemblait dans ce roman-somme ses expériences de vie et de pensée, ses lectures et ses bons mots.

C'est d'abord aux enjeux du préjugé immobiliste que nous nous attacherons, ainsi qu'à ses fondements. Si l'on a pu reprocher à Lampedusa d'avoir écrit un roman « réactionnaire », « conservateur » et – insulte suprême dans le milieu intellectuel italien des années 1950 – « de droite », c'est précisément en vertu de la représentation apparemment « immobile » du temps et de l'histoire que livrerait *Le Guépard*. Or nous verrons qu'une analyse attentive à la pluralité, au

---

[6] Notre traduction de F. Orlando, *L'Intimità e la storia*, *op. cit.*, p. 11-12 : « […] *l'aerolito* […] *colse di sorpresa e disturbò duratamente l'istituzione letteraria italiana* ».

[7] Sans doute n'est-il pas inutile de rappeler que le mouvement néoréaliste, qui remonte aux années 1930 et trouve ses racines dans la littérature réaliste et vériste du siècle précédent, a connu un formidable essor durant les années de la Résistance et de l'après-guerre, au moment où il s'affirme également avec succès dans le domaine cinématographique. S'il n'a donné lieu à aucune théorisation de la part des écrivains, ce courant peut néanmoins se définir autour de quelques notions essentielles : tout d'abord, l'exigence d'une littérature qui soit en prise directe avec la réalité et qui sache évoquer avec fidélité l'expérience traumatisante que fut la guerre, puis celle de la Reconstruction. L'attention des écrivains néoréalistes se tourne plus particulièrement vers les classes populaires, paysannes et ouvrières, d'où la recherche d'un style qui cherche à reproduire le langage parlé et l'essor d'une littérature dialectale. Plus largement, le néoréalisme participe de l'exigence d'une « nouvelle culture » dans l'Italie d'après-guerre qui consiste à revendiquer le rôle social et politique de l'écrivain. Le mouvement s'épuise au cours des années 1950 et l'histoire italienne fixe traditionnellement sa fin en 1955, année où la parution du *Metello* de Vasco Pratolini donna lieu à un vaste débat sur la pertinence du modèle néoréaliste à rendre compte de la réalité économique et sociale italienne et sa tendance au populisme.

[8] Dans *Un Souvenir de Lampedusa* (*Ricordo di Lampedusa*, 1963, trad. de M. Balzamo, Paris, éditions l'Inventaire, 1996), F. Orlando souligne à quel point Lampedusa se distinguait de la moyenne aristocratie palermitaine par son ouverture et sa connaissance des cultures étrangères, ses voyages et la distance critique à l'égard de son pays, sa région et sa classe.

[9] C'est là l'expression employée, sans nulle connotation péjorative, par le poète Eugenio Montale, qui fut l'un des premiers à louer les qualités du *Guépard* dans son article « Il Gattopardo », *Corriere della sera*, 12 dicembre 1958. Montale évoque la « surprenante unité spirituelle » du livre, « le livre d'un grand seigneur, d'un grand *snob* au sens le plus élevé du terme, d'un homme qui a tout compris de la vie, d'un poète-narrateur doué d'une implacable clairvoyance et d'un sentiment de l'existence qui est à la fois stoïque et profondément empreint de charité » (notre traduction de « *un libro di sorprendente unità spirituale : il libro di un gran signore, di un grande snob nel più alto significato della parola, di un uomo che ha compreso tutto della vita, di un poeta-narratore dotato di una implacabile chiaroveggenza e di un sentimento dell'esistenza ch'è insieme stoico e profondamente caritativo* », cité dans G. Masi, *Come leggere* Il Gattopardo *di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Milano, Mursia, 1996, p. 151). « Grand seigneur », Lampedusa l'est aussi pour Leonardo Sciascia, mais dans un sens négatif et qui prend l'exact contre-pied du propos de Montale : c'est un grand seigneur indifférent au sort des plus humbles et qui manifeste son sens de supériorité dans le recours constant à l'ironie, expression d'une distance irréductible entre soi et les autres (dans « Il Gattopardo », 1959, repris dans Leonardo Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Milano, Adelphi, 1996, p. 175-187. Le livre a été traduit par J.-N. Schifano sous le titre *Pirandello et la Sicile*, Paris, Grasset, 1989).

feuilletage et surtout au tissage de temporalités distinctes révèle que c'est plutôt un temps dynamique qui est à l'œuvre, celui d'une conscience – celle de Don Fabrizio, Prince de Salina – aux prises avec un mouvement historique, auquel il tente de s'adapter au prix d'une illusion (« Si nous voulons que tout reste tel que c'est, il faut que tout change ») qui ne se révèlera comme telle qu'à la fin du roman et de sa vie. Comment le Prince *finit* par comprendre qu'il est bien le dernier Salina, comment Don Fabrizio *devient* le dernier Guépard : c'est cette tension qui travaille le roman, qui en informe la temporalité et qui, engageant un rapport bien plus complexe à l'histoire que l'on a voulu le voir, lui confère une signification singulière.

Le Guépard ou « l'éloge du toujours pareil »

Si l'accusation d'immobilisme adressée au *Guépard* perdure jusqu'à aujourd'hui, c'est sans aucun doute en raison des multiples strates de signification qu'elle revêt, ou plus précisément de sa capacité à réunir en un concept unique une série de remarques récurrentes : celles-ci portent à la fois sur la philosophie de l'histoire, au mieux désenchantée, au pire cynique, qu'exprimerait Lampedusa dans le roman (celle de l'éternel retour) ; sur la position idéologique d'un auteur réactionnaire qui regretterait la perte de ses privilèges ; sur un style jugé « vieillot[10] », qui serait celui des auteurs décadents du XIX[e] siècle. En somme, *Le Guépard* serait un roman anachronique, et son auteur en retard de plusieurs révolutions, politiques comme esthétiques[11].

C'est sans doute à Franco Fortini que l'on doit la première formulation de ce préjugé immobiliste : dans une conférence prononcée en 1959 et publiée ensuite sous le titre on ne peut plus explicite de « Contro *Il Gattopardo* » [« Contre *Le Guépard* »], il reproche à Lampedusa de se livrer à une « apologie du "toujours pareil" à partir du toujours différent[12]. » L'identification du guépardisme – le terme n'apparaît pas ici mais c'est bien de cela qu'il s'agit – constitue dès lors la matrice interprétative du roman dans toutes ses dimensions, comme en témoignent les propos suivants : « Et c'est un roman, ou du moins c'est ainsi qu'il paraît, de droite. Il fait l'éloge du toujours pareil. C'est une Sicile sans fureurs abstraites, et sans syndicalistes. Mais, surtout, il donne l'impression du déjà lu, du déjà pensé, du déjà su[13] ». Tout y est : l'assignation à une

---

[10] « *Vecchiotto* » est le terme employé par Elio Vittorini dans la lettre de refus qu'il envoie à Lampedusa le 2 juillet 1957. Mario Alicata, critique marxiste influent de l'époque, reprochait quant à lui à l'auteur son « formalisme décadent » dans « Il Principe di Lampedusa e il Risorgimento italiano », *Il Contemporaneo*, aprile 1959.

[11] C'est ainsi qu'Andrea Camilleri, l'un des écrivains siciliens les plus connus aujourd'hui, ne cache pas qu'il juge l'œuvre de Lampedusa désuète (« *antiquata* ») et qu'il ne partage pas le « refus de l'histoire » qui serait à l'œuvre dans le roman (« Il Gattopardo: l'estraneità alla Storia. Intervista ad Andrea Camilleri », 17 febbraio 2009, à lire sur http://www.vigata.org/bibliografia/mezzosecolo.shtml, consulté le 12/09/2014)

[12] Notre traduction de F. Fortini, « Contro *Il Gattopardo* » [1959], repris dans *Saggi italiani,* vol. 1, Milano, Garzanti, 1987 [p. 261-271], p. 264 : « *l' apologia del "sempre uguale" a partire dal sempre diverso* ».

[13] *Ibid.*, p. 268 : « *Ed è, o sembra, di destra. Fa l'elogio del sempre uguale. E una Sicilia senza astratti furori, e senza sindicalisti. Ma, sopratutto, dà l'impressione del già letto, del già pensato, del già saputo* ».

position politique clairement identifiée « de droite[14] » parce que conservatrice (« toujours pareil ») et, surtout, parce que ne s'inscrivant pas dans la tradition littéraire de gauche. Les « fureurs abstraites » sont en effet une référence directe aux « *astratti furori* » qui s'emparent du narrateur de *Conversation en Sicile*, célèbre roman antifasciste d'Elio Vittorini (1941) tandis que les « syndicalistes », qui d'ailleurs faisaient partie du personnel classique des romans néoréalistes, incarnent cette réalité sociale que Lampedusa, en « gentilhomme sicilien », refuse, ou est même incapable, de voir. Enfin, de la même façon qu'il valoriserait le même sur un plan idéologique, le roman n'apporterait rien de nouveau sur le plan esthétique (le « déjà lu »). Ni rien sur le plan historique (le « déjà su ») : De Roberto, dans *I Viceré*, n'avait-il pas déjà montré, par le biais du personnage de Consalvo Uzeda di Francalanza, bien plus ouvertement opportuniste que Tancredi Falconeri, comment l'aristocratie était parvenue à défendre ses intérêts en prenant la tête des institutions de la nouvelle Italie unifiée[15] ?

A vrai dire, bien des passages du roman peuvent être évoqués pour appuyer – et cela a été abondamment fait – une telle lecture, à commencer par une des pages les plus célèbres du roman : la discussion entre le Prince Salina et Chevalley, dans la quatrième partie (p. 182-194). On y lit clairement la représentation de la Sicile comme espace immuable, « sans rachat » (195), conditionné par la « violence du paysage, [la] cruauté du climat » (189), les invasions et occupations étrangères multiples qui ont forgé le caractère des Siciliens, habitués à subir et non à « faire ». Belle endormie qui ne veut à aucun prix être réveillée[16], la Sicile serait ce lieu non soluble dans « le flux de l'histoire universelle », (193) qui ne connaît d'autre révolution que celle des étoiles – autrement dit un retour à l'identique. C'est d'ailleurs vers la contemplation de la voûte céleste que se tourne le Prince dès que l'histoire se fait trop menaçante, pour y trouver la confirmation que, décidément, rien ne change[17]. Doit-on alors interpréter cet « éloge du toujours pareil » comme un refus, ou une fuite hors de l'histoire ?

Pour Leonardo Sciascia, qui avait eu des mots très durs au moment de la parution du livre[18] et revint des années plus tard sur son premier jugement, la représentation d'un paysage et

---

[14] Alberto Moravia aussi parlait du *Guépard* comme « *un romanzo di destra* » (« Un roman de droite », signalé dans F. Orlando, *L'Intimità e la storia*, *op. cit*., p. 16)

[15] Le roman de De Roberto, qui raconte l'histoire de la famille Uzeda di Francalanza sur trois générations, s'achève sur le triomphe du jeune Consalvo aux élections de 1882, qui furent les premières élections au suffrage élargi. Cette victoire est en réalité une formidable duperie, le jeune homme ayant feint d'avoir des idéaux progressistes alors même qu'il reste viscéralement attaché aux valeurs nobiliaires et aux privilèges de sa classe, qu'il a de fait préservés en accédant aux plus hautes sphères du pouvoir.

[16] *G.,* p. 187 : « Le sommeil est ce que veulent les Siciliens, et ils haïront toujours celui qui voudra les réveiller, fût-ce pour lui apporter les plus beaux cadeaux. »

[17] L'astronomie, rapporte le narrateur, fait office de « morphine » pour le Prince, un remède « qui permettait de ne pas souffrir pendant les opérations les plus douloureuses, de rester sereins dans les malheurs » (*ibid*., p. 35-36).

[18] Voir note 9 ci-dessus.

d'un temps immobiles ne signifie pas indifférence à l'histoire, mais constitue bien, au contraire, un alibi commode pour l'aristocratie sicilienne à laquelle appartient Lampedusa :

> Dans *Le Guépard*, l'aristocratie sicilienne trouve, de manière suggestive et fascinante, des alibis existentiels aux responsabilités et aux fautes que *Les Vices-Rois* de De Roberto lui attribuent. Ces alibis sont donnés par le climat, par le paysage, par « l'indifférence aux biens terrestres par accoutumance », par la violence des sentiments et des passions, par la contemplation assidue de la mort […][19].

En ce sens, l'immobilisme mis en scène dans le roman aurait bien une portée idéologique. Mais celle-ci ne saurait, pour le Sciascia des années 1980, être purement et simplement identifiée à une position réactionnaire ou conservatrice de l'auteur :

> De tels alibis brûlent toute espérance historique, toute idée d'amélioration et de progrès, toute idéologie : et peut-être est-ce précisément en cela – dans l'écroulement des idéologies auquel nous assistons – qu'il faut voir ce qu'on appelle habituellement « le message » du roman, qui apparut au contraire comme conservateur et réactionnaire quand, il y a de cela vingt ans, il fut publié[20].

Les contemporains de Lampedusa, attachés à la foi dans le progrès et l'histoire qui marque l'époque, auraient ainsi condamné l'écrivain pour défaitisme. Défaitisme moral d'abord : l'écrivain et son personnage – dont on rappellera qu'ils ont longtemps été confondus[21]- n'aimeraient pas l'histoire, parce qu'elle constitue le champ de bataille qui a marqué la victoire des « petits chacals et [des] hyènes » sur les « guépards » (p. 195), parce qu'elle s'identifie pour eux à la fin de leur monde et, plus largement, parce qu'ils seraient incapables d'y voir le moindre espoir. Défaitisme littéraire ensuite : Lampedusa ne se soucierait guère de la tâche qui incombe à la littérature de contribuer à construire une société meilleure. Si l'auteur du *Guépard* n'est pas de son temps, c'est précisément parce qu'il ne partage pas, outre la foi dans le progrès, la foi dans la littérature à réaliser celui-ci dans l'histoire. C'est bien ce que lui reproche Vittorini, pour qui le grand tort du roman est de « laisser le temps tel qu'il le trouve[22] » - nouvel avatar de la critique d'immobilisme.

Le procès pour immobilisme intenté à Lampedusa repose ainsi, quel que soit le champ sur lequel porte l'accusation (esthétique ou politique) sur une surdétermination idéologique de la question du temps, propre sans aucun doute à l'époque. On peut toutefois se demander ce qui, dans l'œuvre elle-même, autorise une telle lecture.

---

[19] L. Sciascia, « Le Guépard » [1988], *Portraits d'écrivains*, trad. de M. Fusco, Paris, Fayard, 2000, p. 155.
[20] *Ibid.*, p. 155-156.
[21] F. Fortini déclare ainsi sans précaution d'aucune sorte que Don Fabrizio est le « porte-voix » (« *portavoce* ») de l'auteur (« Contro *Il Gattopardo* », *op. cit.*, p. 261).
[22] Notre traduction d'E. Vittorini, « Vittorini si confessa… », cité dans G. Masi, *op. cit.*, p. 152 : « [*Il Gattopardo*] lo lascia proprio tale e quale lo trova, il tempo ».

Le tissage des temps

Sans doute le récit met-il en scène, de diverses manières, un « temps long », au sens que l'historien Fernand Braudel a donné à ce terme[23] : un temps presque immobile, dont les fluctuations sont quasi-imperceptibles et qui a trait aux rapports de l'homme et du milieu. En relèvent aussi bien les propos, précédemment cités, de Don Fabrizio à Chevalley sur la Sicile éternelle, que ses réflexions intérieures, auxquelles nous accédons par le biais de la focalisation interne, et dont nous ne donnerons qu'un exemple, situé dans la première partie du roman :

> Le soleil, qui était cependant bien loin en ce matin du 13 mai de sa plus grande ardeur, se révélait comme le souverain authentique de la Sicile : le soleil violent et impudent, le soleil faisant l'effet, aussi, d'un narcotique, qui annihilait les volontés individuelles et maintenait toute chose dans une immobilité servile, bercée en des rêves violents, en des violences qui tenaient de l'arbitraire des rêves.
> « Il en faudra des Victor-Emmanuel pour changer cette potion magique qui nous est toujours versée ! ». (p. 42-43)

On voit ici comment, selon les mots de Sciascia, « la vision se transforme en concept », comment la contemplation d'un paysage immuable se fait « jugement moral et historique » : « la Sicile, dans son paysage, dans son peuple, dans les vicissitudes et les tempêtes de la vie, est "irrachetable"[24]. » Mais on voit aussi comment ce temps long se heurte à ce que Braudel appelle le temps « évènementiel », en l'occurrence le temps du *Risorgimento* qui promet l'avènement de Victor-Emmanuel au trône d'une Italie réunie. Sans doute le Prince entérine-t-il ici la victoire du premier sur le second : acte de volonté pure, que l'histoire (le récit comme les événements historiques) se chargeront de démentir. Ressortissent également de ce temps long les mouvements des étoiles, déjà évoqués, qu'observe et étudie le Prince, seul ou en compagnie du Père Pirrone, qui, lui, s'inscrit dans le hors-temps de la religion – un hors-temps qui menace cependant lui aussi d'être rattrapé par l'histoire évènementielle, tant il est vrai que l'ecclésiastique redoute, et à juste titre, la saisie vente des biens de l'Eglise par le nouveau régime (p. 46). C'est d'ailleurs à l'occasion d'une discussion avec le Père Pirrone, toujours dans la première partie, que le Prince met en avant ce que nous pourrions rapprocher du troisième temps du triptyque braudélien, le temps social, lentement agité, et qui a trait aux groupes humains[25] : il s'agit du temps de la classe aristocratique. Contrairement à l'Eglise, cette dernière n'est pas promise à l'immortalité. Elle est bien plutôt vouée, comme tout individu, à la finitude, dans un délai plus ou moins rapide :

---

[23] F. Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, 1949. Deuxième édition révisée, 1966.
[24] L. Sciascia, « Le Guépard », *Portraits d'écrivains*, *op. cit.*, p. 154.
[25] Peuvent s'intégrer à ce temps moyen, entre le temps long et le temps évènementiel, tous les passages relevant de l'histoire de la Sicile, et de ses multiples invasions et occupations étrangères, ainsi que du « caractère » des Siciliens qui s'est forgé dans à travers cette histoire.

> Nous ne sommes pas aveugles, mon cher Père, nous ne sommes que des hommes. Nous vivons dans une réalité mobile à laquelle nous cherchons à nous adapter comme des algues se courbent sous la poussée de la mer. L'immortalité a été promise à la Sainte Eglise ; à nous, en tant que classe sociale, non. Pour nous, un palliatif qui permet de durer cent ans équivaut à l'éternité. (p. 44)

On remarquera la tendance du Prince à résorber le temps social, celui de sa classe, et le temps évènementiel, marqué par le débarquement de Garibaldi en Sicile le 11 mai 1860, dans un temps long, qui est le temps naturel, manière aussi de ramener les faits à leur substrat le plus matériel, le plus prosaïque. Ce mouvement s'effectue ici par la naturalisation des données historiques et sociales : les aristocrates sont des hommes comme les autres, autrement dit des éléments naturels et organiques (« des algues »), soumis à la « poussée » de l'histoire qui, comparée à la mer, se voit dès lors dotée de la nécessité impérieuse de la fatalité, au même titre que l'était le soleil plus haut : il s'agit d'une histoire que l'on subit, mais que l'on ne fait pas. Cet effet de nivellement induit par la naturalisation de l'agir humain est perceptible dans bien d'autres passages du roman. Ainsi lorsque le Prince, parti à la chasse avec Don Ciccio Tumeo dans la quatrième partie du livre, contemple la « Sicile véritable » et éternelle, où se confondent, dans un même souffle, soldats et animaux, personnage historique et illustres inconnus :

> Le vent léger passait au-dessus de tout, universalisait les odeurs d'excrément, de charogne et de sauge, effaçait, supprimait, recomposait chaque chose dans son passage insouciant ; il séchait les gouttelettes de sang qui étaient legs du lapin, beaucoup plus loin il allait agiter la chevelure de Garibaldi et plus loin encore il chassait la poussière fine dans les yeux des soldats napolitains qui renforçaient en hâte les bastions de Gaète, abusés par un espoir aussi vain que l'avait été la fuite terrassée du gibier. (109)

Vanité, tout n'est que vanité : c'est bien le sens que prend cette réduction drastique d'échelle, qui vise à placer les hommes et l'histoire qu'ils croient faire à un niveau infime, finalement dérisoire, pour celui qui, comme le Prince, adopte le point de vue de Sirius – métaphore que l'étude de l'astronomie à laquelle il se livre, en haut de son observatoire, se charge d'actualiser régulièrement[26].

Cette distance, notons-le, est aussi ce qui permet à Don Fabrizio d'envisager apparemment sans inquiétude la fin de sa propre classe, qu'il évoque, on l'a vu, dès la première partie du livre : c'est que celle-ci ne saurait, au fond, mettre un terme à quoi que ce soit. Une autre couche sociale prendra la relève, le Prince l'a du reste déjà identifiée en son surintendant Russo, auquel il prédit un destin qui sera en fait celui de Don Calogero quelques mois plus tard[27]. Tout

---

[26] « Laissons ici les Bendicò poursuivre leurs proies rustiques et que le coutelas du cuisinier hache la chair de bestioles innocentes. *A la hauteur de cet observatoire*, les fanfaronnades de l'un [on se rappellera que le Prince aura traité Bendicò, quelque pages plus tôt, de « vrai Piémontais », p. 20], l'aspect sanglant de l'autre se fondent en une tranquille harmonie. » (*G.*, p. 45, nous soulignons)

[27] *Ibid.*, p. 40 : « Ton neveu, mon cher Russo, croira certainement être baron […]. Ta fille aura déjà auparavant épousé l'un d'entre nous, peut-être ce même Tancredi, avec ses yeux bleus et ses mains aux gestes nonchalants. »

cela n'est finalement rien d'autre qu'une « lente substitution des classes » (p. 40), comme il y en a toujours eu. Le mariage même de Tancredi et Angelica s'inscrit dans la tradition, le seul temps long auquel puisse prétendre le temps social : « ce mariage n'était la fin de rien mais le début de tout ; cela faisait partie des usages séculaires », pense Don Fabrizio (p. 128). Nous sommes bien plongés dans le temps cyclique de l'éternel retour, et rien de nouveau ne se passera jamais sous le soleil sicilien. Même les « petits chacals, les hyènes » d'aujourd'hui sont voués à devenir les « Lions, les Guépards » (p. 195) de demain : « Mais ce fut à partir de ce moment-là que débuta pour lui et les siens l'affinement constant d'une classe qui au cours de trois générations transforme des rustres efficaces en gentilshommes sans défense » (p. 146) commente le narrateur qui vient d'évoquer l'influence positive que Don Fabrizio exerce sur les « manières » de Don Calogero. La voix du narrateur semble confirmer ici, par une de ces prolepses fulgurantes dont nous étudierons plus loin les enjeux, le point de vue de Salina : l'avenir n'est jamais que la répétition du passé.

C'est sans aucun doute cette présence d'un temps long et sa capacité à intégrer les temps social et évènementiel qui a nourri l'idée d'une représentation du temps « immobile », et le relativisme qui l'accompagne qui a contribué à le doter d'un sens idéologique – le refus des soubresauts de l'histoire par un aristocrate conservateur. Cependant, on ne saurait oublier que cette tendance est contrariée par la percée, progressive mais bien réelle, de l'histoire événementielle et sociale au sein du temps naturel.

La métaphore filée du soleil souverain qui traverse le livre pourrait en constituer un bon indicateur : seul et unique « souverain » de la Sicile en mai 1860, auquel aucun individu, fût-il le roi du Piémont, ne saurait se mesurer, il est, dans la quatrième partie qui se situe en octobre 1860, associé à un souverain chancelant : « La pluie était venue, la pluie était repartie ; et le soleil était remonté sur son trône comme un roi absolu qui, éloigné durant une semaine par les barricades de ses sujets, revient régner courroucé mais réfréné par des chartes constitutionnelles » (p. 97). Ce qui nous intéresse ici, au-delà du rapprochement avec le roi Francesco II des Deux-Siciles, qui de fait ne règnera plus très longtemps, c'est le fait même que l'élément naturel soit comparé à une figure historique : c'est à une historicisation du soleil que l'on assiste ici, tandis que précédemment c'était une naturalisation des éléments historiques qui s'opérait. L'épithète qui qualifie le soleil quelques pages plus loin (« sous le soleil constitutionnel Don Ciccio et Don Fabrizio furent sur le point de s'endormir », p. 119) renforce le mouvement. Sans doute le passage qui suit, et qui consiste en une association parodique entre le labeur des fourmis infatigables qui cherchent à « s'annexer ce peu de pourriture imprégnée de salive d'organiste [un grain de raison gâté recraché par Don Ciccio] » et le mouvement de réunification italienne, vise-t-

il à tourner en dérision ce dernier. Mais il n'empêche : c'est en regardant les fourmis que Don Fabrizio se remémore les jours du Plébiscite (qui précisément ont mené à l'« annexion[28] » de la Sicile au Royaume de Piémont-Sardaigne). Ainsi l'histoire surgit au cœur d'une nature qui tendait auparavant à la recouvrir. Et peu importe finalement si c'est une histoire dépréciée, ou ridiculisée. Elle est là, toujours là, pareille à ces épines qui s'enfoncent, toujours plus nombreuses, dans les pattes du Guépard :

> […] la révolution bourgeoise qui montait ses escaliers dans le frac de Don Calogero, la beauté d'Angelica qui mettait dans l'ombre la grâce réservée de sa Concetta, Tancredi qui hâtait les temps de l'évolution prévue et chez qui le caprice sensuel permettait même de parer de fleurs les motifs réalistes ; les scrupules et les équivoques du Plébiscite ; les mille stratagèmes auxquels il devait se plier, lui, le Guépard, qui pendant tant d'années avait balayé les difficultés d'un revers de sa patte. (p. 100)

Ce que raconte *Le Guépard*, c'est bien l'irruption de l'histoire dans la vie d'un homme qui répugne de tout son être à y participer. C'est la façon dont celle-ci s'infiltre, progressivement, avec son cortège d'illusions et de tracas, dans le for intérieur d'un individu, dans sa façon d'être au monde et d'être dans le monde : de cette tension entre intimité et histoire, pour reprendre les termes de Francesco Orlando, naît une temporalité véritablement dynamique, de nature à nous amener à repenser la portée et le sens même de l'immobilisme repéré ci-dessus.

Une temporalité dynamique

Le personnage de Don Fabrizio, aussi imposant et marmoréen soit-il[29], n'a en rien l'immobilité des statues. C'est au contraire un sujet travaillé par une contradiction interne[30] : représentant de l'autorité (prince, grand propriétaire, familier du roi, chef d'une des familles les plus éminentes de Sicile et « tyran » domestique, p. 11), il se caractérise aussi par une certaine « propension aux idées abstraites » (p. 12), un goût pour la réflexion et la contemplation qui s'accompagne d'une réticence à l'égard de toute action pratique, quand bien même il s'agirait d'agir pour défendre ses propres intérêts : « [Don Fabrizio] contemplait la ruine de sa classe et de son patrimoine sans rien faire pour y porter remède ni en avoir la moindre envie » (p. 13). La paresse et la mollesse morale qu'il reproche à maintes reprises à ses compatriotes et à ses proches[31], le Prince n'en est donc pas totalement exempt, quand bien même celles-ci prendraient chez lui la forme, plus noble, d'une inclination pour les choses élevées qui sont celles de l'esprit.

---

[28] *G.*, p. 182. On notera que la traduction est fidèle à la version originale : « *le loro fitte schiere accorrevano, esaltate dal desiderio di* annettersi *quel po' di marciume intriso di saliva di organista* » (G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, dans *Opere,* Milano, Mondadori, coll. « I meridiani », 1997, p. 105) et « *Dopo la felice* annessione… » (*ibid.*, p. 167, nous soulignons).

[29] Nu, le Prince est associé à « l'Hercule Farnèse » (*G.*, p. 72).

[30] F. Orlando, *L'Intimità e la storia*, *op. cit.*, « I. Don Fabrizio : un colosso non invulnerabile », p. 27 *sq.*

[31] Il est question, toujours dans les pages initiales du roman, du « mépris » que le Prince nourrit à l'égard de « ses parents et amis qui lui semblaient aller à la dérive dans les lenteurs pragmatiques du fleuve siciliens », *G.*, p. 12.

Or les événements historiques contraignent Don Fabrizio à descendre dans l'arène et c'est bien en ce sens que l'on peut comprendre l'ouverture du roman, qui voit passer le Prince des hauteurs de la chapelle du palais, cet « Olympe palermitain » (p. 12) peuplé de divinités antiques néanmoins respectueuses des « Mystères Douloureux », au jardin « sépulcral » (p. 13) qui a accueilli, quelques semaines plus tôt, le cadavre d'un soldat, tué lors de l'insurrection de Palerme du 4 avril 1860[32]. L'histoire, nauséabonde, a bel et bien fait effraction dans l'espace de la Casa Salina sous la forme de ce cadavre éventré dont les « relents douceâtres » se sont fait sentir dans toute la villa (14). Mais elle a aussi pris ses quartiers dans cet autre espace, dans lequel se voient du reste réfléchis tous les événements du récit, qui est la conscience de Don Fabrizio :

> Mais l'image de ce corps éventré réapparaissait souvent dans ses souvenirs comme si elle demandait qu'on lui donne la paix de la seule manière possible pour le Prince : en dépassant et en justifiant son extrême souffrance par une nécessité générale. […] Il faut pourtant savoir ou, du moins, être certain que quelqu'un sache pour qui ou pour quoi on est mort ; c'est cela que demandait ce visage abîmé. (p. 15)

L'histoire apparaît ainsi au Prince, et ce dès sa première manifestation concrète dans le roman, comme une question demeurée ouverte, en attente d'une réponse. C'est là tout son pouvoir, et il est remarquable, sur un personnage qui est avant tout un personnage « intellectuel[33]. » En témoigne, pour ne citer qu'un exemple particulièrement emblématique, la façon dont Don Fabrizio envisage les journées historiques du Plébiscite. Celles-ci, « au-delà d'un sentiment de surprise », lui ont laissé « plusieurs énigmes[34] à résoudre » (p. 111), dont celle, massive, de la transformation des intentions de vote négative, qu'il a lui-même constatées en recevant les habitants de Donnafugata quelques jours avant le plébiscite, en votes positifs. Don Ciccio lui fournit la réponse à ce mystère : les élections ont été tout bonnement truquées. Cette résolution de l'énigme a des implications dramatiques sur le plan historique, que le narrateur se charge de développer dans la suite du texte – il ne s'agit rien de moins que de « l'annulation stupide de la première expression de liberté qui se fût jamais présentée à ce peuple » (121) - en soulignant que c'est là une réflexion que l'on ne saurait imputer à Don Fabrizio[35]. De fait celui-ci, plutôt que s'offusquer de ces pratiques malhonnêtes, accueille la nouvelle avec la satisfaction, toute intellectuelle, de qui a enfin percé un jeu d'esprit ou résolu une enquête : « le calme

---

[32] La date n'est pas précisée dans le roman, mais c'est bien de cet événement dont il s'agit.

[33] F. Orlando, *L'intimità e la storia*, *op. cit.*, « I. Don Fabrizio… », p. 28. Si Orlando n'est pas le premier à voir dans Don Fabrizio un héros intellectuel (certains ont même voulu y voir la figure de l'intellectuel, dont serait racontée la progressive marginalisation, comme N. Zago, I *Gattopardi e le Iene. Il messaggio inattuale di Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Sellerio, 1983), il est en revanche à notre connaissance le premier à souligner la contradiction que cela représente avec ce qui est attendu du Prince sur le plan social et historique et à voir dans cette tension un élément constitutif du personnage.

[34] Le mot italien est le même, « *enigmi* » (*Il Gattopardo, op. cit.*, p. 104)

[35] « Don Fabrizio ne pouvait pas le savoir alors… », *G.*, p. 121.

descendit alors sur Don Fabrizio qui avait enfin résolu l'énigme ; il savait maintenant qui avait été étranglé à Donnafugata, dans cent autres lieux, au cours de cette nuit de sale vent : une nouvelle-née, la bonne foi » (*ibid.*).

A bien des égards, c'est cette recherche intellectuelle, menée par le personnage principal, du sens des multiples énigmes que contient l'histoire en train de se faire, qui constitue la trame du récit et lui confère son dynamisme. Plus exactement, l'aventure cognitive dont le Prince est le héros trouve sa source dans la célèbre phrase de Tancredi (« Si nous voulons que tout reste tel que c'est, il faut que tout change. Est-ce clair ? »), dont on a voulu faire, à tort, la clé du livre. De fait ces propos, situés bien au début du roman et non à la fin, fonctionnent moins comme une réponse apportée à la crise historique que comme une interrogation lancée à Don Fabrizio, qui ne trouvera sa solution qu'à la toute fin de sa vie, qui est aussi la fin du livre. S'il ne la comprend pas immédiatement (« Quel enfant ! », p. 32), il se l'approprie cependant assez vite, allant même jusqu'à la reformuler (« tout sera pareil tandis que tout aura changé », p. 37). Pour cet esprit épris de certitude et de prévisibilité, la phrase de Tancredi devient le prisme à partir duquel il appréhende événements, réaction ou paroles qui défilent sous ses yeux et l'avenir qu'ils promettent :

> A présent, il avait pénétré tous les sens cachés : les paroles énigmatiques de Tancredi, celles emphatiques de Ferrara, celles fausses mais révélatrices de Russo, avaient livré leur secret rassurant. Beaucoup de choses se passeraient, mais tout serait une comédie, une comédie bruyante, romantique, avec quelques taches de sang sur son habit de bouffon. (p. 39)

Cependant, l'interrogation est relancée lorsque le Prince se rend à Donnafugata, et notamment lorsqu'il se rend compte qu'« il n'était pas vrai que rien n'avait changé ; don Calogero aussi riche que lui ! » (p. 70). Dès lors commence la quête, anxieuse, des signes de confirmation de la validité des paroles de Tancredi, et se systématise le recours à l'ironie et à l'humour pour désamorcer tout ce qui l'invaliderait[36]. Un équilibre précaire s'instaure ainsi, qui repose non pas sur la victoire d'un des deux pôles de la tension (la phrase est vraie ou la phrase est fausse) mais sur la neutralisation des contraires, ce dont témoigne la phrase qui suit la découverte de l'enrichissement inattendu de Don Calogero, et qui vise à limiter la portée du changement que celui-ci révèlerait : « Mais ces choses, au fond, étaient prévues, c'était le prix à payer ».

Si l'on ne peut retracer ici toutes les étapes d'un mouvement qui mène à la révélation finale, il convient cependant de souligner le sens de celle-ci : c'est un démenti catégorique, presque cruel, qui est infligé aux prédictions de Tancredi - ou du moins telles qu'avait cru les comprendre le Prince. Don Fabrizio qui, au début du livre, croyait en la possibilité de concilier

[36] Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, le « frac » de Don Calogero, qui précisément parce qu'il est l'expression tangible et indéniable du changement fait l'objet de multiples sarcasmes de la part de Don Fabrizio (*G.*, p. 81).

deux énoncés contradictoires – « la lente substitution de classes » (qui finalement ne sera pas si lente[37]) et le fait que « les Salina resteront toujours les Salina » - comprend, au moment de mourir, qu'il s'était trompé :

> Il était inutile de s'efforcer de croire le contraire, le dernier Salina c'était lui, le géant émacié qui agonisait à présent sur le balcon d'un hôtel. Car la signification d'une maison noble n'est que dans les traditions, dans les souvenirs vitaux ; et lui, il était le dernier à posséder des souvenirs inhabituels, distincts de ceux des autres familles. […] Il avait dit lui-même que les Salina resteraient toujours les Salina. Il avait eu tort. Le dernier, c'était lui. Ce Garibaldi, ce Vulcain barbu, après tout, avait vaincu. (p. 263-264)

Les Salina demeurent – ce que confirme son petit-fils Fabrizietto par sa seule existence et présence dans la huitième partie du livre – mais ce ne seront plus les mêmes Salina[38]. La formule de Tancredi, à partir de laquelle Don Fabrizio pensait pouvoir mesurer et prévoir les révolutions historiques avec la même certitude qu'il observait les révolutions stellaires, était fausse.

Cette péripétie cognitive[39] confère *in fine* au livre une signification nouvelle : l'aventure qui nous y est contée s'avère être celle d'un fourvoiement, d'une formidable erreur de calcul. Le lecteur lui aussi se trouve dessillé à la fin du roman et se voit par conséquent amené, comme le personnage, à réévaluer le chemin parcouru, à relire le livre à la lumière de cette révélation qui en inverse le sens. Si Garibaldi a vaincu, c'est que la révolution n'était pas cette « comédie bruyante, romantique » qu'elle semblait être, mais bien un moment charnière, un point de bascule qui marque le passage des « temps anciens » aux « temps nouveaux »[40] : toutes les conclusions que tire le Prince du spectacle de l'histoire doivent être prises comme des indices de son erreur, tout ce qu'il prend comme des signes de permanence, ou plus exactement de non-contradiction entre ce qui change et ce qui demeure, doit être relu comme des signes de mutation irréversible. Et dans cette opération de révision doivent être envisagées à leur juste place toutes les interventions du narrateur qui suggéraient la possibilité d'une erreur de perspective de son personnage, et notamment les prolepses[41] qui, confrontant le temps de l'énoncé à celui de l'énonciation, le passé de la diégèse au présent de l'écriture, contribuent à définir l'histoire comme un espace mobile d'interprétations.

---

[37] Ainsi, lit-on dans la troisième partie du roman, lorsque Don Fabrizio lit la lettre de Tancredi où celui-ci lui annonce son intention d'épouser Angelica : « la sensation de se trouver prisonnier d'une situation qui évoluait plus rapidement que prévu était particulièrement aiguë ce matin-là. » (*Ibid.*, p. 102). Plus loin, il est question de « l'accélération stupéfiante de l'histoire » (p. 104).

[38] Nous renvoyons aux lignes consacrées à Fabrizietto pour qui « le sentiment du nom », autrement dit l'ensemble des traditions de la famille Salina, est voué à se transformer « en une pompe vaine », *G.*, p. 263.

[39] Nous empruntons cette expression à F. Orlando, « *peripezia conoscitiva* », *L'intimità e la storia*, *op. cit.*, p. 146.

[40] « J'appartiens à une génération malheureuse, à cheval entre les temps anciens et les temps nouveaux, et qui se trouve mal à l'aise dans les deux », dit le Prince à Chevalley, *G.*, p. 190.

[41] La plus significative dans ce registre est celle, bien connue, qui figure dans la sixième partie, dans l'épisode du bal des Ponteleone, p. 237 : « Au plafond les Dieux, penchés sur leurs sièges dorés, regardaient en bas, souriants et inexorables comme le ciel d'été. Une bombe fabriquée à Pittsburgh, Penn., leur prouverait le contraire en 1943 ».

On pourrait trouver confirmation de cette hypothèse dans la structure même du livre, qui offre, à travers la huitième et dernière partie, à la fois la réécriture d'une scène de révélation(s) et son prolongement, en montrant quel usage on peut faire, au présent, de ce renversement de lecture du passé. La dernière partie du livre, qui se situe en 1910, à la veille de la célébration du cinquantenaire du débarquement des Mille à Marsala, est en effet le théâtre d'une double révélation : la première, qui consiste dans le dévoilement de l'inauthenticité des reliques amassées par Caterina et Carolina, les sœurs de Concetta, marque, symboliquement, la dévaluation du nom des Salina dans l'Italie réunifiée – ce n'est plus que du toc. La seconde opère un glissement du plan collectif et social au plan individuel et intime, rabattant la grande histoire de la fin d'une classe sur la petite histoire de la fin d'une idylle qui n'aura d'ailleurs jamais vraiment commencé, entre Concetta et Tancredi[42]. La vieille fille reçoit en effet la visite du sénateur Tassoni[43], ancien compagnon d'armes de Tancredi, qui lui apprend que l'anecdote du couvent, qui avait si fortement choqué Concetta quand elle l'avait entendue de la bouche de son cousin en 1860[44] et avait précipité la rupture entre les deux jeunes gens, était pure fiction. L'effet de cette « révélation soudaine[45] » (p. 287) est d'amener Concetta à réévaluer tout ce qu'a été sa vie depuis ce moment[46]. Quel sens donner à celle-ci, si ce sur quoi elle s'est construite est faux, aussi faux que le sont les prétendues reliques qui envahissent la chapelle des trois sœurs ? A Concetta alors d'agir – ce que ne pouvait faire son père, pour qui la révélation de son erreur aura été trop tardive – en fonction de cette nouvelle donne : elle se débarrasse définitivement de la dépouille de Bendicò[47], relique d'un passé qu'elle n'a pas compris, peut-être parce qu'il n'y a, en réalité, rien à comprendre, aucune vérité stable sur laquelle fonder quoi que ce soit[48].

Au terme de cette analyse, on retiendra que, contrairement à un préjugé tenace, mais aisément explicable dans le contexte littéraire et politique de la parution du livre, *Le Guépard* ne saurait être le roman d'un temps immobile. Au contraire, il manifeste de plusieurs manières et à

---

[42] Le texte souligne la coïncidence, dans le personnage même de Concetta, qui est peut-être la seule réelle victime des événements de 1860, de l'histoire intime et de l'histoire politique : « elle portait dans l'oppression de sa vie actuelle les cicatrices de sa déception désormais presque historique, à tel point historique, d'ailleurs, qu'on en célébrait officiellement le cinquantenaire », *G.*, p. 288.

[43] *Ibid.*, p. 284-288.

[44] *Ibid.,* p. 86-88.

[45] La traduction est fidèle à l'italien, « *improvvisa rivelazione* » (*Il Gattopardo*, *op. cit.*, p. 251)

[46] Nous renvoyons aux pages 288-289 de notre édition, de « Si les choses étaient telles que Tassoni les avaient racontées… » à « du fond intemporel de l'être une douleur noire monta la souiller tout entière devant cette révélation de la vérité ».

[47] Sans doute peut-on voir là une des raisons qui a pu conduire Lampedusa à écrire à Enrico à son ami Enrico Merlo que Bendicò était « un personnage très important presque la clé du roman » (*G.*, « Postface » de G. Lanza Tomasi, p. 323).

[48] *Ibid.,* p. 289 : « Mais était-ce la vérité ? Nulle part la vérité n'a une vie aussi brève qu'en Sicile. […] La vérité n'y était plus ; sa précarité avait été remplacée par l'irréfutabilité de la peine ».

différents niveaux, la dimension mobile, réversible, voire insaisissable d'un temps qui n'est jamais que vécu et réfléchi, dans tous les sens du terme, par une conscience. C'est d'abord la tension entre intimité et histoire, que la prédominance de la focalisation interne place au centre même du récit, qui confère à celui-ci son dynamisme. Mais au-delà des résistances, facteurs de nœuds dramatiques, que peut opposer un personnage soucieux de garder ses distances avec une histoire qui l'entraîne malgré lui, c'est la nature même de ce rapport du protagoniste à l'histoire qui anime le temps du roman. Car c'est bien d'un rapport intellectuel qu'il s'agit, Don Fabrizio ne vivant, ou ne pouvant vivre l'histoire, qu'à partir du moment où il la transforme en objet d'études obéissant à des règles logiques, formulables et vérifiables : son entrée, forcée, dans l'histoire ne peut que se faire sur le mode de la recherche de confirmation d'une formule, la célèbre phrase de Tancredi constituant la prémisse d'un raisonnement qui se révèle finalement erroné. Ce n'est donc pas seulement parce qu'elle est fondamentalement aventure cognitive, que la trame du roman est dynamique : c'est aussi, et surtout, parce que le temps herméneutique du déchiffrement des signes est donné à lire comme réversible. Le lecteur en fait lui-même directement l'expérience dans les deux dernières parties du livre qui invitent à une relecture du roman tout entier.

Bien malin celui qui saura lire dans le désordre du présent les germes de l'avenir et reconnaître les traces du passé : ni Don Fabrizio, ni Concetta, n'en ont été capables. Seul le narrateur, semble-t-il, jouit de cette position de supériorité, qui tient essentiellement à sa situation historique postérieure aux événements et au savoir qui en découle. Cela suffit, sans doute, à réaffirmer, par et dans l'écriture, la maîtrise d'un temps qui, dans les faits, aura joué contre son auteur, héritier d'une classe qui a été évincée de l'histoire et victime d'une première lecture de son œuvre trop ancrée dans les débats contemporains pour ne pas sembler, aujourd'hui, à contre-temps.