



Le Guépard, une tesselle après l'autre.

Lise Bossi

► To cite this version:

Lise Bossi. Le Guépard, une tesselle après l'autre.. Revue Europe, Giuseppe Tomasi di Lampedusa (n° 1077-1078/Janvier-Février 2019), pp. 56-65, 2019. hal-03965231

HAL Id: hal-03965231

<https://hal.science/hal-03965231>

Submitted on 14 Feb 2023

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.

Le Guépard, une tesselle après l'autre.

Lise Bossi, Université de Paris-Sorbonne

Du fait d'une critique aveuglée – en Italie comme ailleurs – par ses préjugés idéologiques et esthétiques de matrice gramsciano-lukacsienne, *Le Guépard* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa a d'abord été considéré, pendant les premières décennies qui ont suivi sa publication en 1958, comme un épigone tardif d'un genre romanesque, le roman historique, depuis longtemps disparu des littératures de l'Europe civilisée, écrit par un petit aristocrate provincial et réactionnaire « qui n'a[vait] rien compris du Risorgimento ». Un jugement qui a été considérablement servi et aggravé par l'adaptation qu'en a faite pour le cinéma un Luchino Visconti animé, quoique de façon plus ambiguë, par les mêmes préjugés. Il a ensuite été enseveli – en Italie plus qu'ailleurs – sous une avalanche d'études à caractère biographique qui ont manqué le réduire à une transposition romancée de la vie de l'auteur en faisant un sort aux moindres anecdotes récupérées dans la correspondance privée de Lampedusa et auprès du cercle très restreint de ses proches. C'est là un fléau qui devrait disparaître avec l'épuisement des derniers gisements d'inédits et la disparition des derniers témoins directs d'une époque désormais fort lointaine. Il a enfin été redécouvert et rendu à son incontestable complexité de roman moderniste par un certain nombre de critiques, souvent issus des marges impures des études littéraires, qui – en Italie et ailleurs – se sont attachés à lire le texte selon un angle de type sémiotico-linguistique¹, même s'ils n'ont évidemment pas ignoré pour autant les aspects textuels et intertextuels.

Quoique d'une valeur et d'un intérêt très inégaux, ces diverses approches du texte de Lampedusa montrent en tout cas qu'il peut être lu « à distances multiples » – pour reprendre le beau titre de l'ouvrage de l'un des plus proches disciples et des plus fins lecteurs de l'écrivain². Il faut dire, en outre, que Lampedusa – comme c'était dans sa manière – n'a pas peu contribué à brouiller les pistes en écrivant que ce qui est raconté dans son livre est « vu de l'intérieur, avec une certaine participation de l'auteur et sans aucune hostilité, comme l'on en trouve au contraire dans les Viceré » (p. 322) ; une déclaration qui a pu justifier toutes les dérives biographiques auxquelles nous faisons allusion précédemment, tout en reconnaissant au *Guépard* une parenté avec l'un des grands romans historiques siciliens du dix-neuvième siècle, mais en se réclamant pourtant, ou tout autant, de la vision intériorisée emprunté au *stream of consciousness* du roman moderniste.

C'est d'ailleurs parce qu'il est, entre autres, un roman moderniste que *Le Guépard* offre – à l'instar des œuvres de Joyce et de Woolf que l'insatiable et cosmopolite lecteur Lampedusa lisait en langue originale – ces tonalités, temporalités et perspectives elles aussi multiples dont l'effet de diffraction sur le récit vient se combiner à la confusion, entretenue comme on l'a dit par l'écrivain lui-même, entre des niveaux de lecture et des choix esthétiques *a priori* contradictoires.

Les choses se compliquent encore du fait de la période historique, ou plus exactement du type de période historique dans lequel Lampedusa a décidé de situer le début de son roman, c'est-à-dire « un moment de crise (dont il n'est pas dit que ce soit seulement celle de 1860) » (p. 322) à quoi il faut ajouter la nature des lieux dans lesquels évoluent les personnages, réels pour certains – le roman dans son projet initial devait raconter « 24 heures de la vie de [son] arrière grand-père, le jour du débarquement de Garibaldi » (p. 328) – et imaginaires, au moins

¹ Stefano Brugnolo et Fabien Kunz-Vitali, « Orlando & Lampedusa, un conflit long de cinquante ans », *Acta fabula*, vol. 16, n° 5, Essais critiques, Mai-juin-juillet 2015, <http://www.fabula.org/acta/document9291.php>, page consultée le 21 décembre 2017.

² Francesco Orlando, *Un souvenir de Lampedusa* [suivi de] *À distances multiples* [1962-1996], trad. de l'italien par Michel Balzamo, Paris, L'Inventaire, 1996.

en partie, pour d'autres. Ces lieux, qui sont à la fois « les lieux de [sa] première enfance »³ tels qu'il les a décrits dans un bref récit autobiographique, mais aussi des constructions littéraires à visée métaphorique, se trouvent tous en Sicile, le pays « où le diable a pris femme » puisque c'est « la patrie de Proserpine »⁴, cette divinité que le mythe associe au retour cyclique des saisons et dont la double nature, éolienne et chtonienne, pourrait passer pour une préfiguration de l'univers pirandellien qui, à bien des titres, peut être considéré comme un univers commun à tous les écrivains siciliens, y compris Lampedusa, et dont les faux-semblants, la comédie des apparences et les dédoublements sont les principales caractéristiques.

On aura compris que Lampedusa a eu l'intention, dès la conception de son roman, de mélanger les genres en jouant sur tous les tableaux à la fois, comme il ressort de ses déclarations contradictoires qui semblent plus destinées à tromper le lecteur naïf qui va s'engouffrer de bonne foi dans l'une ou l'autre voie ainsi obligeamment ouverte, qu'à l'éclairer sur la nature exacte de la manipulation littéraire qu'il a savamment élaborée et dont seul le lecteur attentif pourra savourer tous les mécanismes.

La mystification se met en place dès le début du roman avec ce qui se présente comme la trame de l'intrigue telle qu'elle est énoncée, par exemple, sur la quatrième de couverture de l'édition française :

En 1860 une aristocratie décadente sourde aux bouleversements du monde règne encore sur la Sicile. Le débarquement des troupes de Garibaldi amorce le renversement d'un ordre séculaire. Conscient de la menace qui pèse sur les siens, le prince de Salina accepte l'union de son neveu Tancredi avec la belle Angélique, fille d'un parvenu. Ultime concession qui signe la défaite du Guépard, le blason des Salina...⁵

La première erreur de perspective est celle qui consiste à considérer – comme le fait l'éditeur français – que la rupture entre les temps anciens et les nouveaux s'amorce avec l'arrivée de Garibaldi. Si on lit attentivement le texte, il apparaît que la décadence du Royaume des deux Siciles et de son aristocratie a, en fait, débuté depuis fort longtemps, comme le montrent les oxymores qui abondent lorsqu'il s'agit de parler de la cour des Bourbons, avec ses appartements "fastueusement médiocres" (p. 19) et "la cordialité plébéienne (p. 19) " de son souverain. Quant à la Maison des Salina, elle brille par son "faste ébréché" (p. 20) et sa somptueuse argenterie trônant sur des nappes rapiécées (p. 12).

Les résultats de cette dégénérescence sont déjà bien visibles, aussi, à travers la métaphore zoologique qui parcourt tout le roman et à laquelle n'échappe pas – et ce n'est pas anodin – le protagoniste lui-même, sous les espèces du guépard, « cette sale bête pleine de superbe » (p. 174), comme le définit Tancredi : on y voit des bataillons de guenons, résultat des mariages consanguins entre des lapins, des moutons, des grenouilles et quelques très rares cygnes (pp. 234-235), s'ébattre sous les lustres des salons patriciens. Mais il ne faudrait pas croire que les aristocrates sont les seuls acteurs de ce carnaval des animaux : les chacals, les louves, les hyènes et autres charognards – en quoi il faut reconnaître les parvenus représentés par la famille d'Angelica Sedara – sont là pour montrer que l'apparente rupture n'est en fait qu'« une lente substitution de classe » (p. 40) et que « trois générations transforment des rustres

³ Cf. Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *I luoghi della mia prima infanzia* [1955], *Les lieux de ma première enfance*, aujourd'hui publié dans le recueil de récits intitulé *Le Professeur et la sirène*, trad. de l'italien par J. P. Manganaro, Paris, Seuil, 2014.

⁴ Cf. P. L. Courier cité par l'écrivain sicilien Leonardo Sciascia en exergue de son roman *Il Consiglio d'Egitto* [1963] où il est question de l'une des plus extraordinaires impostures historico-littéraires que la Sicile ait connue.

⁵ Cf. Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Le Guépard* [1958], trad. de l'italien par J. P. Manganaro, Paris, Seuil, 2007. Les pages indiquées entre parenthèses ci-après correspondent à cette édition.

efficaces en gentilshommes sans défense » (p. 146). C'est du moins ce que croit le Prince Salina.

En fait, le seul véritable changement semble se résumer à parler « le dialecte turinois à la place du napolitain » (p. 19) et à remplacer les « képis rouges [des Garibaldiens] aussi fripés et froissés que ceux des officiers bourbonniens » (p. 60) par les tenues chamarrées d'or et d'argent de « l'armée régulière de sa Majesté le Roi de Sardaigne », ce qui donnerait raison à Tancredi pour qui « si nous voulons que tout reste tel que c'est, il faut que tout change » (p. 32).

Est-ce à dire que Lampedusa, à l'instar de nombre de Siciliens échaudés par des siècles d'invasions (p. 186), considère que l'histoire n'est qu'une perpétuelle répétition du même, à l'image du temps cyclique des dieux de l'Olympe qui, dans toutes les maisons "comme il faut", soutiennent les blasons des grandes familles dont les rites de l'Eglise consacrent, par ailleurs, le pouvoir, ce qui permet aux uns et aux autres de se croire immortels? *Le Guépard* serait-il un roman historique où l'Histoire n'existe pas, malgré tout ce que la critique a pu en dire ? On en viendrait presque à le croire car, si Lampedusa réussit à conserver l'apparence d'une corniche historique, il la relègue presque exclusivement dans le paratexte – dans les discrets chapeaux chronologiques qui ouvrent chacune des huit parties – ou l'évoque à travers des dates tronquées, réduites à un mois dans l'année ou à une sorte de journée-type dont il s'avère qu'elle en contient plusieurs autres semblables, dans des lieux et avec des interlocuteurs éventuellement différents, comme c'est le cas pour les audiences accordées à Salina, à Naples ou à Caserte, par celui qui lui tient lieu de souverain du moment, quels que soient son prénom et son numéro d'ordre dans la dynastie (p. 18). En outre, ce qu'il est convenu d'appeler "les faits historiques" est systématiquement placé en analepse, sous la forme d'un souvenir du Prince, ce qui pourrait sembler normal pour les évocations de l'époque désormais révolue des Bourbons, mais qui l'est beaucoup moins quand il s'agit de l'insurrection de Palerme du 4 avril 1860, du débarquement de Garibaldi et de ses Mille chemises rouges à Marsala le 11 mai ou du plébiscite de rattachement de la Sicile au nouveau Royaume d'Italie. Tout se passe, en fait, comme si l'Histoire ne pouvait être vécue qu'en constant décalage avec le quotidien, aussi répétitif que la récitation du rosaire, de ceux qui sont pourtant censés la vivre sinon la faire, et qu'elle n'avait donc aucune prise sur eux. Une Histoire réduite à sa propre commémoration, en somme, comme la bataille de l'Aspromonte dont le colonel Pallavicino fait un récit mélodramatique lors du fameux bal chez les Ponteleone (pp. 247-249) et qui est déjà passée à l'historiographie voire à la mythographie, au vu des vignettes qui circulent presque aussitôt (p. 130), dans un écrasement temporel où passé, présent et futur finissent par se superposer ; ou comme le débarquement de 1860 qui passe inaperçu dans la banalité de la journée de la famille Salina racontée dans la première partie et dont le cinquantenaire est commémoré, justement, à grand renfort de pompe grandiloquente et patriotarde, dans la huitième et dernière partie du roman. Et c'est bien là ce à quoi, pour finir, se résume l'Histoire dans *Le Guépard*, dans quelque camp que l'on se trouve : une commémoration, *in absentia* donc, ou « une comédie, une comédie bruyante romantique, avec quelques taches de sang sur son habit de bouffon » (p. 39), « une mascarade » (p. 59). Quant à l'Histoire plus récente – celle qui commence non pas avec le débarquement de Garibaldi en 1860, mais avec la bombe américaine qui réduit en miettes aussi bien les plafonds mythologiques du palais littéraire des Ponteleone que ceux du palais, bien réel, des Lampedusa en 1943 –, le narrateur se charge, à coup de prolepses sardonico-cyniques et de métaphores vengeresses, de montrer qu'elle a fait bien plus de dégâts que la révolution garibaldienne ou le transformisme des anciennes classes dirigeantes car elle a définitivement fait disparaître ce qui restait encore des Guépards en ouvrant l'ère de la société et de la culture dites de masse qui ont effectivement été, pour Lampedusa, « la fin de tout » (p. 296).

Comme on le voit, rien dans tout cela ne ressemble à la déploration funèbre d'une époque et d'une caste révolues, coulée par un écrivain décadent dans le moule, esthétiquement et politiquement incorrect, d'un genre littéraire démodé.

En revanche, les interventions que nous venons d'évoquer, d'un narrateur délibérément contemporain de l'auteur, pourrait laisser penser que l'auteur parle à travers lui et la présence dans son récit d'éléments – tel le bombardement du palais Ponteleone – clairement empruntés à l'histoire personnelle de Lampedusa semble indiquer que le texte a effectivement une forte teneur biographique, bien que les prolepses du narrateur projettent les aboutissants du récit dans les années soixante (p. 44-45 et 116), c'est-à-dire au-delà du terme – que l'écrivain gravement malade connaissait déjà – de la vie de Lampedusa. Pour ce qui est, en revanche, des tenants familiaux, celui qui apparaît comme le protagoniste du roman a bien, comme Lampedusa l'a déclaré, les traits de son arrière grand-père Giulio Fabrizio en ce qui concerne « sa femme, sa mère allemande et son refus d'être sénateur » (p. 322) et jusqu'à son confesseur, le Père Pirrone. Lampedusa se confondrait donc avec Salina de par son lointain aïeul ainsi que de par cette destinée et ce sang communs qui rendent don Fabrizio solidaire, malgré tout, des vieilles badernes de sa caste (p. 239) auprès de qui il doit excuser son penchant pour l'abstraction, les mathématiques et les étoiles en réaffirmant son goût non moins prononcé pour les danseuses, les chevaux et la chasse. Et il est vrai que cette illusion est largement entretenue par la soi-disant « participation » de l'auteur ; sinon que le narrateur ne se prive pas de dire – mais il semble qu'il ait été peu ou mal entendu – qu'« il n'était jamais possible de savoir quand Don Fabrizio était ironique ou quand il se trompait » (p. 134). Et s'il ne fait aucun doute que, comme Salina, Lampedusa manie l'ironie, il ne le fait jamais tant que lorsqu'il dit du personnage dont il laisse entendre qu'il pourrait être son *alter ego*, qu'il se trompe !

Reste le palais de Donnafugata dont il ne fait aucun doute qu'il s'agit de la résidence familiale de Santa Margherita in Belice ; reste le blason au léopard des Lampedusa qui est si proche du blason au guépard dansant des Salina. Mais si ces éléments ont un indéniable caractère autobiographique, il s'agit au moins autant d'une autobiographie intellectuelle et littéraire que d'une autobiographie *stricto sensu* : le palais de Donnafugata, dans les innombrables pièces duquel se déchaîne le fameux "cyclone amoureux" prend en effet beaucoup plus de sens si on le compare aux 365 pièces du palais de Knole que parcourt l'Orlando androgyne de Virginia Woolf, un personnage dont la double nature, attirée tantôt par l'action tantôt par la contemplation, ressemble fort à celle du prince mi-sicilien mi-allemand, attiré tantôt par la chair et la charogne tantôt par les étoiles et l'abstraction. Quant au guépard, il fait, certes, référence au léopard des Lampedusa, mais il fonctionne aussi comme un rappel presque subliminal du léopard héraldique qui accompagne le héros woolfien tout au long de ses quelques trois siècles et demi d'existence⁶ – et on remarquera que déjà Mrs. Woolf, en 1928, prenait des libertés avec le temps et avec l'Histoire – ainsi qu'avec la biographie de ses personnages –, comme Lampedusa le fera en 1957.

Il ne faudrait cependant pas croire que les échos du roman⁷ de l'écrivaine anglaise que l'on trouve dans *Le Guépard* signifient que Lampedusa l'aurait en partie plagiée. Si échos il y a, ils sont évidemment volontaires et orchestrés, comme le montrent les leçons de littérature

⁶ Virginia Woolf, *Orlando*, trad. de l'anglais par Charles Mauron, Paris, Stock, Delamain et Boutrelleau, 1957, pp. 16, 200, 244 et 251.

⁷ Nous pourrions dire des romans, car Lampedusa a aussi fait son miel de *The years* et *The Waves* de la même Virginia Woolf. Cf. F. Orestano, *Virginia Woolf e Tomasi di Lampedusa*, http://www.academia.edu/4347576/Virginia_Woolf_e_Tomasi_di_Lampedusa.

anglaise où Lampedusa analyse le style de Virginia Woolf⁸. Il en va de même pour Joyce, comme le confirme la lettre à Lanza Tomasi où l'écrivain déclare: « Je ne sais pas écrire *l'Ulysses* » (p. 329), en faisant référence à l'abandon du projet initial de son roman qui était, on s'en souvient, de raconter « 24 heures de la vie de [son] arrière grand-père » (p. 328). Projet dont témoigne encore la première partie du *Guépard*, lequel s'est ensuite enrichi de deux puis trois et enfin sept autres parties jusqu'à couvrir une période de cinquante années, de mai 1860 à mai 1910⁹.

S'il est incontestable que Lampedusa s'est inspiré des grands représentants du roman moderniste anglais, en particulier pour tout ce qui concerne la structure temporelle, déclinée à travers l'histoire des familles et des maisons qu'elles habitent mais aussi à travers ce flux de conscience qui relie ce que Lampedusa appelle « des associations spontanées et des représentations non pas des choses mais de leur souvenir »¹⁰, il ne faudrait pas croire que cela nous offre la seule lecture "au second degré" possible.

Le roman est aussi organisé selon un certain nombre de sous-structures, telles les associations d'idées justement, qui utilisent les mécanismes alors récemment mis en évidence par la psychanalyse¹¹ et s'organisent en un système rhétorique et métaphorique sous-jacent dont la méconnaissance priverait le lecteur d'une bonne partie du sens du roman.

Il a déjà été question de la métaphore zoologique qui parcourt toute l'œuvre et atteint son apogée avec la scène des jeunes filles comparées à des guenons à l'occasion du bal des Ponteleone, mais il y en a une autre, beaucoup plus subreptice, qui permet de comprendre que les rapports de force entre les personnages ne sont pas ceux qu'on croit et que Tancredi, le neveu du prince, est son véritable antagoniste¹². Cela est confirmé – à travers une répétition altérée caractéristique du jeu d'allusions subliminales mis en place par Lampedusa – par le retour de l'image du bougainvillier (p. 24 et 279) qui orne le mur de la maison du jeune aristocrate déchu – en ruine au début du roman et « splendidement entretenu » après le mariage de Tancredi avec la parvenue Angélique –, ainsi que par la cinquième partie du roman qui est la parodie « rustique » (p. 220), dans la famille du père Pirrone, de ce mariage d'intérêt et le ramène à ce qu'il est : un sordide maquignonage¹³.

Une autre chaîne métaphorique, encore plus subtile car à entrées multiples, est celle qui à son origine dans l'image des intestins violacés s'échappant, telle « l'étaupe [d'un] pantin », de la blessure du soldat retrouvé mort dans le jardin de la villa palermitaine du prince, et dans le souvenir de « la puanteur de [...] charogne » (p. 33) qu'il dégageait. Sont en effet réunis ici plusieurs types d'associations : littéraires et intertextuelles tout d'abord, à travers la référence à *La charogne* baudelairienne¹⁴, mais aussi intratextuelles, à travers le lien qui se crée ainsi entre l'Histoire – perçue comme une pantalonnade –, la mort – celle des hommes mais aussi celle des royaumes et des civilisations car l'image des intestins renvoie à celle de « la cataracte violacée des pantalons tombants » (p. 17) du dernier des souverains napolitains lors

⁸ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Letteratura inglese in Opere*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 1342-1349.

⁹ Ce qui renvoie à nouveau à *The Years* dont Lampedusa dit qu'il s'agit de « quatre moments distincts de la vie d'une famille, de 1880 à aujourd'hui ; non pas des moments cruciaux mais des moments ordinaires, chargés cependant, comme toujours, d'une fatalité cachée ». *Ibidem*.

¹⁰ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Letteratura inglese*, cit., p. 1342. C'est nous qui traduisons.

¹¹ Il ne faut pas oublier que l'épouse de Lampedusa a été présidente de la société italienne de psychanalyse...

¹² Le chat (*gatto* en italien) Tancredi aspire à prendre la place de son oncle, le guépard (*gattopardo* en italien). Cf. N. La Fauci, *Lo spettro di Lampedusa*, Pisa, ETS, 2001 et Id., *Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi*, Roma, Meltemi, 2001.

¹³ Cf. R. Palermo, "Il Gattopardo: una rivoluzione senza fine perché tutto rimanga com'è", *Carte italiane*, 2(5), 2009. <http://escholarship.org/uc/item/2w6561tz>.

¹⁴ Cf. U. Musarra-Schroeder, "Memoria letteraria e modernità nel *Gattopardo*" in *Atti del convegno internazionale: Tomasi e la cultura europea: Palermo*, a cura di Giuseppe Giarrizzo, Catania, 1996, p. 233-255.

de l'audience au prince – et enfin la chair – celle qui jouit mais aussi celle qui pourrit dans l'éternel ballet entre *éros* et *thanatos* si bien illustré par la valse macabre du bal. Histoire, mort et chair qui sont l'exact contraire de l'ataraxie contemplative et désincarnée à quoi aspire le prince et qui seule, selon lui, pourrait les sauver, lui et les siens.

Si nous insistons sur ce qui est vrai pour le prince – et qui n'est pas forcément vrai pour Lampedusa, on l'aura déjà compris – c'est que cette vérité filtrée par le personnage, outre qu'elle est la source de nombreuses interprétations contestables, ouvre un niveau supplémentaire de correspondances inter- et intratextuelles. Cette vision subjective, qui se traduit souvent par l'usage du discours indirect libre et confond la voix du narrateur et celle du personnage en créant ainsi une ambiguïté elle-même redoublée par l'usage presque systématique de l'ironie chez l'un comme chez l'autre, permet, en effet, à Lampedusa d'associer le *stream of consciousness* cher à ses auteurs anglais de prédilection ainsi que l'empathie ironique du narrateur stendhalien – convoqué par l'écrivain dès le choix du prénom de son protagoniste¹⁵ – à un héritage littéraire mais aussi existentiel qui lui vient de sa propre terre : Giovanni Verga a inventé le narrateur choral qui tantôt intervient comme coryphée tantôt laisse parler tel ou tel personnage à travers lui pour faire entendre la voix de cette Sicile archaïque dont l'aride violence sert de décor et d'âme au *Guépard* ; avec son *Mastro don Gesualdo*, le même Verga a inauguré cette lignée de romans que l'on pourrait qualifier d'anti-historiques ou de contre-historiques¹⁶ à travers lesquels les écrivains siciliens n'ont jamais cessé d'interroger le rapport si particulier que leurs compatriotes entretiennent avec l'Histoire et tout spécialement avec ces périodes « à cheval entre les temps anciens et les nouveaux » (p. 190) où leur terre a, justement, tenté d'entrer dans l'Histoire ; il a été suivi par De Roberto avec *I viceré*¹⁷ dont Lampedusa prétend s'être inspiré pour écrire *Le Guépard* mais aussi par Pirandello dont le roman *I vecchi e i giovani*¹⁸ dépeint déjà le destin d'une famille sicilienne au cours des décennies qui ont suivi le *Risorgimento* ; Pirandello qui a si bien illustré, dans *Uno, nessuno e centomila* ce malaise ontologique de la dispersion du moi¹⁹ que les Siciliens, du fait de leur histoire chaotique, semblent incarner plus que tout autre peuple et qui est si proche – et la boucle est ainsi bouclée – de la diffraction des états de conscience décrite par les romanciers modernistes anglais.

Ainsi, en détournant chacune des pistes qu'il a lui-même ouvertes et en déformant, par croisement et contamination, chacun des genres auxquels il a prétendu adhérer, Lampedusa a, non seulement, volontairement nourri la polémique et parachevé son entreprise de mystification littéraire, mais il a créé un objet romanesque qui est loin d'avoir livré tous ses secrets de fabrication. Avec sa culture qui a fait dire de lui qu'il était un monstre qui avait lu tous les livres, il n'a rien du provincial réactionnaire que les tenants du néo-réalisme finissant

¹⁵ Les préoccupations de don Fabrizio quant à la tache de café qui orne son gilet le jour du débarquement de Garibaldi sont un écho évident de celles de Fabrice del Dongo pour qui, à Waterloo, « les grenades qui tombent ne sont que des engins ennuyeux qui font gicler beaucoup de boue et peuvent salir les vêtements », comme l'écrit Lampedusa dans ses *Leçons sur Stendhal*.

¹⁶ Cf. L. Bossi, *De Roberto et le roman contre-historique sicilien* in « Federico De Roberto : le deuil des illusions », Revue des études italiennes, nouvelle série, t. 57, n° 3-4, juillet-décembre 2011, pp. 227-238 et V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori riuniti, 1990.

¹⁷ F. De Roberto, *I viceré* [1894], trad. de l'italien par Nathalie Bauer, *Les princes de Frangalanza*, Paris, Stock, 1993 et 2007.

¹⁸ L. Pirandello, *I vecchi e i giovani* [1913], trad. de l'italien par Jacqueline Bloncourt-Herselin, *Les vieux et les jeunes*, Paris, Denoël, 1982.

¹⁹ Cette dispersion ontologique, redoublée par la multiplicité des points de vue subjectifs est particulièrement explicite dans la description du retour de l'insaisissable Tancredi chez son oncle : « Il sentait le chien mouillé et il n'avait pas quitté ses bottes depuis trois jours, mais il était, lui, pour Don Fabrizio qui l'embrassait, l'enfant plus aimé que ses propres fils, pour Maria Stella le cher neveu perfidement calomnié, pour le Père Pirrone la brebis toujours égarée et toujours retrouvée, pour Concetta un cher fantôme ressemblant à l'amour perdu » (p. 155).

ont si âprement critiqué et son unique roman est loin d'être cette autobiographie larmoyante greffée sur une trame historique usée jusqu'à la corde que beaucoup s'acharnent encore à voir en lui. Parce que « le cœur du roman se trouve dans l'acceptation du fait que l'histoire de l'humanité est une histoire des affects »²⁰, *Le Guépard* est au contraire – et c'est sans doute ce qui explique la longévité de son succès – l'un des premiers romans italiens à rendre compte du rapport complexe que l'homme moderne entretient avec l'Histoire et surtout avec la nouvelle perception du temps et de la réalité qui émerge des ruines des mondes anciens. Avec son extraordinaire intrication d'influences, de genres et de styles et son complexe réseau de correspondances métaphorico-symboliques, il est aussi, et peut-être surtout, la preuve, qu'un « livre est composé d'une mosaïque de tous les livres », comme le disait déjà Foscolo qui, lui aussi, alors que le dix-neuvième siècle avait deux ans, lisait les auteurs anglais pendant qu'un autre monde ancien s'effondrait²¹.

²⁰ G. Lanza Tomasi, *L'eredità del Gattopardo*, dialogo con Gabriele Bonafede, LinkSicilia, giornale online, 2013. <http://www.linksicilia.it/2013/12/leredita-del-gattopardo-dialogo-con-gioacchino-landa-tomasi/>

²¹ U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, 1802 et 1807.