

« Il était une fois ainsi la fin débute¹ » (VI, p. 225-251)

Sylvie Servoise

La sixième partie du *Guépard* occupe une place à part dans le roman : composée en dernier par Lampedusa qui ne l'intégra que tardivement à l'ensemble, elle joue pourtant un rôle crucial, et non dénué d'ambivalence, dans l'intrigue, figurant à la fois comme bilan de l'action qui précède et annonce de ce qui va suivre dans les deux dernières parties. Mais elle occupe aussi une place à part sur le plan de la réception de l'œuvre lampedusienne, bien souvent passée au filtre du film qu'en tira Visconti en 1963. La scène du bal, où le réalisateur s'est efforcé de représenter dans tout son faste décadent une aristocratie qui jette ses derniers feux, est sans doute la plus célèbre du film, et figure, pour bien des spectateurs et des lecteurs, comme le symbole visuel du roman (on ne compte plus le nombre d'éditions du livre qui ont pour couverture le couple formé par Don Fabrizio et Angelica, Burt Lancaster et Claudia Cardinale...). Ce privilège s'explique aussi par le fait que la scène du bal constitue, dans le film, la scène finale, Visconti ayant estimé inutile d'adapter les deux dernières parties du roman – il qualifiait la septième d'« appendice disgracieux² », jugement pour le moins lapidaire qui lui appartient.

De fait, la sixième partie du roman est conclusive sur divers plans. Sur le plan historique d'abord : se déroulant en novembre 1862, au lendemain de la défaite de Garibaldi à Aspromonte, elle marque la fin d'une phase décisive du *Risorgimento*, celle de l'aventure révolutionnaire incarnée par les chemises rouges et sur laquelle s'ouvrait le roman (l'annonce du débarquement de Garibaldi en mai 1860, à la fin de la première partie). Sur le plan social ensuite, puisqu'elle illustre la victoire des forces de la bourgeoisie sur l'aristocratie et, en l'espèce, l'ascension des Sedàra et le déclin des Salina et autres Ponteleone ; sur le plan individuel enfin, le sort des personnages semblant scellé. En ce sens, la partie qui nous occupe ici sanctionne bien la fin d'une période historique et narrative : celle des bouleversements politiques, sociaux, familiaux et individuels consécutifs au débarquement des Mille, et dans laquelle s'inscrit l'action des trois quarts du roman. Pourtant, la partie qui nous occupe ici ne constitue pas le dénouement du roman lampedusien. Deux séquences attendent encore le lecteur, qui vont étirer et déployer jusqu'à leur extrémité cette fin d'un monde, d'une classe, d'une famille. À l'échelle du roman entier, la scène du bal fonctionnerait alors avant tout comme le premier des trois dénouements que connaît le roman, le début de la fin en quelque sorte.

Ces réflexions sur la fin du roman (où se situe-t-elle, quand commence-t-elle, quand « finit »-elle... ?) ne sont évidemment pas dissociables d'une interrogation plus vaste sur la notion même de fin, vers laquelle convergent les enjeux politiques, sociaux et historiques du *Guépard* et c'est dans cette perspective que nous les plaçons au cœur de notre étude. Plus précisément, il s'agira de voir comment la sixième partie peut se lire comme une mise en abyme de la conception du temps lampedusienne, qui problématise, plus qu'elle n'expose, la notion même de « fin ». Notre hypothèse est que cette problématisation résulte de l'imbrication, dans la chair même du texte, de temporalités distinctes qui, chacune, attribuent une place, un rôle et un contenu propre à ce qui s'achève et déterminent quand a lieu (ou pas) la fin.

On relèvera d'abord la tension immobiliste, ou la force d'inertie qui anime la classe aristocratique, soucieuse de montrer, à l'occasion du bal, que, au fond, « rien n'a changé ». La Révolution avec un grand « R » aboutit aux multiples révolutions qu'accomplissent les danseurs au

1 Ce sont là les premiers vers du poème de Louis Aragon « Il ne m'est Paris que d'Elsa » (1964). On rappellera qu'Aragon a fait, en 1959, un accueil plus que chaleureux au roman de Lampedusa, alors même que la critique italienne de gauche, et notamment communiste, était des plus sévères à l'encontre d'un roman qu'elle jugeait conservateur et réactionnaire (L. Aragon « Un grand fauve se lève sur la littérature : *Le Guépard* », *Les Lettres françaises*, 17 décembre 1959).

2 Propos cité par L. Schifano, dans *Le Guépard*. Luchino Visconti, Nathan, coll. « Synopsis », 1991, p. 37.

rythme de la valse : ils bougent, mais, parce que leur mouvement est circulaire, ils reviennent toujours au point de départ. Or le texte dénonce clairement cette temporalité comme celle de l'illusion : le bal est le chant du cygne d'une classe et d'une époque. Tout a bel et bien changé. Pourtant, on ne saurait se satisfaire de cette opposition entre un temps immobiliste et un temps dynamique, linéairement orienté vers la fin, le second l'emportant sur le premier. Car de fait, c'est bien l'image d'un temps hélicoïdal qui s'impose, celui d'une spirale descendante, en vertu duquel le temps de la répétition et du cycle est étroitement lié à celui de la dégradation : tout est et sera pareil... mais pire.

La révolution n'a pas eu lieu

On peut tout d'abord examiner ce que nous proposons d'appeler plus haut la tension immobiliste de la classe aristocratique, qui s'efforce de croire et de faire croire que rien n'a changé et que la révolution n'a pas eu lieu. Une telle expression renvoie directement aux propos du Prince tels que les rapporte le Père Pirrone dans la cinquième partie, qui précède notre passage. Interrogé par Don Pietrino, l'herboriste de San Cono, qui lui demande « comment le Prince Salina a supporté la révolution », le jésuite répond en effet : « il dit qu'il n'y a eu aucune révolution et que tout continuera comme avant³ » (211). Cet échange se déroule en février 1861, soit huit mois avant le bal et trois mois après la quatrième partie, qui se situait en novembre 1860. Autrement dit, deux ans se sont très exactement écoulés entre les deux parties qui mettent directement en scène les Salina (les parties IV et VI), soit entre les fiançailles d'Angelica et Tancredi et la présentation officielle de la jeune fille au monde, le refus de la part du Prince du poste de sénateur offert par Chevalley et les propos désabusés du colonel Pallavicino sur la Nouvelle Italie, plus divisée que jamais (« Jamais nous n'avons été autant divisés que depuis que nous sommes unis⁴ », 249). Seul les propos rapportés par le Père Pirrone nous renseignent, indirectement, sur la manière dont le Prince a traversé cette période de deux ans et, à bien des égards, la scène du bal semble les entériner, explicitant ce que, déjà, l'ellipse temporelle suggérait : il ne s'est rien passé entre novembre 1860 et novembre 1862. Ou plutôt, ce sont les « *signori* » qui affirment qu'il ne s'est rien passé, quitte à passer, comme le dit élégamment Don Pietrino, pour des « couillons⁵ » (211). Cette dénégation, volontaire, de la révolution se traduit principalement dans le texte par l'affirmation, contraire, de la permanence : on relève d'abord que c'est une structure circulaire qui informe la sixième partie dans son ensemble, lui conférant ainsi une certaine forme d'immobilisme ; puis que le texte nous offre l'illustration parfaite d'une fête d'Ancien Régime, dans un milieu aristocratique demeuré fidèle à ses valeurs et à ses codes ; fidèle, voire trop fidèle... on se demandera en effet si l'on n'assiste pas plutôt à une mise en scène, théâtrale, de la permanence.

1.1 La structure circulaire de la sixième partie

L'action de la sixième partie se déroule sur un laps de temps particulièrement court : quelques heures, le temps que la famille Salina reste au bal, de dix heures et demie du soir (226) à six heures du matin (249). L'*incipit* et l'*excipit* se répondent parfaitement, le passage s'ouvrant sur le trajet en calèche qu'effectuent le Prince, son épouse et deux de leurs filles pour se rendre de leur palais palermitain au palais des Ponteleone où se tient le bal, et se fermant sur le trajet du retour.

Le passage se présente comme un tout homogène, clos sur lui-même (à l'unité de temps vient s'ajouter l'unité de lieu, la quasi-totalité de l'action se déroulant au palais des Ponteleone) dont la cohérence se voit renforcée, à l'intérieur même du texte, par la récurrence d'un certain nombre

3 G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, in *Opere*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2011, p. 197 : « *Ci vedremo domani e allora mi dirai come il principe di Salina ha sopportato la rivoluzione.* » « *Ve lo dico subito in quattro parole : dice che non c'è stata nessuna rivoluzione e che tutto continuerà come prima.* »

4 *Ibid.*, p. 228 : « *Mai siamo stati tanto divisi come da quando siamo uniti.* »

5 *Ibid.*, p. 197 : « *Evviva il fesso !* »

d'éléments. Celle-ci confère à la partie une circularité non seulement externe, mais interne. Personnages, discours, objets, apparaissent, réapparaissent aux yeux du lecteur dont le point de vue, ici encore, est majoritairement celui de Don Fabrizio. Celui-ci circule, et finit par « errer⁶ » (233), telle une âme en peine, dans les pièces du palais, tandis qu'évoluent, tels des astres en orbite, les autres personnages et que tournoient les propos des uns des autres, ou des uns sur les autres. Don Fabrizio croise ainsi au début de la soirée le colonel Pallavicino (230), pour le retrouver à la fin (246-249), et c'est dans les deux cas l'occasion, pour le narrateur, de revenir sur la bataille d'Aspromonte. Don Calogero Sedàra apparaît également régulièrement dans le passage (231, 237, 239, 242) et draine avec lui une série de propos bien connus, de sa part comme de celles de Don Fabrizio et du narrateur à son encontre : la question que se pose le Prince au sujet du frac de Don Calogero (« comment serait le frac de don Calogero⁷ ? », 227) fait ainsi figure de gag à répétition, renvoyant à la scène comique de la deuxième partie du roman (80-81), tandis qu'est à plusieurs reprises souligné l'attachement, éminemment bourgeois, du père d'Angelica à la « valeur monétaire⁸ » des choses (237) : « [Don Fabrizio] s'aperçut que don Calogero parlait avec Giovanni Finale d'une hausse possible du prix du fromage "*caciocavallo*"⁹ » (239) ; « Tandis qu'il allait vers le salon du bal Don Fabrizio vit que Sedàra parlait encore avec Giovanni Finale. On entendait les mots "*russella*", "*primintio*", "*marzolino*" : ils comparaient les blés à semer¹⁰ » (242) ; Angelica et Tancredi sont également régulièrement évoqués, et avec eux le motif – véritable *leitmotiv* en fait – du couple Éros-Thanatos, les jeunes gens incarnant la jeunesse promise aux plaisirs comme à la mort (il est question de « l'étreinte réciproque de leurs corps destinés à mourir¹¹ », 238), cueillant Don Fabrizio alors qu'il « courtise la mort¹² » (241) dans la bibliothèque des Ponteleone et le ramenant, le temps d'une valse avec Angelica, à la vie (« Pour un instant, cette nuit, la mort fut de nouveau à ses yeux "*l'affaire des autres*"¹³ », 243).

Certaines images reviennent aussi à plusieurs reprises, comme celle des épines et autres brins de paille qui viennent se loger dans les pattes du Guépard et qui ont toujours trait à la manière dont les Sedàra pénètrent le corps de l'aristocratie (« mais cela n'en avait pas moins été une des mauvaises épines que les fiançailles de Tancredi avaient introduites dans les pattes du Guépard¹⁴ », 227 au sujet de la démarche accomplie par Maria Stella pour obtenir une invitation au bal pour les Sedàra et « Ce nouveau brin de paille agaça les pattes sensibles du Guépard¹⁵ », 229, quand Don Fabrizio apprend que ses invités ne sont pas encore arrivés) ; ou encore, nous y reviendrons, la métaphore animale pour caractériser les membres de la noblesse, depuis les petites « guenons » assises sur les poufs (234, 239) jusqu'au bétail conduit à l'abattoir (239 et 251).

Saturé de signes qui se répètent, se font écho ou se répondent, l'espace textuel n'est donc pas sans analogie avec l'espace diégétique, une salle de bal où les danseurs ne cessent de tourner sur eux-mêmes, sur un air de valse à trois temps, deux fois trois temps, « hier, aujourd'hui, demain, toujours, toujours, toujours¹⁶ » (237), donnant l'image d'une classe qui cherche désespérément à figer, dans et par la répétition du même, le mouvement qui l'emporte.

1.2. Une aristocratie qui dure

6 *Ibid.*, p. 214 : « errava ».

7 *Ibid.*, p. 209 : « Come sarebbe stato il frack di don Calogero ? »

8 *Ibid.*, p. 218 : « valore monetario ».

9 *Ibid.*, p. 219-220 : « Si accorse che don Calogero parlava con Giovanni Finale del possibile rialzo del prezzo dei caciocavalli ».

10 *Ibid.*, p. 222 : « Mentre andava al salone da ballo Don Fabrizio vide che Sedàra parlava ancora con Giovanni Finale. Si udivano le parole "*russella*", "*primintio*", "*marzolino*" : paragonavano i pregi dei grani da semina. »

11 *Ibid.*, p. 219 : « reciproca stretta di quei loro corpi destinati a morire ».

12 *Ibid.*, p. 221 : « Corteggi la morte ? »

13 *Ibid.*, p. 223 : « Per un attimo, quella notte, la morte fu di nuovo ai suoi occhi, "roba per gli altri". »

14 *Ibid.*, p. 208 : « [...] ma nondimeno era stata questa una delle spinucce che il fidanzamento di Tancredi aveva inserito nelle delicate zampe del Gattopardo. »

15 *Ibid.*, p. 210 : « Una nuova pagliuzza infastidì le unghiette sensibili del Gattopardo. »

16 *Ibid.*, p. 217 : « ieri, oggi, domani, sempre, sempre, sempre, sempre ».

À bien des égards, le palais des Ponteleone fait figure de sanctuaire des codes et traditions du mode aristocratique. C'est un lieu fermé, dont la séparation avec le monde extérieur est soulignée (le décor de la salle de bal se voit ainsi doté « d'une orgueilleuse signification d'écrin qui excluait toute référence à l'extérieur indigne¹⁷ », 236). Il n'est pas facile d'y accéder, comme en témoignent les démarches qu'a dû accomplir Maria Stella auprès de Margherita Ponteleone pour faire inviter les Sedàra (226), aussi tortueuses que les ruelles par lesquelles doit passer la calèche des Salina pour atteindre le palais (227). Les maîtres de la maison se tiennent en outre au seuil du palais, dont ils surveillent l'entrée, Cerbères aux mines peu amènes : « lui, don Diego, chenu et ventru, que seuls ses yeux hargneux sauvaient d'une apparence plébéienne ; elle, donna Margherita, qui entre le scintillement de son diadème et son triple collier d'émeraudes montrait son visage aquilin de vieux chanoine¹⁸ » (228). C'est bien l'image d'une forteresse sinon assiégée, du moins menacée qui s'impose ici¹⁹.

C'est qu'entre les quatre murs du palais se retrouvent les membres d'une classe qui a cru mourir sous les coups de la Révolution et qui ne cesse, depuis lors, de célébrer sa survie, comme pour mieux s'en convaincre : « Après l'arrivée des Piémontais, après la mauvaise affaire de l'Aspromonte, les spectres des expropriations et des violences s'étaient enfuis, les deux cents personnes qui composaient "le monde", toujours les mêmes, ne se lassaient pas de se rencontrer, pour se féliciter d'exister encore²⁰. » (226) Aussi les fêtes, « différentes et malgré tout identiques²¹ » (*ibid.*) se succèdent-elles à un rythme frénétique, organisées par celles et ceux qui, comme Donna Margherita, savent « bien faire les choses²² » (245). C'est dans cet effort pour conserver vivants les us et coutumes du monde aristocratique que se manifeste le plus clairement la force d'inertie de cette classe, qui se définit non seulement par la distinction (au sens de ce qui la distingue du reste de la société), mais aussi par un rapport singulier au temps, qui, plus que tout peut-être, la distingue : l'aristocratie s'inscrit en effet dans un temps long, celui de la tradition, transmise de génération en génération (un « patrimoine de souvenirs, d'espoirs, de craintes de classe²³ », selon le Père Pirrone, 206) et qui trouve à s'incarner non seulement dans des valeurs, mais aussi et surtout dans des manières d'être et de faire.

La scène du bal offre une illustration particulièrement riche et fine de cet *éthos* aristocratique dont le Père Pirrone avait déjà esquissé, mais de manière théorique et abstraite dans la partie précédente, les grandes lignes. Et elle montre aussi, et peut-être surtout, comment les efforts accomplis pour son maintien font partie de l'*éthos* lui-même. C'est ainsi qu'une large place est accordée, dans le passage, à la description des « bonnes manières » (on se souvient que « Bonnes manières » était déjà invoquée dans la troisième partie du roman comme la déesse tutélaire de Don Fabrizio, 130), notamment par les leçons que Tancredi dispense à Angelica, qui fait son entrée dans le monde. Lui sont ainsi enseignés l'impassibilité, « ce fondement de la distinction²⁴ » (231), l'attachement aux objets, au mobilier et la manière dont il faut en parler : « Vois-tu, ma chérie, nous tenons (et donc toi aussi maintenant), nous tenons à nos maisons et à notre mobilier plus qu'à n'importe quelle autre chose ; [...] tu mettras toujours quelques réserves dans tes louanges ; admire

17 *Ibid.* : « un significato orgogliosodi scrigno escludente qualsiasi riferimento all'esterno non degno ».

18 *Ibid.*, p. 210 : « lui, Don Diego, canuto e panciuto che gli occhi arcigni soltando salvavano dall'appartenenza plebea ; lei, donna Margherita, che di fra il corruscare del diadema e della triplice collana di smeraldi mostrava il volto suo adunco di vecchio canonico. »

19 On notera cependant l'ambivalence des deux portraits, tout se passant comme si les Ponteleone étaient toujours doubles : lui, grand seigneur et presque plébéien ; elle, aristocrate parée de ses plus beaux atours et chanoine. Manière, sans doute, d'introduire les thèmes de l'illusion, de la comédie sociale et de la réversibilité des rôles au seuil d'un palais – d'un passage – où ils joueront à plein, comme nous le verrons plus loin.

20 *Ibid.*, p. 207-208 : « Dopo la venuta dei Piemontesi, dopo il fattaccio di Aspromonte, fuggiti gli spettri di espropriazione e di violenze, le duecento persone che componevano "il mondo" non si stancavano d'incontrarsi, sempre gli stessi, per congratularsi di esistere ancora. »

21 *Ibid.*, p. 208 : « diverse e pur sempre identiche ».

22 *Ibid.*, p. 225 : « Donna Margherita sa far bene le cose ».

23 *Ibid.*, p. 193 : « patrimonio di ricordi, di speranze, di timori di classe ».

24 *Ibid.*, p. 212 : « questo fondamento della distinzione ».

oui, mais compare toujours avec quelque archétype que tu as vu auparavant et qui soit illustre²⁵ » (232.) On notera que la comparaison ne s'effectue pas ici en fonction de la valeur d'usage ou de la valeur monétaire des choses, comme le fait don Calogero dans sa discussion avec Giovanni Finale, mais par rapport à un idéal, un archétype esthétique qui non seulement illustre le désintéressement de la noblesse, mais encore rappelle qu'elle inscrit toujours ses jugements dans la perspective du temps long, l'objet présent n'étant jamais contemplé, et évalué, qu'à la lumière de ceux qui l'ont précédé. Rapportées au discours direct, les leçons de Tancredi apparaissent comme des énoncés immédiatement applicables et aux résultats tout aussi immédiats, de véritables sésames : « et donc quand elle salua la maîtresse de maison ce fut un mélange sans spontanéité, mais aussi très réussi de modestie virginale, de hauteur néo-aristocratique et de grâce juvénile » (231) ; « elle commença à acquérir ce soir-là la renommée de femme connaissant l'art » (233)²⁶.

C'est encore cette prédilection pour ce qui a une histoire, une mémoire, autant que le souci de l'élégance discrète, qui fait préférer « l'or usé » à la « dorure voyante »²⁷ pour décorer la salle de bal (236), tant il est vrai que les nobles ne vivent que « de choses déjà manipulées²⁸ », comme le soulignait le Père Pirrone (206). Cela n'empêche pas, loin de là, le faste comme en témoignent les descriptions particulièrement détaillées des tables du buffet (« Au-dessous des candélabres [...] Bah ! », 245-246). Une telle « abondance²⁹ », comme le dit Don Fabrizio (245), est à mettre en rapport non pas avec la vanité ou le souci d'exposer sa richesse, mais avec la « libéralité », valeur aristocratique qui ne se comprend qu'en opposition avec la parcimonie bourgeoise³⁰. Le gaspillage en est le revers nécessaire, seul l'excès permettant de parler de libéralité. C'est pourquoi s'élèvent des pyramides de gâteaux secs « jamais consommés³¹ » (245), que Don Fabrizio se permet de « dédaigner³² » (*ibid.*) de telles splendeurs (qui donnent lieu dans le texte à une véritable explosion de couleurs et de goûts) – la description débouche sur une hypotypose qui s'étend sur plus d'une page. L'auteur recourt dans ces pages à une énumération qui semble sans fin – sauf qu'elle s'achève bien, et sur l'image d'une martyre, Don Fabrizio se laissant finalement tenter par les impudiques « gâteaux des Vierges³³ » qui évoquent les seins coupés de Sainte-Agathe (246). L'ambivalence de l'image nous renseigne sur la double signification de cette fête : affirmation d'un *éthos* et défense, par la surenchère dans le faste, de cet *éthos* qui se sent menacé. Les Ponteleone offrent à leurs convives une caricature profane des attributs de la sainte sacrifiée, de la même façon qu'ils leur offrent le spectacle, outré, à la limite de la décadence, d'une fête « à l'ancienne³⁴ » (250), destinée à cacher des plaies mortelles.

1.3 La classe aristocratique en représentation

On peut bien parler, en effet, de mise en scène de la classe aristocratique, qui dépasse largement le soin traditionnel porté à l'apparence et au paraître. Elle évolue dans un espace éminemment théâtral (le lieu clos du palais, dont le décor est minutieusement décrit, comme nous l'avons évoqué plus haut), elle exhibe ses comédiens qui excellent dans leurs rôles.

25 *Ibid.*, p. 213 : « Vedi, cara, noi (e quindi anche tu, adesso) teniamo alle nostre case ed al nostro mobilio più che a qualsiasi altra cosa ; [...] mescolerai sempre una qualche riserva alla lode ; ammira sì ma paragona sempre con qualche archetipo visto prima, e che sia illustre. »

26 *Ibid.*, p. 212 : « e quindi il saluto di lei alla padrona di casa fu una non spontanea ma riuscitissima mescolanza di modestia virginale, alterigia neo-aristocratica e grazia giovanile » ; p. 214 : « ed essa cominciò già da quella sera ad acquistare la fama di cortese ma inflessibile intenditrice di arte ».

27 *Ibid.*, p. 217 : « oro consunto » ; « doratura sfacciata ».

28 *Ibid.*, p. 193 : « cose già manipolate ».

29 *Ibid.*, p. 225 : « Quanta roba ! ». Littéralement, l'expression signifie « que de choses ! ».

30 Celle-ci condamnera, selon le Prince agonisant (septième partie), son petit-fils Fabrizioetto à ne connaître que des « goûters économiques », à juger des chevaux en fonction de leur prix et non de leurs qualités (263).

31 G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, op. cit., p. 224 : « mai consumati ».

32 *Ibid.*, p. 225 : « Disprezzò ».

33 *Ibid.* : « paste delle Vergini ».

34 *Ibid.*, p. 229 : « all'antica ».

C'est bien sûr le colonel Pallavicino qui est le protagoniste de cette comédie de la permanence, du moins dans les premiers passages qui le mentionnent : attendu par les hôtes et leurs invités comme la vedette de la soirée (« Et nous attendons aussi le colonel Pallavicino, celui qui s'est si bien conduit dans l'Aspromonte³⁵ », 229, annonce Don Diego), il apparaît, tel le *deus ex machina* d'une pièce baroque, auréolé de sa gloire, au sommet de l'escalier du palais (230). On notera cependant que la description du sauveur du « compromis si péniblement atteint entre l'ancien et le nouvel état des choses³⁶ » (*ibid.*) subvertit totalement l'image de l'homme providentiel. Pallavicino est présenté comme un héros d'opérette, prisonnier de son propre mythe que les « gravures populaires » ont déjà exalté : « Il avançait avec un tintement de breloques, chaînettes, éperons et décorations dans son uniforme rembourré à plastron croisé, son chapeau empanaché sous le bras, son sabre recourbé appuyé sur son poignet gauche³⁷ » (*ibid.*). Présenté comme la caricature de lui-même, le colonel est discrètement ridiculisé par le narrateur, qui n'épargne pas non plus les invités du bal. Pallavicino est en effet accueilli par un public conquis, majoritairement féminin, sensible à sa « sentimentalité mâle³⁸ » (*ibid.*) qui se manifeste dans des répliques bien connues et attendues, que le narrateur qualifie plus loin de « phrases sucrées³⁹ » (246). Le héros d'Aspromonte cabotine, et le public en redemande.

Don Fabrizio, Tancredi, Angelica et don Calogero jouent également un rôle essentiel dans cette comédie : ils incarnent, par leur présence même et les liens désormais familiaux qui les unissent, ce « compromis » entre deux mondes qu'a scellé Pallavicino par les armes. Angelica est le pendant féminin du vainqueur d'Aspromonte, la *prima donna* qui joue à la perfection le rôle de grande dame et qui conforte ainsi l'aristocratie dans l'idée que rien ne change : elle s'intègre parfaitement dans un monde qui ne perd rien à l'accueillir. Tancredi lui-même fait figure de véritable metteur en scène, soufflant ses répliques et des gestes à Angelica, soignant l'entrée de don Calogero qu'il est parvenu à rendre présentable (« [la boutonnière] disparut bien vite dans une des poches clandestines du frac de Tancredi⁴⁰ », 231).

Le clou du spectacle est sans aucun doute la valse que dansent Don Fabrizio et Angelica, et qui constitue la sixième séquence de la partie, comme l'indique le tableau analytique (296), des pages 242 à 244. C'est ce couple, plus encore que celui formé par Tancredi et sa fiancée, qui incarne l'alliance de l'ancien et du nouveau. La dimension spectaculaire de la séquence est mise en valeur par le fait que l'espace où danse le couple est configuré comme un véritable espace théâtral défini par une frontière invisible qui sépare les regardants et les regardés⁴¹. Offrant une « impression magnifique⁴² » à ceux qui les contemplent, Don Fabrizio et Angelica se retrouvent progressivement seuls à danser, acteurs presque malgré eux d'un spectacle encore une fois orchestré par Tancredi (« Sur l'incitation peut-être de Tancredi, les autres couples s'étaient arrêtés et les regardaient »⁴³) et qui s'achève sur des applaudissements réprimés (243-244).

Don Fabrizio se sera prêté, ici comme dans tout le roman finalement, à ce rôle. Tout au plus a-t-il choisi sur quel air le jouer : la valse et non la mazurka (242), non pas la marche militaire triomphale, mais la danse de salon – celle qui tourne en rond. Car de fait Don Fabrizio est bien un aristocrate et, comme les autres membres de sa classe, il nourrit l'illusion de l'immobilisation du temps : la vieillesse, l'angoisse de la mort s'annulent dans un instant qui le ramène à sa propre jeunesse (« à chaque tour une année tombait de ses épaules ; il se retrouva comme à vingt ans lorsqu'il dansait avec Stella dans cette même salle⁴⁴ », 243). Pourtant, cette illusion ne dure pas aux

35 *Ibid.*, p. 210 : « Ed aspettiamo anche il colonello Pallavicino, quello che si è condotto tanto bene ad Aspromonte. »

36 *Ibid.*, p. 211 : « il compromesso faticosamente raggiunto fra vecchio e nuovo stato di cose ».

37 *Ibid.* : « Procedeva fra un tintinnio di pendagli, catenelle, speroni e decorazioni, nella ben imbottita divisa a doppiopetto, cappello piumato sotto il braccio, sciabola ricurva poggiata sul polso sinistro ».

38 *Ibid.*, p. 212 : « sentimentalità maschia ».

39 *Ibid.*, p. 226 : « frasi zuccherose ».

40 *Ibid.*, p. 212 : « essa scomparve presto in una delle tasche clandestine del "frack" di Tancredi ».

41 A. Ubersfeld, *L'Ecole du spectateur*, Paris, Belin, 1981.

42 G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, op. cit., p. 223 : « una magnifica figura ».

43 *Ibid.*, p. 223 : « Forse istigate da Tancredi le altre coppie avevano smesso di ballare e stavano a guardare ».

44 *Ibid.* : « ad ogni giro un anno gli cadeva giù dalle spalle ; presto si ritrovò come a venti anni quando in questa sala stessa ballava con Stella ».

yeux du Prince et s'évanouit dès que la musique cesse : conscient du fossé générationnel qui le sépare des jeunes gens, et du fossé qui sépare la nouvelle Italie de l'ancienne, il n'accompagne pas Tancredi et Angelica à leur table. Contrairement à ses pairs, Don Fabrizio pressent que ce bal, et la comédie de la permanence qu'il représente, n'est qu'une mascarade.

Le chant du cygne de l'aristocratie

En effet, malgré les efforts des aristocrates pour persévérer dans leur être et se convaincre que la révolution n'a pas eu lieu, l'histoire est bien là, qui frappe aux portes du palais Ponteleone et y prend même ses aises. S'il convient d'abord de voir comment se manifeste cette percée du temps historique, il faut souligner qu'elle est indissociable d'un temps négatif, qui est celui de la destruction et de la fin. C'est le Prince qui éprouve le plus durement ce sentiment de la finitude, qui touche aussi bien sa propre personne que l'ensemble de sa classe et, finalement, l'humanité entière.

2.1 La percée du temps historique

Le terme de « percée » nous renvoie à l'image des épines, évoquée précédemment : l'histoire est ce qui entre, par effraction, et non sans douleur, dans l'intimité du Prince et, plus largement, dans le temple de l'aristocratie qu'est le palais des Ponteleone⁴⁵. Dans le passage, deux groupes de personnages incarnent cette histoire en marche et le visage de la Nouvelle Italie : les Sedàra et Pallavicino. Or une lecture attentive du texte nous révèle que ceux-ci, d'abord présentés comme inoffensifs parce qu'ils sont en quelque sorte absorbés par le monde qu'ils pénètrent, en réalité le subvertissent profondément. Ainsi de Pallavicino, d'abord « submergé⁴⁶ » par la foule de ses admiratrices (230), ou encore de don Calogero, dont la tenue inconvenante se voit rapidement recouverte par Tancredi, ou d'Angelica. Celle-ci apparaît comme entièrement assujettie à son fiancé et à la famille Salina, notamment par le biais de la métaphore filée de la propriété : comparée d'abord à une « belle amphore pleine de pièces de monnaie⁴⁷ » (231), elle constitue un « trésor » que l'oncle a légué à son neveu de la même façon qu'il lui aurait transmis une « mine de soufre⁴⁸ » (232) : sa place dans l'organisation politique de la société est celle d'un « bien » (« C'était son bien, il n'y avait rien à dire⁴⁹ ») familial, transmissible et exploitable. Mais Angelica ne se satisfait pas de ce rôle, elle est celle qui, au sens propre et figuré, ne reste pas à sa place : la jeune fille dont « l'ambition tenace⁵⁰ » (237) est soulignée, avance, tel un navire, sur « l'erre qu'il a[vait] reçue⁵¹ » (242) et finira, comme on le verra dans la huitième partie, par survivre à Tancredi et par dépasser les héritières de la famille Salina ; don Calogero, lui aussi, poursuit son travail de sape, faisant résonner ses calculs et les noms dialectaux de ses produits (239 et 242) dans une salle qui ne présente que des mets raffinés aux consonances françaises et poétiques (245).

L'histoire politique revient en force à la fin du passage, dans la longue tirade de Pallavicino : pas plus que don Calogero ou Angelica, le colonel ne saurait rester à sa place, en l'occurrence la

45 Lequel apparaît dès lors comme un espace profané, à l'instar du Monastère de l'Origlione dans l'anecdote rapportée par Tancredi dans la deuxième partie, quoique de manière moins visiblement violente.

46 *Ibid.*, p. 211 : « *sommerso* ».

47 *Ibid.*, p. 213 : « *bella amfòra colma di monete* » ;

48 *Ibid.* : « *tesoro* » ; « *mina di zolfo* ».

49 *Ibid.* : « *era roba sua, non c'era da dire* ». L'emploi du terme « *roba* » (littéralement « chose que l'on possède ») fait ici penser au titre d'une nouvelle célèbre de l'écrivain vériste sicilien Giovanni Verga (*La roba*, 1883) qui raconte la soif de possession d'un paysan qui le conduit à acquérir de plus en plus de terres. Angelica, née dans le fief des Salina (Donnafugata), est bien une propriété du Prince – du moins selon une tradition féodale que les aristocrates invités pensent encore d'actualité en 1862. Le roman prouve cependant qu'ils ont tort : « la roba », les terres, se vendent et s'achètent et Angelica apparaît moins comme le « bien » des Salina que comme la fille d'un paysan parvenu, qui a déjà acquis déjà plusieurs des propriétés du Prince, et, en somme, comme une monnaie d'échange : par le mariage d'Angelica et Tancredi, la famille Falconeri retrouve sa fortune, les Sedàra gagnent un titre.

50 *Ibid.*, p. 223 : « *tenace ambizione* ».

51 *Ibid.*, p. 222 : « *La nave procedeva nell'abbrivo ricevuto*. »

place de héros providentiel que lui attribue la classe aristocratique et celle de héros d'opérette que lui confèrent le narrateur et le Prince. Pallavicino, en faisant exploser le carcan dans lequel l'avait enfermé la légende d'Aspromonte, ouvre en effet le mythe à l'histoire : revenant sur la scène qui l'a rendu célèbre, il la restitue dans toute sa concrétude — « si je n'avais pas ordonné de tirer, ces gens nous auraient réduits, mes hommes et moi, en chair à pâté⁵² » (247) — et l'inscrit dans une stratégie politique : tirer sur Garibaldi était le seul moyen de l'arrêter, autrement dit d'empêcher la mise en place de la république et l'intervention de la France et l'Autriche qui auraient signé la fin du tout nouveau Royaume d'Italie. Mais Pallavicino débusque aussi, derrière le mythe, l'idéologie qui a dicté un tel geste : celle d'une monarchie libérale soucieuse de liquider les idéaux révolutionnaires dénoncés comme les élucubrations dangereuses de « débraillés », « incurables fanatiques », et autres « révoltés de métier » qui formaient une « coterie »⁵³ (247) menaçante autour de Garibaldi. Le mythe se voit encore battu en brèche par les propos de Pallavicino sur l'état actuel de l'Italie qui renversent totalement le sens de bataille d'Aspromonte de victoire en défaite : c'est le paradoxe « Jamais nous n'avons été autant divisés que depuis que nous sommes unis⁵⁴ » (249). Enfin, l'éternel présent du mythe ne saurait résister à la flèche du temps qui indique un avenir des plus sombres : « Pour le moment, grâce aussi à votre humble serviteur, on ne parle plus des chemises rouges, mais on en reparlera⁵⁵ » (*ibid.*) Le sens de l'histoire, dans les deux acceptions du terme, est réversible, jamais acquis, telle est la leçon finale du colonel qui, du rôle comique de bouffon au début de la scène, est passé à celui, tragique, de Cassandre à la fin. Sauf que, contrairement à la prophétesse grecque, ce qu'il annonce n'est pas à venir — la guerre de Troie et la destruction de la cité de Priam. Il s'agit plutôt des conséquences d'une catastrophe qui s'est déjà produite : la révolution, que les aristocrates refusent d'envisager pour ce qu'elle est — la fin de leur monde.

2.2. Un temps orienté vers la fin

La percée du temps historique coïncide ainsi avec l'affirmation d'un temps qui est celui de la destruction. On remarquera que le texte semble adopter un mouvement descendant analogue, suivant le déroulement d'une fête qui s'achève de manière pour le moins sordide. Le discours *démythificateur* du colonel précède de fait la séquence finale, qui joue un rôle proprement *démystificateur* : la comédie est finie, le voile des illusions se déchire. L'Unité est un mensonge, le maintien de l'aristocratie aussi. Ce thème du dévoilement se décline de manière comique au sujet de don Calogero — « son pantalon remontait jusqu'aux genoux et au-dessus de ses chaussettes de soie on voyait le bas de son caleçon, vraiment très paysan⁵⁶ » —, mais n'en conserve pas moins une signification sociale importante : malgré les talents de transformiste de Tancredi, le père de la future princesse Falconeri est bien un paysan. Les invités, épuisés (mais c'est la classe aristocratique entière qui est exténuée) offrent quant à eux le spectacle d'une déchéance pathétique : les termes dépréciatifs s'accumulent dans une phrase au rythme ternaire qui décrit les femmes (« Les visages des dames étaient livides, les robes froissées, les haleines lourdes⁵⁷ »), tandis que les hommes ne se voient guère mieux lotis (« Au-dessus de leurs cravates en désordre les visages des hommes étaient jaunes et ridés, les bouches imprégnées d'une salive amère⁵⁸ », 250). L'accent est mis sur la décrépitude physique des personnages (les pots de chambre sont « tous pleins [...], quelques-uns

52 *Ibid.*, p. 226-227 : « se non avessi fatto sparare quella gente avrebbe fatto polpette dei miei soldati e di me ».

53 *Ibid.*, p. 226 : « scamiciati » ; « fanatici incurabili » ; « rivoltosi di mestiere » ; p. 227 : « congrega ».

54 Voir note 3 de cette étude.

55 G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, op. cit., p. 228 : « Per adesso, per merito anche del vostro umile servo, delle camicie rosse non si parla più, ma se ne riparlerà ».

56 *Ibid.*, p. 229 : « i calzonni gli erano risaliti sino al ginocchio e al disopra delle calze di seta si vedevano le estremità delle sue mutande, davvero molto paesane ».

57 *Ibid.* : « I volti delle signore erano lividi, gli abiti sgualciti, gli abiti pesanti. »

58 *Ibid.* : « Al disopra delle loro cravatte in disordine le facce degli uomini erano gialle e rugose, le bocche intrise di saliva amara. »

débordants »⁵⁹), qui fait écho au désordre des lieux : « plats démantelés⁶⁰ », bougies des lustres consumées. Les aristocrates ne sont plus maîtres d'eux-mêmes, peut-être même bientôt plus maîtres de rien : les domestiques vident les verres tandis que s'insinue, à mesure que les lustres laissent échapper une lumière « de mauvais augure⁶¹ », l'aube « plébéienne⁶² ». Cette fête qui visait à asseoir l'éternité de l'aristocratie, à la figer dans ses rites « à l'ancienne » était bel et bien « un rêve » (« Splendide ! Un vrai rêve ! À l'ancienne⁶³ ! », *ibid.*).

Mais c'est dans l'image finale du bétail tué que se lit le plus clairement le sort qui attend les aristocrates :

Dans les rues il y avait déjà un peu d'animation : quelques charrettes avec des amas d'immondices quatre fois plus grands que le petit âne gris qui les tirait. Un long chariot découvert portait entassés les bœufs tués peu de temps auparavant à l'abattoir, déjà équarris et exhibant leurs mécanismes les plus intimes avec l'impudicité de la mort. Par intervalles, quelques gouttes tombaient sur la chaussée⁶⁴. (251)

L'association avec la noblesse est favorisée par la reprise des motifs des immondices et de l'exhibition des « mécanismes les plus intimes » (qui renvoient respectivement aux restes du buffet et aux pots de chambre précédemment cités), mais aussi par la métaphore du bétail, déjà évoquée plus tôt dans le passage et réactualisée ici. Don Fabrizio a en effet éprouvé, lors du bal, de la pitié pour ses pairs, « impossibles à sauver et aimés comme le bétail meuglant dans la nuit, conduit à l'abattoir à travers les rues de la ville⁶⁵ » (229). Le « bétail meuglant » a de fait été abattu à la fin de la sixième partie, et nul doute que son sort préfigure celui de la noblesse. L'« impudicité » qui marquait la fin de la fête est bien celle de « la mort » et les invités du bal, qui se pensaient être des survivants, ne sont en réalité que des morts en sursis.

2.3 Don Fabrizio et le(s) temps de la fin

Le sentiment de mort, très présent dans l'esprit du Prince depuis le début du roman, connaît dans la sixième partie une importance inédite. Entre les deux défilés macabres qui encadrent la partie et qui se déroulent tous deux sous les yeux du Prince (la procession religieuse qui arrête la voiture du Prince alors qu'il se rend chez les Ponteleone, 227-228 et le chariot transportant le bétail abattu que l'on vient d'évoquer), Don Fabrizio a senti l'aile de la mort le frôler à plusieurs reprises. On peut même parler d'un *crescendo* dans la première partie moitié du passage, qui culmine dans la scène de la bibliothèque, où le Prince se livre à une méditation sur la mort. Avant cela, celle-ci informe tout ce qu'il voit : c'est elle qui « assombrit les palais » lui fait voir dans les « habits noirs des danseurs » des « corneilles » planant « à la recherche de proies corrompues⁶⁶ » (237). C'est encore le sentiment de la finitude, mais d'une finitude universelle, qui transcende les espèces, les classes et, nous le verrons, l'histoire, qui l'étreint lorsqu'il voit danser Angelica et Tancredi, et les autres couples, « moins beaux, tout aussi émouvants⁶⁷ » (238).

Et sans aucun doute c'est le pressentiment d'une fin prochaine, qui est la cause, plus ou moins consciente, de son malaise qui ne cesse de croître dans la première partie du passage : « mauvaise

59 *Ibid.* : « quasi tutti colmi, alcuni sciabordanti per terra ».

60 *Ibid.* : « piatti smantellati ».

61 *Ibid.* : « di mal'augurio ».

62 *Ibid.* : « plebea ».

63 *Ibid.* : « Bellissimo ! Un sogno ! All'antica ! »

64 *Ibid.*, p. 230 : « Nelle strade vi era già un po' di movimento : qualche carro con cumuli d'immondizia alti quattro volte l'asinello grigio che li trascinava. Un lungo barroccio scoperto portava accatastati i buoi uccisi poco prima al macello, già fatti a quarti e che esibivano i loro meccanismi più intimi con l'impudicizia della morte. »

65 *Ibid.*, p. 219 : « Anche le scimmiette sui poufs, anche i vecchi babbei suoi amici erano miserevoli, insalvabili e cari come il bestiame che la notte mugola per le vie della città, condotto al macello. »

66 *Ibid.*, p. 218 : « il senso di morte che adesso incupiva questi palazzi » ; « gli abiti neri dei ballerini ricordavano le cornacchie che planavano, alla ricerca di prede putride ».

67 *Ibid.*, p. 219 : « [coppie] meno belle, altrettanto commoventi ».

humeur » (233), « malaise » (233), « il se sentait irrité » (234), « légèrement dégoûté » (235), « la mélancolie s'était transformée en authentique humeur noire » (*ibid.*)⁶⁸.

La scène de la bibliothèque constitue un moment charnière, et ce sur plusieurs plans. Sur le plan de la structure même du passage tout d'abord, elle ouvre la deuxième moitié de l'ensemble livré à l'étude, la cinquième séquence sur huit si l'on se fie à la table analytique. En ce qui concerne le parcours intérieur du Prince, elle marque un point de bascule : « jusqu'à présent, l'irritation accumulée lui avait donnée de l'énergie ; maintenant avec la détente survint la fatigue⁶⁹ » (239). Enfin, elle se situe, sur le plan du temps diégétique, au beau milieu d'un bal qui a commencé à dix heures trente et qui s'achèvera à six heures du matin : il est « deux heures du matin⁷⁰ ». La pièce isolée fait d'abord office de refuge pour un Prince soucieux de fuir les gens du monde qui constituent, pourtant, son monde : « Il chercha un endroit où pouvoir être assis tranquille, loin des hommes, aimés et frères, d'accord, mais toujours ennuyeux⁷¹ » (239). Mais très vite est suggérée l'idée de rompre avec le monde tout court, puisque dans ce lieu « impersonnel », débarrassé des artifices qui animent le bal des illusions, le Prince se livre à une méditation sur la mort et même sa propre mort. Il y est invité par la reproduction de *La Mort du Juste* de Jean-Baptiste Greuze qui représente une famille éplorée au chevet du père⁷².

Centrée sur le motif de la mort, la scène de la bibliothèque n'a pourtant rien d'univoque. Bien au contraire, on peut penser que, parce qu'elle multiplie les points de vue et les représentations de la mort, elle illustre de manière emblématique et pour ainsi dire métonymique, la problématisation de la notion même de « fin » : en effet, la mort fait d'abord l'objet d'une saisie purement esthétique, déclinée dans un genre pathétique (Greuze) puis fantastique (Don Fabrizio se délecte de l'effet qu'il produirait, momifié, dans la crypte des capucins, 240-241). Elle qui a été source de crainte (nous renvoyons à l'image des corneilles évoquée précédemment, 237), puis de pitié (on pense ici au regard plein de compassion que Don Fabrizio vient de poser sur les danseurs, 238-239), elle est ici source de désir : c'est du moins ce que perçoit le Prince quand il relève la tenue fort peu décente des filles du défunt dans le tableau de Greuze (240) et ce que souligne Tancredi quand il demande insolemment à son oncle s'il « courtise » la mort (239). Enfin, la mort peut ne pas exister aux yeux de jeunes gens aveugles, ou trop pleins de leur vie à venir : « Angelica et Tancredi regardaient le tableau avec une insouciance absolue⁷³ » (241).

Outre ces points de vue textuels (au sens d'inscrits dans le texte) sur la mort, on peut citer un point de vue intertextuel, qui vient encore complexifier la notion de fin, en lui attribuant une signification et un devenir tout autre. La scène de la bibliothèque lampedusienne peut en effet se lire en écho avec la scène de la bibliothèque proustienne dans la deuxième moitié du *Temps retrouvé*, lorsque le narrateur se voit contraint d'attendre dans la « bibliothèque-salon » du Prince de Guermantes que le morceau de musique qui est en train d'être joué soit achevé. Il fait alors l'expérience, cruciale, de deux réminiscences consécutives à valeur épiphanique (le bruit d'une cuiller contre une assiette lui rappelle celui d'un marteau entendu alors que son train s'était arrêté devant un petit bois, puis le contact avec une serviette le transporte dans le grand hôtel de Balbec⁷⁴). S'ouvre ainsi pour le narrateur la possibilité d'une ressaisie, authentique, de la vie par l'art, la fin du livre débouchant sur la révélation de la naissance d'un écrivain. Or, on le sait bien, il n'y a point de salut par l'art chez Lampedusa : le Prince n'utilise pas sa serviette (se privant par-là de toute

68 *Ibid.*, p. 214 : « cattivo umore » ; « disagio » ; p. 215 : « s'irritava » ; p. 216 : « leggermente nauseato » ; « la malinconia si era mutata in umor nero autentico ».

69 *Ibid.*, p. 220 : « Fino a questo momento l'irritazione accumulata gli aveva dato energia ; adesso con la distensione sopravvenne la stanchezza ».

70 *Ibid.* : « erano di già le due ».

71 *Ibid.* : « Cercò un posto dove poter sedere tranquillo, lontano dagli uomini, amati e fratelli, va bene, ma sempre noiosi. »

72 Greuze n'a jamais donné un tel titre à son tableau. L'œuvre évoquée par Lampedusa s'intitule en réalité le *Fils Puni* et constitue le deuxième volet d'un diptyque nommé *La malédiction paternelle*. Le premier tableau illustre le départ du fils ingrat que sa famille ne parvient à retenir et le second représente l'arrivée de ce même fils alors que son père est déjà mort.

73 *Ibid.*, p. 221 : « I due giovani guardavano il quadro con noncuranza assoluta. »

74 M. Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, « Folio », 1990, p. 175.

possibilité de révélation, comme le suggère A. LeRoux-Kieken⁷⁵ ?), il n'est confronté qu'à la pâle copie d'un tableau (que possède du reste un homme dépourvu de tout bon goût et de tout appétit intellectuel comme le souligne le texte⁷⁶). Et si, une fois sorti de la bibliothèque, dansant la valse au bras d'Angelica, le Prince a le sentiment d'un temps retrouvé, celui de sa jeunesse, ce n'est qu'une illusion, comme nous l'avons dit précédemment. La mort ne précède en rien une renaissance dans le roman lampedusien, elle est, comme nous l'apprendra la dernière partie du roman, la « fin de tout⁷⁷ ».

Sans doute, par le rôle privilégié qu'il joue en tant que personnage-réflexeur du récit, le Prince, dont le temps intérieur est orienté vers la fin, infléchit dans ce sens l'ensemble de la temporalité du passage. Mais c'est à l'auteur qu'il revient de multiplier les points de vue sur la fin, soulignant par là même la relativité et la complexité d'une telle notion.

Le texte semble donc dessiner une opposition nette entre un temps circulaire et un temps linéaire, historique et biologique, orienté vers la fin, ou plutôt vers plusieurs fins. Cependant, force est de constater que ces deux temporalités, loin d'être étanches, se rencontrent et se contaminent l'une l'autre, donnant lieu à un troisième temps, que nous proposons d'appeler « hélicoïdal négatif » pour rendre compte de son mouvement de spirale descendante.

Les spirales du temps

3.1 Temps historique et temps naturel

Nous avons vu que le Prince est particulièrement sensible à l'idée d'un temps naturel qui est celui de l'universelle et perpétuelle finitude et auquel sont soumis les êtres et les choses, les royaumes et les empires. Tout passe, tout trépasse, rien de nouveau sous le soleil de Sicile, comme en témoignent ces réflexions dans la salle de bal :

[...] 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 ; brûlé 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 éphémère que celle qui trouble nos rêves⁷⁸. (237)

Le présent, qui est celui de la défaite historique de la classe aristocratique, se voit ainsi réintégré dans une réflexion anhistorique sur la finitude de toute chose. Ce n'est pas la seule fois, loin de là, que le Prince, pour fuir le spectacle d'une réalité historique qui lui déplait, trouve refuge

75 « Proust et Lampedusa. Le faubourg Saint-Germain sous le soleil de Sicile », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 111, 2011, p. 417-436, disponible sur <http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2011-2-page-417.htm>.

76 Don Fabrizio critique le mobilier du Prince de Ponteleone (233) et estime que celui-ci n'est pas « du genre à perdre son temps » dans la bibliothèque, devant y aller « plus ou moins une fois par an » (240).

77 C'est le titre donné par Lampedusa à la dernière séquence de la huitième et dernière partie du roman, cité dans la « Table analytique », p. 297.

78 G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, op. cit., p. 217 : « [...] in quella sala eminentemente patrizia gli venivano in mente immagini campagnole: il timbro cromatico era quello degli sterminati semineri attorno a Donnafugata, estatici, imploranti clemenza sotto la tirannia del sole: anche in questa sala come nei feudi a metà agosto, il raccolto era stato compiuto da tempo, immagazzinato altrove e, come là, ne rimaneva soltanto il ricordo nel colore delle stoppie; arse d'altronde e inutili. Il valzer le cui note traversavano l'aria calda gli sembrava solo una stilizzazione di quell'incessante passaggio dei venti che arpeggiano il proprio lutto sulle superfici assetate, ieri, oggi, domani, sempre, sempre, sempre. La folla dei danzatori fra i quali pur contava tante persone vicine alla sua carne se non al suo cuore, finì col sembrargli irrealista, composta di quella materia della quale son tessuti i ricordi perenni che è più labile ancora di quella che ci turba nei sogni. »

dans cette idée : seule la compassion pour Sedàra en tant qu'être vivant, et donc destiné à mourir, lui a permis de vaincre sa colère contre ce parvenu qui met à bas sa classe et ses valeurs (« C'était peut-être un malheureux comme les autres⁷⁹ », 238) ; et c'est encore en raison de cette pitié à l'égard de l'homme périssable qu'il pardonne leur bêtise à ses pairs : « Même les petites guenons sur les poufs et ses vieux amis benêts étaient pitoyables [...]. Il n'était permis de haïr que l'éternité⁸⁰ » (239). À bien des égards, le temps naturel fait écran, empêche Don Fabrizio de saisir la nature, historique, du mal qui ronge son espèce.

Pourtant, le Prince sait qu'il se trouve sur la courbe descendante de l'histoire de sa classe, celle de la décadence. C'est bien en termes de dégénérescence biologique qu'il analyse la dégradation de la noblesse, dans cet extraordinaire passage où, pris d'une sorte d'« hallucination », il lui semble être « le gardien d'un jardin zoologique en train de surveiller une centaine de jeunes guenons : il s'attendait à les voir tout d'un coup grimper aux lustres et de là, suspendues par la queue, se balancer en exhibant leur derrière et en se lançant des coquilles de noix, des cris et des grincements de dents sur de pacifiques visiteurs⁸¹ » (235). Sans aucun doute, il s'agit d'un passage comique et l'ironie du narrateur est perceptible quand il évoque la successive métamorphose des guenons en jeunes filles (« Le nom de la Vierge, invoqué par ce chœur virginal, remplissait la galerie et changeait de nouveau les guenons en femmes, parce qu'il semblait pas encore que les ouistitis des forêts brésiliennes se soient convertis au catholicisme⁸² », 235), mais il n'empêche : l'espèce aristocratique est bel et bien épuisée et ses chances de survie sont extrêmement faibles dans la lutte qui l'oppose à l'espèce triomphante des Sedàra.

Ce n'est pas la première fois qu'un tel « darwinisme » historique et social est évoqué dans le roman : la quatrième partie s'ouvrait déjà sur les métaphores animales opposant l'éléphant au félin (143-144), et se concluait sur ces propos du Prince, que nous reprenons ici pour éclairer l'ambiguïté du recours au temps naturel et éclairer le sens de la sixième partie :

« Tout cela », pensait-il, « ne devrait pas pouvoir durer ; cependant cela durera, toujours ; le toujours humain, bien entendu, un siècle, deux siècles... ; et après ce sera différent, mais pire. Nous fûmes les Guépards, les Lions ; ceux qui nous remplaceront seront les petits chacals, les hyènes ; et tous ensemble, Guépards, chacals et moutons, nous continuerons à nous considérer comme le sel de la terre⁸³ ». (195)

Ce passage éclaire la double signification de la référence au temps naturel qui traverse tout le livre : temps de la finitude universelle, le temps naturel est aussi celui du renouvellement permanent des espèces et rejoint, par-là, le temps cyclique qui fait alterner les cycles de croissance et de décadence. Il a donc une fonction consolatoire pour Don Fabrizio qui peut penser que la déchéance de sa classe s'inscrit dans l'ordre naturel des choses. Sauf qu'ici le cycle dégénère en spirale descendante – « tout sera différent, mais pire ».

Cette idée d'un temps cyclique, mais dégradé est également manifeste dans le discours de Pallavicino à la fin de notre passage. Là encore est d'abord exposé ce que l'on pourrait prendre pour une philosophie cyclique de l'histoire : quand les chemises rouges auront disparu, « il en viendra

79 *Ibid.*, p. 218 : « *Era forse un infelice come gli altri.* »

80 *Ibid.*, p. 219 : « *Anche le scimmiette sui poufs, anche i vecchi babbei suoi amici erano miserevoli [...]. Non era lecito odiare altro che l'eternità.* »

81 *Ibid.*, p. 215-216 : « *gli sembrava di essere il guardiano di un giardino zoologico posto a sorvegliare un centinaio di scimmiette: si aspettava di vederle a un tratto arrampicarsi sui lampadari e da lì, sospese per le code, dondolarsi esibendo i deretani e lanciando gusci di nocciola, stridori e digrignamenti sui pacifici visitatori.* »

82 *Ibid.*, p. 216 : « *Il nome della Vergine, invocato da quel coro virgineo riempiva la galleria e di nuovo cambiava le scimmiette in donne, poiché non risultava ancora che i ouistiti delle foreste brasiliane si fossero convertiti al Cattolicesimo.* »

83 *Ibid.*, p. 186 : « *"Tutto questo" pensava "non dovrebbe poter durare; però durerà, sempre; il sempre umano, beninteso, un secolo, due secoli...; e dopo sarà diverso, ma peggiore. Noi fummo i Gattopardi, i Leoni; quelli che ci sostituiranno saranno gli sciacalletti, le iene; e tutti quanti Gattopardi, sciacalli e pecore, continueremo a crederci il sale della terra."* »

d'autres d'une couleur différente ; et puis encore des rouges⁸⁴ ». Sans doute, c'est toute l'histoire à venir de l'Italie, et même de l'Europe qui est ici suggérée, des chemises noires fascistes aux chemises rouges bolchéviques. Mais on notera que ce cycle n'a rien de rassurant, au contraire : « Et comment tout cela finira⁸⁵ ? » (249). Rien n'exclut de penser que, dans cette succession de couleurs, se donne à lire une véritable descente aux enfers. L'auteur le sait bien, lui qui écrit ces lignes à la fin des années 1950, après deux guerres mondiales, la Shoah et l'explosion de la bombe atomique.

Le temps historique, où les révolutions ne suivent pas le trajet circulaire des étoiles, peut toujours conduire au pire et ne saurait se laisser enfermer dans un schéma cyclique consolatoire. C'est également ce que suggère le narrateur, dans des prolepses particulièrement significatives qu'il nous faut à présent examiner de près.

3.2 L'ouverture des temps : les prolepses

De la même façon que le temps historique déborde toujours du schéma dans lequel on voudrait le circonscrire, le temps diégétique se voit constamment débordé, dans *Le Guépard*, par le temps énonciatif. Le narrateur fait régulièrement entendre sa voix dans le passage : massivement, comme à l'occasion du long commentaire qu'il effectue des propos de Don Diego au sujet du colonel Pallavicino (« Cette phrase du Prince de Ponteleone [...] nouvel état des choses », 229-230) ou encore quand il cherche à expliquer le bon accueil qui est fait à Angelica (« Après tout, les Palermitains [...] il n'y avait rien à dire », 231-232) ou les causes de la mauvaise santé des jeunes aristocrates (« On ne pouvait lui donner tort [...] un étang rempli de grenouilles », 234) ; plus discrètement, quand, par exemple, il qualifie la rencontre des Salina avec le Saint Viatique d'« avertissement salutaire⁸⁶ » (228). Dans ces exemples, le narrateur se prononce sur ce qu'il raconte, déployant une fonction explicative et/ou métanarrative. Mais ailleurs il s'arrache au temps diégétique pour anticiper sur ce qui est situé au-delà du roman, dans un temps qui ne nous sera jamais raconté. C'est ainsi qu'il dénonce, dans une parenthèse, l'erreur qui consiste à considérer Tancredi comme un mauvais parti, à la lumière d'un savoir sur les personnages qu'il est le seul à détenir : « Tancredi [...] était jugé comme un parti qui n'était pas désirable (à tort, du reste, comme on le vit par la suite quand ce fut trop tard⁸⁷) » (231). Il dénonce également l'erreur, à venir cette fois, qui consistera à voir dans Angelica une grande connaisseuse d'art : « elle commença à acquérir ce soir-là la renommée de femme connaissant l'art, courtoise mais inflexible, qui, abusivement, allait l'accompagner pendant toute sa longue vie⁸⁸ » (233).

D'autres prolepses cependant ne concernent pas l'avenir des personnages, mais dessinent un horizon temporel que ceux-ci n'atteindront jamais, parce que relevant d'une époque connue du narrateur seul – et de ses lecteurs. Ces prolepses, que l'on pourrait appeler « historiques » pour les distinguer de celles qui portent sur les personnages et auxquelles conviendrait mieux le terme de « diégétiques », apparaissent de manière privilégiée dans la quatrième séquence du passage, « La salle de bal ». La première porte sur l'or qui orne la salle : « 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 prix⁸⁹ » (236) ; la seconde introduit une date précise et possède

84 *Ibid.*, p. 228-229 : « ne verranno altre di diverso colore ; e poi di nuovo rosse ».

85 *Ibid.*, p. 229 : « E come andrà a finire ? »

86 *Ibid.*, p. 209 : « ammonimento salutare ».

87 *Ibid.*, p. 212 : « Tancredi [...] era giudicato un partito non desiderabile (a torto, del resto, come si vide poi quando fu troppo tardi) ».

88 *Ibid.*, p. 214 : « essa cominciò già da quella sera ad acquistare la fama di cortese ma inflessibile intenditrice di arte che doveva, abusivamente, accompagnarla in tutta la sua lunga vita ».

89 *Ibid.*, p. 217 : « Non era la doratura sfacciata che adesso i decoratori sfoggiano, ma un oro consunto pallido come i capelli di certe bambine del Nord, impegnato a nascondere il proprio valore sotto una pudicizia ormai perduta di materia preziosa che voleva mostrare la propria bellezza e far dimenticare il proprio costo; qua e là sui pannelli nodi di fiori rococò di un colore tanto svanito da non sembrare altro che un effimero rossore dovuto al riflesso dei lampadari. »

une connotation biographique : « 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 1943⁹⁰ ». On sait que c'est en 1943 qu'une bombe américaine anéantit le palais des Lampedusa à Palerme.

Ces prolepses ouvrent une brèche dans le récit, dessinant un avenir placé sous le signe de la dégradation (le mauvais goût des dorures voyantes l'a emporté sur le raffinement d'un or usé, manière de sanctionner le triomphe de l'esprit « monétaire » de la bourgeoisie) et de la destruction (la bombe). Dans les deux cas, elles ruinent l'illusion de permanence que nourrissent les invités du bal et représentent une percée du temps historique particulièrement violente, parce que sans appel. Le narrateur est la voix, lapidaire, de l'avenir. Dans les deux cas, également, ces prolepses attirent l'attention du lecteur sur le moment crucial, charnière, que vivent les personnages : le moment où sombre un monde. La mention de la bombe précède en effet les paroles de Don Calogero qui, de fait, font l'effet d'une bombe au Prince (« Don Fabrizio sentit soudainement qu'il le haïssait⁹¹ », *ibid.*).

Enfin, en renvoyant à un temps qui se situe hors du roman (par le déictique « aujourd'hui » et la date de 1943), ces prolepses indiquent que la fin du monde représenté, le monde aristocratique, n'est pas – pas encore ? – « la fin de tout ». D'autres catastrophes sont à venir, comme le prophétise également Pallavicino : après cette fin en viendront d'autres...

3.3 Un premier dénouement pour le roman

... Et le roman commence juste à finir pourrait-on dire. En effet, la sixième partie présente bien des aspects conclusifs, ce qui explique, sans doute, que Visconti ait pu en faire le finale de son film.

Une page de l'histoire italienne se referme certainement à la fin de la sixième partie et le sort individuel des personnages semble également scellé : Don Fabrizio courtise plus assidûment que jamais la mort, et le lexique amoureux inauguré par Tancredi dans la bibliothèque est repris et déployé à la fin de la sixième partie, quand le Prince demande à l'étoile Vénus de lui donner « un rendez-vous⁹² » (250). Ponctuelle et « toujours fidèle⁹³ » (*ibid.*), celle-ci réapparaîtra, de fait, sous les traits d'une charmante jeune femme, à la fin de la septième partie, « créature désirée depuis toujours⁹⁴ » (268) qui emportera le Prince agonisant.

Concetta et Carolina s'emmurent quant à elles dans leur froide fierté (« Concetta et Carolina glaçaient par leur timidité les jeunes hommes les plus courtois⁹⁵ », 233) et nul ne s'étonnera, dans la huitième partie, qu'elles aient fini vieilles filles. Concetta est plus explicitement figée dans son statut de vaincue, son histoire se voyant sacrifiée sur l'autel de l'Histoire, cette force qui piétine tout (« Une douleur aiguë lui [Don Fabrizio] traversa le cœur : il pensa aux yeux hautains et vaincus de Concetta⁹⁶ », 243). On a enfin vu Tancredi et Angelica, mettre au point, ensemble et séparément, leur numéro d'acteurs du changement. Tous les deux sont promis, comme le révèlent les prolepses diégétiques, à d'heureux succès mondains, mais à une vie conjugale décevante, dont les germes sont déjà présents, dans l'ambition qui les dévore tous les deux (« Ni l'un ni l'autre n'était bon, chacun était plein de calculs, gros de visées secrètes⁹⁷ », 238). La référence à Roméo et Juliette souligne doublement l'illusion sur laquelle s'est construite leur histoire. Angelica et Tancredi sont des personnages de théâtre, mus par une force qu'ils ignorent, la vie qui, dans la perspective du Prince,

90 *Ibid.*, p. 218 : « Nel soffitto gli Dei, reclinati su scanni dorati, guardavano in giù sorridenti e inesorabili come il ciclo d'estate. Si credevano eterni : una bomba fabbricata a Pittsburgh, Penn. doveva nel 1943 provar loro il contrario. »

91 *Ibid.* : « Don Fabrizio, ad un tratto, sentì che lo odiava ».

92 *Ibid.*, p. 230 : « appuntamento ».

93 *Ibid.* : « sempre fedele ».

94 *Ibid.*, p. 243 : « creatura bramata da sempre ».

95 *Ibid.*, p. 214 : « Concetta e Carolina raggelavano con la loro timidità i giovanotti più cortesi ».

96 *Ibid.*, p. 223 : « Una fitta gli traversò il cuore: pensava agli occhi alteri e sconfitti di Concetta. »

97 *Ibid.*, p. 219 : « Né l'uno né l'altro erano buoni, ciascuno pieno di calcoli, gonfio di mire segrete ».

débouche inexorablement sur la mort (« acteurs inconscients qu'un metteur en scène fait jouer dans les rôles de Roméo et Juliette en cachant la crypte et le poison, déjà prévus dans l'œuvre⁹⁸ », *ibid.*) ; ils ne sont pas faits pour le rôle, puisque leur amour, un « contrat de mariage⁹⁹ » comme disait Visconti, est aux antipodes de la passion absolue et désintéressée des amants de Shakespeare.

Et pourtant, si la destinée de chacun des personnages principaux semble toute tracée, Lampedusa ne conclut pas ici le roman. La clôture de l'épisode *risorgimentale* ne ferme pas le récit, mais, au contraire, ouvre sur un temps, celui de l'après-fin qui, dans la perspective temporelle du roman – une perspective hélicoïdale –, ne peut que signifier une répétition du même, mais en pire. On verra ainsi le Prince pousser encore plus loin sa marginalisation du monde aristocratique (lui qui avait toujours été pris pour un « extravagant¹⁰⁰ », 235, mourra dans un hôtel misérable de Palerme), et la famille Salina, métonymie de la classe aristocratique dans son ensemble, s'enfoncer davantage dans le déclin. Elle passera, selon le mot de Giuseppe Samonà, de la « decadenza » à la « decadutezza¹⁰¹ ».

La sixième partie présente ainsi de manière emblématique la multiplicité des temporalités qui travaille le roman lampedusien : tout d'abord le temps linéaire et le temps cyclique, bien connus, qui informent pareillement le temps de la nature (le temps de la finitude, mais aussi celui de l'éternel retour des révolutions stellaires) et le temps historique (temps de la destruction, mais aussi de l'alternance de cycles de croissance et de décadence) ; le temps hélicoïdal ensuite, moins souvent relevé, mais que l'on aurait tort, cependant, de penser, dans une perspective hégélienne, comme le dépassement des deux autres. En effet, la dialectique entre temps linéaire et temps cyclique ne saurait se résoudre dans le temps de la spirale descendante. Les trois temps coexistent dans le roman, se déploient et se confrontent, et c'est bien là ce qui, à notre sens, fait la richesse et la complexité de l'expérience du temps et de l'histoire que Lampedusa donne à vivre à ses lecteurs : c'est cette non-résolution du conflit des temporalités qui rend sensible la difficulté qu'ont les personnages, et que nous pouvons tous avoir, de prendre l'exacte mesure de ce qui leur/nous arrive. Quand commence, quand finit la « fin » d'un monde, d'une époque ? Comment le savoir ? Et qu'est-ce qui l'emporte – et aux yeux de qui –, de ce qui finit ou de ce qui (re)commence ? Parce qu'il pose et met en scène, à travers des personnages et des trajectoires complexes, de telles questions et qu'il se garde finalement d'y répondre, *Le Guépard* est bien loin de cet immobilisme, diégétique et idéologique, que les contemporains ont cru, ou plutôt voulu voir dans l'œuvre du prince de Lampedusa.

98 *Ibid.*, p. 219 : « attori ignari cui un regista fa recitare la parte di Giulietta e quella di Romeo nascondendo la cripta e il veleno ».

99 « contratto matrimoniale », dans S. Cecchi d'Amico (a cura di), *Il film « Il Gattopardo » e la regia di Visconti*, A. Trombadori, « Dialogo con Visconti », Rocca San Casciano, Cappelli Editore, 1963, p. 25.

100 G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, *op. cit.*, p. 216 : « uno "stravagante" ».

101 Ce néologisme est difficilement traduisible. Il est construit à partir du participe passé du verbe « *decadere* » (déchoir), « *decaduto* » auquel est ajouté le suffixe « *-ezza* » qui en fait un substantif. Le terme est ainsi conçu comme un état postérieur à la décadence, qui en résulte et l'aggrave en même temps.