

Pour une étude rapprochée du *Guépard* de Giuseppe Tomasi Di Lampedusa

Études réunies par Philippe Zard

Actes de la journée d'études du vendredi 12 février,
organisée
par l'Université de Paris-Nanterre
(Agrégation de lettres modernes,
Centre de recherche en littérature et poétique comparées)

SOMMAIRE

Avant-propos : pour une lecture rapprochée du Guépard.....	3
Des singes, des hommes et des dieux (I, 9-13 et V, 234-239).....	5
L'âme passe l'âme (II, 58-67).....	12
Des énigmes au lapsus: histoire d'un crime (III, 110-117).....	23
Le Prince Salina : une vision apophasique de l'Histoire (IV, 143-146 et 181-195).....	31
« Il était une fois ainsi la fin débute » (VI, p. 225-251).....	44
La « fin de tout » ? (Huitième partie).....	61
Un Guépard peut en cacher un autre.....	69
LES AUTEURS.....	76

Avant-propos : pour une lecture rapprochée du *Guépard*

Philippe Zard

C'est la présence du *Guépard* de Tomasi di Lampedusa dans un programme de littérature comparée où, sur le thème de « la fin d'un monde », il côtoyait deux autres romans (*Le Temps retrouvé*, *La Marche de Radetzky*), qui aura fourni l'occasion, ou le prétexte, de cette journée d'étude à l'Université de Paris-Nanterre. Ce sont aussi les exigences propres d'un des exercices agrégatifs – en l'occurrence le commentaire composé – qui en auront inspiré, en partie (et d'une manière qu'on souhaitait la moins contraignante possible), la perspective et la méthode. L'ambition, cependant, ne se limitait pas à ces considérations pédagogiques. Il s'agissait aussi, plus essentiellement, d'une modeste contribution à la redécouverte d'un texte au destin singulier.

Aux comparatistes – préparateurs ou membres du jury – *Le Guépard* était apparu comme un récit piégé.

Les difficultés où le lecteur peut se trouver tiennent certes, parfois, à des facteurs culturels. La méconnaissance de l'histoire italienne et sicilienne peut jouer de mauvais tours à celui qui ignore tout du soulèvement mazzinien du 4 avril 1860, du débarquement des Mille en mai de la même année, du siège de Gaète, de la bataille d'Aspromonte, ou qui se perdrait dans les méandres des dissensions internes et autres renversements d'alliances dont le Risorgimento est prodigue. Tout comme la méconnaissance répandue de l'histoire littéraire italienne risque de nous faire passer à côté des âpres débats critiques et politiques qui ont émaillé la réception du roman.

Là ne réside sans doute pas l'obstacle principal : quoi de plus banal, somme toute, que la manière dont un texte échappe au contexte qui lui a donné naissance et à son lectorat d'origine ? Mais l'histoire du *Guépard* a en outre ceci de particulier qu'il compte parmi ces œuvres que tout le monde croit plus ou moins connaître sans les avoir lues, parce que la mémoire du roman s'est trouvée presque aussitôt recouverte, sinon éclipsée, par celle du film. Le génie de Visconti fut à la fois une chance et une infortune pour Tomasi di Lampedusa. Il y a sans doute dans toute adaptation une part irréductible de violence, ne fût-ce que dans la captation de l'imaginaire qu'elle entraîne – qui pourrait désormais se représenter le Prince Salina, le fringant Tancredi et la belle Angelica autrement que sous les traits de Burt Lancaster, Alain Delon et Claudia Cardinale ? Mais le chef-d'œuvre de Visconti fit, de surcroît, subir des infléchissements esthétiques et idéologiques au roman dont celui-ci aura du mal à se remettre tout à fait ; l'article de Lise Bossi qui sert d'épilogue (plutôt que de conclusion) à ce recueil s'en désole avec un talent que d'aucuns trouveront peu charitable, mais qui ne manque pas d'arguments.

Les sortilèges du septième art ne sont pourtant pas seuls en cause dans les embarras de lecture (et les étudiants de lettres que déconcertait l'art de Lampedusa étaient rarement des cinéphiles chevronnés). C'est dans l'écriture et l'esprit du *Guépard* qu'il convient d'en trouver l'origine. On pourrait se risquer à énumérer quelques-unes des opérations (textuelles, et parfois éditoriales) qui – peut-être parce qu'elles déjouaient à la fois les attentes modernistes et les conventions du roman historique – ont contribué à créer, autour de ce texte quelque chose comme *une vulgate* : qu'il s'agisse de l'usage savamment dosé des sources biographiques, des dénivelés imperceptibles entre voix et points de vue du personnage, du narrateur et de l'auteur, du statut de l'ironie, du maniement des symboles et du contrepoint, ou encore de l'art consommé des sentences. L'une d'entre elles, attribuée à Tancredi – « si nous voulons que tout reste tel que c'est, il faut que tout change »¹ – n'a pas manqué, on le sait,

¹ Sauf indication contraire, toutes les références au *Guépard* dans ce volume renvoient à la traduction de Jean-

d'être hâtivement érigée en devise du « gattopardisme », dans lequel on s'est plu à repérer une combinaison (variable selon affinités) de cynisme, de machiavélisme, de conservatisme, d'aristocratie, de pragmatisme, d'impuissance et de délectation morose.

Quelles que soient ses dangers, la tentation de ramener l'œuvre à quelques idées rectrices ou messages simples n'a rien en soi d'illégitime ou de déshonorant : c'est une manière de lire parmi d'autres, une des modalités multiples par lesquelles un texte nous habite, nous poursuit, laisse son empreinte dans une société ou une époque. Mais, devant les risques d'aplatissement sémantique ou les automatismes interprétatifs auxquels les commentaires du *Guépard* pouvaient donner lieu, il nous a semblé judicieux, voire impératif, de rendre le roman de Lampedusa à son épaisseur, à sa complexité intrinsèque, de substituer à « la lecture à distance » (*distant reading*) les vertus d'une « lecture rapprochée » (*close reading*), patiente, attentive aux détails, plus à même, en somme, de rendre justice aux hésitations, aux nuances, aux paradoxes dont le texte est tissé, et parfois déchiré.

Il a donc été demandé à chacun des six auteurs – comparatistes ou italianistes – de choisir un extrait situé dans l'une des huit parties du roman pour en éclairer et en détailler les enjeux : le tout finit par former un parcours (presque) chronologique, mais résolument partiel, une exploration régionale, entrecoupée de ces marges de silence et de « jeu » qui font aussi le sel de la lecture.

Gageons que l'acuité stimulante de ces analyses donnera aux lecteurs de demain le désir de rouvrir le livre, rendra vie, énergie et mobilité à ce *Guépard* en lui épargnant de subir prématurément le sort du fidèle Bencidò : pour un classique, est-il rien de plus malheureux que de finir empaillé, fût-ce dans l'admiration ?

Des singes, des hommes et des dieux (I, 9-13 et V, 234-239)

Lise Bossi

Malgré son apparente linéarité, l'écriture du *Guépard* est en fait très complexe, car elle propose au lecteur attentif une trame sous-jacente au récit principal, un réseau de thèmes et d'images qui innerve tout le roman et en démultiplie les niveaux de lecture et d'interprétation. Parmi ces thèmes, on trouve, en particulier, celui de la fin de la caste des Guépards à laquelle appartient le protagoniste du récit, le Prince de Salina. Une fin vue, pour les uns, comme la conséquence d'événements historiques particuliers, le *Risorgimento* en l'occurrence, ou, pour les autres, comme un lent déclin depuis longtemps amorcé, mais qui se joue de toute façon et d'un bout à l'autre – grâce à des images récurrentes dans le texte –, sous les regards croisés des singes et des dieux dont les représentations peuplent sols, murs et plafonds dans les palais de la noblesse et dont les rapports avec les habitants de ces palais reflètent métaphoriquement la tension entre immanence et transcendance, corruptibilité et éternité, autour de laquelle s'organise la réflexion de Lampedusa sur cette fin d'un monde, qui est aussi son monde.

Grâce au jeu d'échos que l'évocation des singes et des dieux instaure entre la première et la sixième partie, il nous semble – et c'est l'hypothèse que nous nous proposons d'explorer – que Lampedusa a voulu montrer comment la vieille aristocratie sicilienne qui avait fini par se croire immortelle parce qu'elle s'était placée sous la protection des dieux a été incapable de résister à la séduction sournoise des nouvelles valeurs et comment elle s'est dénaturée et irrémédiablement corrompue avant de célébrer en quelque sorte sa propre mort au cours de ce bal – devenu mythique grâce à l'adaptation cinématographique de Visconti – où le héros du roman prend conscience que rien ne lui survivra de ce qui a été sacré pour lui et qu'il a longtemps, à tort, cru éternel.

Que le temps et ses rapports avec une possible éternité soient l'un des principaux axes de lecture du roman de Lampedusa, le début du premier chapitre le montre clairement. En effet, bien que celle-ci soit des plus vagues, nous pouvons déjà noter que cette première partie, et donc le roman, s'ouvre par une date : « mai 1860 » et que, délimitée par deux récitations du rosaire placées en chiasme – puisque la fin de l'oraison l'ouvre et que le début de la même oraison, entonnée le lendemain, la clôt –, cette première partie constitue donc une unité temporelle de vingt-quatre heures qui pourrait bien être ce qu'il reste du projet initial de Lampedusa d'écrire le roman d'une journée de son aïeul, à la façon de Joyce dans son *Ulysses*.

Ajoutons qu'à la fin de cette première partie, nous allons apprendre – presque fortuitement et doublement en différé, parce qu'en analepse et par supports écrits interposés – que la journée qui vient de nous être décrite est celle du 12 mai 1860, c'est-à-dire celle qui suit le jour du débarquement de Garibaldi et que nous sommes en Sicile, à quelques lieues de Palerme.

En effet celui qui se présente dans cette première partie comme le maître des lieux et surtout du temps du récit, puisque c'est lui qui fait en quelque sorte naître le jour suivant à chaque nouvelle récitation du rosaire, le prince don Fabrizio Salina donc, est mis au courant de cet événement – ou plutôt de ce non-événement si l'on en juge par le peu de conséquences qu'il a eues sur le déroulement de la journée qui vient de s'achever – grâce à une lettre que son détesté beau-frère Malvica lui fait parvenir pour accompagner le journal qui le relate.

Nous avons là une première indication sur la façon dont l'auteur a décidé de traiter ce qui est présenté par l'éditeur, en quatrième de couverture, comme l'amorce du « renversement

d'un ordre séculaire » : lors de cette journée pourtant historique – puisqu'elle constitue le début du mouvement qui aboutira quelques mois plus tard à la création du Royaume d'Italie auquel la Sicile sera annexée par plébiscite en même temps que le reste du défunt Royaume de Naples – il ne s'est rien passé d'extraordinaire, au sens propre du mot, dans la vie de cet aristocrate sicilien en dehors de la visite de son bien-aimé neveu Tancredi. Celui-ci est certes venu lui annoncer qu'il rejoignait les rebelles, mais l'a immédiatement rassuré en prononçant la fameuse phrase : « si nous voulons que tout reste tel que c'est, il faut que tout change » (p. 32). Une phrase qui semble si bien correspondre à la conception immuable que le prince se fait de la vie de sa caste en particulier et de l'univers en général que la postérité a eu fâcheusement tendance à la lui attribuer.

Rien de nouveau donc sous le soleil sicilien pour don Fabrizio, dont la seule préoccupation, en ce jour tout aussi décisif pour le sort de la Sicile que l'a été Waterloo pour le destin de l'Empire, est – très stendhaliennement, et l'on sait l'admiration que Lampedusa nourrissait pour Stendhal – la tache de café qui souille son gilet ; une tache minuscule dont il est cependant question à deux reprises dans cette première partie (p.11 et 33).

Si le débarquement des garibaldiens à Marsala, l'un des faits majeurs de l'histoire italienne, ne pèse pas plus pour un Salina qu'une tache sur son gilet, c'est sans doute parce que le prince vit dans une temporalité différente de la temporalité historique. Une temporalité que l'on pourrait même qualifier d'anhistorique, depuis laquelle il peut contempler, dans la plus parfaite ataraxie, « la ruine de sa classe et de son patrimoine sans rien faire pour y porter remède » (p.13). Et il convient d'insister ici sur le fait que cette déchéance progressive et inéluctable s'est donc amorcée bien avant l'arrivée de Garibaldi et qu'elle se poursuivra encore pendant peut-être un siècle, ce qui, à l'échelle de la caste à laquelle il appartient, peut tenir lieu d'éternité, comme il le dit lui-même un peu plus loin ; étant entendu que ce sera alors à ses descendants éventuels qu'il reviendra de s'en inquiéter (p. 44). Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que Lampedusa projette, délibérément et sciemment, la fin de la lignée de son personnage au-delà de la date de sa propre mort, survenue comme on le sait en 1957, en inscrivant ce lointain 1960 dans son texte (p. 44-45) alors qu'il sait que lui-même n'arrivera pas jusque là.

La temporalité très particulière à laquelle appartiennent le prince Salina et les siens est celle au long de laquelle se déroulent les vieilles dynasties aristocratiques, dont l'origine se perd dans la nuit des temps au point que l'on pourrait à bon droit les croire éternelles, si bien que la temporalité dont elle se rapproche le plus est celle de l'Église. Une Église dont les rituels, à l'instar du rosaire, rythment, ordonnent et sacralisent le temps dynastique et qui, du fait de l'immortalité qui lui a été promise (p. 44) et qu'elle promet à son tour, est la mieux à même de se préoccuper de l'avant, de l'après et des fins dernières pour le compte d'une classe qui croit à sa propre éternité.

C'est dans ce contexte qu'il faut resituer la première vraie phrase du roman et du texte qui nous intéresse, ce « maintenant et à l'heure de notre mort » qui place la parabole de la vie humaine sous la protection de Dieu et de ses ministres sur terre, représentés ici par le père Pirrone, le chapelain des Salina. Et il ne faut donc pas voir – pas encore en tout cas – un présage menaçant dans le fait que, dès cette première phrase, la mort s'invite dans le roman. À travers le rituel récurrent et lénifiant de l'oraison, elle est au contraire apprivoisée et rendue inoffensive puisque, lorsque le prince arrivera à la fin du rosaire dont nous avons les premiers mots à la fin de la première partie, il prononcera à nouveau la phrase finale qui a ouvert cette partie, dans une circularité parfaite destinée à montrer que si, de ce fait, la fin est inscrite dans le commencement, elle est conjurée et abolie par son propre retour annoncé, le lendemain à la même heure. Et pour les siècles des siècles.

Outre ce rôle lénifiant de garante de l'immortalité, l'Église a aussi celui de protéger et de servir. En effet, l'aristocratie attend d'elle et de ses couvents qu'ils veillent sur sa

tranquillité bien mieux et bien plus durablement que les pauvres soldats bourbonniens tout juste bons à se faire étripier en défendant un illusoire et interchangeable pouvoir terrestre (p. 19), le prince attend du père Pirrone qu'il lui serve de chaperon dans ses virées libidineuses (p. 22-30) et son fils, le duc Paolo, attend du Rédempteur incarné (p. 11) qu'il s'occupe du transit intestinal de son cheval et de la distribution de ses billets doux. Le caractère utilitariste et la nature presque exclusivement sociale ou, dans le meilleur des cas, socioculturelle des relations que les aristocrates entretiennent avec l'Église en disent d'ailleurs fort long sur la place exacte que la religion catholique occupe dans la société sicilienne, loin des clichés qui voient dans l'omniprésence des manifestations et des constructions religieuses (p. 25-26) le signe d'une exceptionnelle piété. La meilleure preuve en est que le marché de l'immortalité, comme celui de la protection et des services d'ailleurs, n'est pas totalement acquis à la Sainte Institution qui, en la matière, rivalise encore parfois avec l'Olympe et ses dieux. Car il ne faut pas oublier, et les fresques des plafonds des grandes maisons en témoignent encore, que les habitants de l'Olympe ont été les premiers à prendre les aristocrates sous leur protection et à supporter leurs blasons, à l'image de ceux qui soutiennent le blason azur au guépard des Salina (p.10). Cela se passait, certes, en des temps plus confus et moins réglés, mais les divinités majeures et mineures avaient cela de bon que leurs attributions étaient plus variées et qu'elles étaient moins regardantes sur certains comportements, qu'elles partageaient du reste avec les simples mortels. D'ailleurs, malgré les efforts de l'Église pour leur ravir le contrôle exclusif des saisons et des jours outre celui des âmes, elles ne demandent qu'à reprendre du service dès que l'occasion s'en présente, à l'instar d'Andromède qui, temporairement cachée sous la tunique du père Pirrone, n'attend que son départ pour reprendre son grand duo d'amour avec Persée (p. 9-10), tandis que dryades et tritons reprennent leurs jeux aussitôt les missels refermés dans le joyeux désordre et l'insouciance brouillonne des temps d'avant le temps des Mystères Douloureux (p. 9) et des austères couvents.

Il faut dire que, même si leur puissance finit par être mise au service des simples mortels, les dieux sont tout de même les dieux et qu'ils règnent depuis fort longtemps sur la voûte céleste dont les plafonds restituent naïvement et maladroitement les splendeurs (p. 10), d'où ils commandent à la destinée des hommes ; argument auquel le prince astronome ne saurait être insensible. Il faut aussi reconnaître qu'ils sont plus décoratifs, dans leur nudité mythologique, que les noires soutanes du clergé catholique. Il n'est donc pas étonnant que les aristocrates s'identifient plus facilement à eux qu'à leurs austères et humbles successeurs. Il suffit pour s'en convaincre de voir comment l'attitude d'Andromède tendue vers Persée est reproduite par la princesse « dont le corps minuscule s'élanc[e] » (p. 11), vers son tyran de mari (p. 11), lequel, de son côté, prend son « regard jupitérien courroucé » (p. 13) à la moindre contrariété. On peut d'ailleurs considérer que ce qui nous est décrit de l'aspect et du comportement du prince – son sentiment de « domination sur les hommes et les édifices » (p. 11), sa stature de géant qui le fait ressembler à l'Hercule Farnèse (p. 72), sa force à laquelle aucun métal ne résiste (p. 11), ses colères contenues (p. 21) tout autant que son goût pour la luxure – tout cela, donc, nous renvoie à l'image classique – voire néo-classique, pour l'époque qui nous intéresse – du roi des dieux, de ses sautes d'humeur et de ses innombrables liaisons extraconjugales. D'ailleurs, non content d'avoir contemplé du haut de son observatoire privé les étoiles auxquelles, comme tout demiurge qui se respecte, il a donné un nom et qui « propagent sa renommée entre Mars et Jupiter » (p.12) ou de s'être placé au sommet de la constellation constituée par les portraits des membres de sa famille (p. 182), le prince parachèvera sa propre apothéose en déclarant, en toute simplicité, à Chevalley que lui et ses semblables sont des dieux (p. 193), raison pour laquelle il considère que « les fresques de la villa [sont] plutôt une prophétie qu'une adulation » (p. 12). Et c'est depuis cette position dominante que le prince Salina peut voir Garibaldi sous les espèces de Vulcain, le cocu, à la fin de cette première partie, juste avant d'aller à nouveau réciter le rosaire, ce qui montre

assez que ses contrariétés n'ont, pour l'heure, rien à voir avec les événements récents, c'est-à-dire avec l'irruption « renversante », pour reprendre le terme de l'éditeur, d'une nouvelle temporalité beaucoup plus triviale et, pour tout dire, historique, dans « l'ordre séculaire » de la temporalité aristocratique sous-tendue par la double sacralité des temporalités olympienne et vaticane.

Il n'en va plus de même lorsque les divinités réapparaissent, dans la sixième partie, sur le plafond des Ponteleone, en même temps que l'une des rares dates présentes dans le corps du texte du roman. Entre la nuit des temps et le lointain et hypothétique 1960 où les descendants du prince auront à se débrouiller sans lui, vient tout à coup s'intercaler une nouvelle date, qui est celle du dernier débarquement qui a eu lieu sur les côtes siciliennes, celui des Anglo-américains en 1943 ; une date dont les dieux, « penchés sur leurs sièges dorés [...], souriants et inexorables comme le ciel d'été », et qui « se croyaient éternels », ne se remettront pas, car ils prennent alors sur la tête une « bombe fabriquée à Pittsburgh, Pennsylvanie » (p. 237) qui ressemble fort à celle qui a en partie détruit, dans la réalité, le palais Lampedusa à Palermo.

On pourrait croire que le narrateur, en évoquant dans une prolepse vertigineuse cette date fatidique pour les membres de la vieille classe dirigeante et leurs dieux tutélaires, entend rapprocher les événements que le prince est en train de vivre en ce mois de novembre 1862 et ceux qui surviendront quatre-vingts ans plus tard en les présentant comme les étapes successives de cette « accélération stupéfiante » (p. 104) que les vieilles temporalités dans lesquelles s'inscrivait la noblesse sicilienne subissent du fait de l'irruption de la temporalité historique dans leur univers cyclique et figé. Cette date n'est-elle pas mentionnée alors même qu'il n'est question chez les Ponteleone que du retour de ce Garibaldi qui a déjà fait trembler l'aristocratie et qui revient jeter le trouble sur une scène politique où les nouveaux équilibres péniblement obtenus à coup de manœuvres transformistes semblaient donner raison à l'étrange prophétie de Tancredi ?

Mais une fois de plus Garibaldi n'est qu'un leurre tout comme l'idée qui voudrait qu'un quelconque événement prétendument historique puisse tout à coup changer la face du monde et le destin d'une classe. L'Histoire est un leurre, au moins pour Salina, et sans doute aussi pour Lampedusa. Pour s'en convaincre, il suffit de constater que la bombe américaine ne tombe pas dans le texte au moment où il est question de Garibaldi et de la bataille de l'Aspromonte – qu'il vient d'ailleurs de perdre –, mais au moment où le narrateur fait entrer don Calogero et ses sacs d'or dans le très aristocratique salon des Ponteleone. Au moment où, face à ce mobilier doucement patiné par le temps dont Tancredi vient d'expliquer à Angélique que ceux de sa classe y sont aussi attachés qu'à leurs maisons (p. 232), don Calogero, « insensible à la grâce, attentif à la valeur monétaire », évalue et soupèse ces « choses » tel un maquignon au foirail. Au moment, en fait, où le prince prend conscience que c'est à don Calogero justement « à son affirmation personnelle, à celle de cent autres qui lui ressemblaient, à leurs obscures intrigues, à leur avarice et à leur avidité tenaces que l'on devait le sentiment de mort qui assombrissait maintenant ces palais » (p. 237) ; de la même manière que l'auteur, caché derrière son narrateur et subissant avec horreur le déferlement matérialiste du boom économique italien de la fin des années cinquante, prend conscience qu'il faut en faire remonter l'origine à cette bombe américaine qui ouvre la voie à un monde nouveau dont les standards, comme il faut dire désormais, n'ont plus rien de commun avec le souci des représentants de l'ancien monde de cacher la valeur des choses pour « montrer [leur] beauté et faire oublier [leur] prix » (p. 236).

Ce qui est bouleversé ici, par la bombe américano-sedaresque, c'est l'échelle des sacralités et, à travers elle, mais de façon presque accessoire, celle des temporalités anciennes, au nom des nouvelles valeurs et des temps nouveaux : un bouleversement bien plus

inexorable que le sourire des dieux et les ardeurs du ciel d'été sicilien, parce que ceux qui en sont les principales victimes en sont aussi les complices. En témoigne le dérangeant mélange entre le profane et le sacré que l'on voit désormais à l'œuvre dans le comportement des hôtes des palais aristocratiques : si dans la première partie, les dieux reprenaient le cours de leurs activités mythologiques à la fin du rosaire, ils se gardaient cependant de faire la foire bruyante et désordonnée à laquelle les animaux, singes et autres cacatoès, présents sur les murs et les tapisseries de la pièce s'adonnaient aussitôt que s'éteignait l'écho des mots sacrés, ordonnateurs et rassurants et que disparaissait la digne soutane du père Pirrone (p. 10). De même, le relâchement provoqué par la fin de la célébration n'allait pas au-delà d'innocents bavardages de pensionnaires pour les demoiselles Salina et de quelques querelles autour d'une image pieuse pour les garçons. Même la mélancolie de l'hériter du nom, malgré son inanité, était taxée de métaphysique (p. 10) par un narrateur dont on percevait pourtant déjà l'ironie dévastatrice.

Or, deux ans et cinq parties plus tard, le mélange des genres, inconcevable jusqu'alors, entre le profane et le sacré, est consommé, comme en témoigne l'hallucination zoologique (p. 234-235) du prince qui lui fait voir un groupe de jeunes héritières de l'aristocratie sous les espèces d'une colonie de guenons prêtes à « grimper au lustre [et] à se balancer en exhibant leur derrière » tout en invoquant ou plutôt en piaillant à tout bout de champ le nom de la vierge Marie – ce qui semble d'ailleurs la seule preuve de leur non-appartenance au règne animal puisque, comme le prince s'en fait la réflexion, « il ne semblait pas encore que les ouistitis des forêts brésiliennes se soient convertis au catholicisme » (p. 235).

C'est une transformation contre nature, qui tient, pour le coup, du renversement total, un monde à l'envers digne d'un caprice de Goya, puisque ce sont les jeunes filles qui singent les singes et non plus les singes qui singent les hommes comme cela a été si souvent représenté sur les tapisseries maniéristes ou rococo, telle celle qui orne le salon où les Salina font leurs oraisons. Et ce qui est plus fort encore, c'est que ce renversement radical est consommé par la progéniture de ceux-là mêmes qui étaient les gardiens de la nature sacrée du patrimoine de leur caste, mais qui se sont laissés séduire par la mesquinerie, la médiocrité et, disons-le, la vulgarité des temps nouveaux ; quand ils ne se sont pas laissés acheter, à l'instar de Tancrède par les Sedara, pour redorer ce fameux blason que les dieux ne se lassent apparemment pas encore de porter.

La transformation à laquelle nous assistons chez les Ponteleone – que la bombe et les dollars américains se borneront à parachever – ne peut en aucun cas être due à un événement aussi récurrent dans la vie des Siciliens à travers les siècles qu'un énième débarquement (p. 37) et elle n'a que peu de rapport avec les entreprises du déjà mythique barbu pour la bonne raison que, lorsque Garibaldi a débarqué en 1860, la fortune de don Calogero Sedara était déjà égale à ce que rapportait Donnafigata, un des fleurons de la maison Salina (p. 70). Et quand, deux ans plus tard, le même Sedara promène ses mauvaises manières dans les salons des Ponteleone – alors que le héros des Deux Mondes, Garibaldi, vient de se faire arrêter sur l'Aspromonte par ces Piémontais auxquels il a pourtant offert la couronne d'Italie –, cette fortune a probablement déjà plus que doublé et, pour couronner le tout, le triste parvenu en frac ose désormais prétendre à la noblesse devant un prince qui a perdu son « excellence » depuis que les Sedara sont entrés dans sa famille (p. 132) malgré le fait que, selon don Calogero, il descende, et c'est tout dire, de l'empereur Tithon et de la reine Bérénice (p. 138).

C'est bien là que réside la véritable transformation.

Et même si le prince a parfois le sentiment qu'elle est le résultat d'une brusque accélération en la mesurant à l'aune de sa vie d'homme, cette transformation s'est opérée à la faveur de changements progressifs et subreptices, en prenant la forme de cette « lente substitution de classe » dont il a conscience dès les premières pages du roman (p. 40) et qui lui semblait alors la conséquence, somme toute anodine et indolore, des changements

annoncés par Tancredi dans sa phrase sibylline. Mais c'était compter sans l'aptitude remarquable de la nouvelle classe à se couler dans le cours apparemment immuable de la temporalité aristocratique pour mieux profaner, désacraliser les valeurs de l'ancienne caste dominante jusqu'à en changer la nature avec l'assentiment poli de ceux qui vont y perdre jusqu'à leur essence. Parce que chez ces gens-là, comme le fait remarquer le prince à de multiples reprises, on est poli même avec l'escroc qui vous tond la laine sur le dos (p. 145) ; même avec le bourreau qui vous conduit à la mort.

Et c'est bien à une agonie que nous assistons au cours de ce bal où don Calogero et Angelica font leur entrée dans l'une des plus grandes familles de l'aristocratie palermitaine ; même si rien ne semble avoir changé. On y voit le même décor discrètement fastueux, on y entend les mêmes discours gracieusement insipides et pourtant la mort est là et les charognards, les Sedara père et fille, *alias* le chacal et la louve, ont déjà senti son odeur ; à moins qu'ils ne l'aient suscitée par leur seule présence, à moins qu'ils ne la portent sur eux avec ces nouvelles valeurs dont ils sont les fourriers. Sur leur passage, comme sous l'effet d'un maléfice, tout semble se flétrir et se corrompre, dans un vacarme de zoo, des puanteurs de charognes et des visions d'abattoirs. Et cette corruption atteint son degré le plus haut – n'en sont-ils pas la source, après tout ? – avec le couple vedette de la soirée, ce Tancredi si raffiné à l'âme de serpent, cette Angélique si belle à l'appétit de louve, qui, vus à travers le regard enfin dessillé de don Fabrizio, se transforment, comme par un effet d'anamorphose, en squelettes tournoyant sur le rythme ternaire des illusoires « toujours, toujours, toujours » (p. 237) d'une valse macabre.

Il peut sembler étrange que don Fabrizio soit le seul à percevoir le « sentiment de mort qui assombr[it] » tout ce qui les entoure (p. 237), mais la chose s'explique parfaitement par sa longue familiarité avec l'idée de la mort, une familiarité qui relève parfois de la contemplation lorsqu'il la voit dans les « étendues glacées » (p. 89) où brillent les étoiles, dans ces « moments d'abstraction » qui sont pour lui de véritables moments mystiques qui font se taire les singes et les dieux eux-mêmes (p. 46). Sa passion pour l'astronomie – qui lui permet d'adopter, littéralement, le point de vue de Sirius d'où il parvient à cette étonnante clairvoyance pendant le bal chez les Ponteleone – lui permet aussi d'apprivoiser, par l'abstraction justement, cette fin de tout qu'est pour lui la mort au point de lui faire penser qu'« il n'[est] permis de haïr que l'éternité » (p. 239) parce que « tant qu'il y a de la mort il y a de l'espoir » (p. 77), ne serait-ce que celui d'échapper enfin à ses contrariétés et à ses contradictions. Car le prince est un être contradictoire, une espèce d'hybride, à l'image des roses et des pêches de son jardin. Certes, du fait de son ascendance pour moitié allemande et de son goût pour les sciences mathématiques et l'astronomie, il participe d'un univers qui ne relève pas exclusivement de l'immanence et cela fait de lui une sorte d'hapax parmi les siens, comme le laisse entendre cette phrase, qui semble anodine lorsqu'elle apparaît dans la première partie, où il est dit qu'il est dans sa lignée « le premier (et le dernier) » (p. 12) – et la parenthèse dans laquelle est enfermé ce mot prend, à ce stade, tout son sens – à savoir compter ; c'est-à-dire le seul à pouvoir se rendre compte, objectivement et rationnellement, de ce qui arrive. Mais l'autre moitié de lui-même, la sicilienne, est en revanche constamment attirée par cette immanence qui se manifeste à travers tous les excès de la nature et toutes les sollicitations de la chair – celles que l'Église, la dernière venue, cherche à réprimer, mais que les dieux qui habitent là depuis des temps immémoriaux encourageraient presque, et par l'exemple encore.

Cette deuxième partie de lui-même redouble en quelque sorte la clairvoyance de don Fabrizio, car elle le rend particulièrement sensible à la présence de la mort, non plus abstraite, mais incarnée, si l'on peut dire, dans la charogne puante qui empeste l'atmosphère du bal, et elle lui permet d'éprouver pitié et compassion pour les pauvres malheureux qui ne se rendent

pas compte, eux, qu'ils ne sont là que pour jouer à « trois petits tours et puis s'en vont », que leur classe s'est vidée de sa substance comme les cadavres dans la crypte des Capucins (p. 240), que leur monde ou, pour mieux dire, leur civilisation est en train de disparaître.

Le bal est donc tout à la fois le moment où, grâce à sa double nature, le prince atteint à la plus grande clairvoyance et le moment où ses deux moi s'affrontent au sein d'une conscience déchirée entre sa raison qui lui dit que ce qu'il leur arrive, à eux qui furent les lions et les guépards, est dans l'ordre des choses et sa compassion pour ceux qui, bien que dégénérés, restent malgré tout ses semblables, par la caste et par le sang, si ce n'est par l'esprit, et avec lesquels il veut, il doit se solidariser (p. 239). Par fidélité à un certain art de vivre et à une certaine culture, lui, le gros prince blond et rose avec sa moitié de sang neuf et étranger, doit rester solidaire des petites guenons olivâtres et presque naines à force de consanguinité. Lui, le savant reçu et distingué en Sorbonne pour ses recherches astronomiques, doit rester solidaire des benêts qui le taxent d'extravagance ou pis encore d'intellectualisme. Par fidélité. Parce que c'est dans cette fidélité que peuvent se ressouder ses deux moitiés contradictoires en permettant à la paix des étoiles de s'étendre, pour quelque temps encore, sur les hommes, les singes et les dieux.

L'âme passe l'âme (II, 58-67)

Stéphanie Génin

Le départ estival annuel pour la villégiature de Donnafugata arrive très tôt dans le roman puisque, dès la partie II, la famille Salina est déjà en train d'effectuer sa transhumance aristocratique alors même que le roman compte huit parties. Les événements historiques liés au débarquement des Mille de Garibaldi à Marsala au mois de mai ne perturbent pas le déplacement aoûtien rituel de la famille Salina vers sa résidence d'été à Donnafugata. La partie II s'ouvre sur le voyage de Palerme au fief familial, en se concentrant sur la dernière portion du trajet, qui est l'objet des pages 58 à 67, et sur la répercussion à la fois politique, morale et métaphysique du « laissez-passer » accordé par les révolutionnaires au prince.

Si le sang froid propre à l'esprit « scientifique » du prince lui épargne la fuite précipitée qui a pu contaminer certains de ses pairs, il n'est pas certain que les conditions de possibilité de la perpétuation du voyage n'en fassent pas aussi une fuite. En tout cas, ce voyage, comme tous les commencements du roman, déclenche le début d'une fin.

C'est à ce titre que le passage proprement dit de Palerme à Donnafugata met en place le seul affrontement du prince, aussi discret que l'endurance silencieuse des trois jours du voyage à travers la Sicile « calcinée ». Mais de quel affrontement s'agit-il ?

Tout semble réglé dès la première partie. L'ébranlement commence avec le cadavre du soldat découvert, puis l'énigme programmatique de Tancredi qui fait son chemin dans l'esprit « ergoteur » du prince pour être tout à fait résolue à la fin de la partie. Les questions et les réponses ont été faites. Il n'y a plus qu'à se laisser faire. Il le reconnaît lui-même : « *le fond des choses, le développement économique et social, était satisfaisant, exactement tel qu'il l'avait prévu* »². Le départ pour Donnafugata s'annonce sous les meilleurs auspices d'une résolution totale par Don Fabrizio du sens de l'histoire en marche, digérée par l'interprétation pénétrante de tous les sens cachés : « *Beaucoup de choses se passeraient, mais tout serait une comédie* »³.

Mais, cette fois-ci, n'est-ce pas un aller sans retour du voyage ? L'idée de « lutte » s'oppose effectivement à l'atmosphère de contentement suprême suscité par l'approche de la Villa. Rien n'a changé, et pourtant, le Prince éprouve pour la première fois⁴ une joie parfaite, non entachée, c'est-à-dire que son plaisir est sans mélange, pur, soustrait au lien et au regret. L'exactitude seule des prévisions ne saurait expliquer cette béatitude qui ouvre le passage, puisque le bon calcul de vues entre aussi dans la compréhension du commun : « *la clairvoyance n'était pas le monopole de la maison Salina* »⁵. Pas d'orgueil politique, mais plutôt l'expression d'un contentement nihiliste du retrait supérieur hors des temps agités. L'harmonie ne vaut plus que par un dépassement de la compréhension. La satisfaction de la continuité – revenir à Donnafugata encore cette année-là – est en réalité l'effet d'une rupture profonde qui isole le présent au fur et à mesure d'un voyage qui ne laisse rien derrière lui. C'est précisément parce que le prince n'abandonne rien qu'il abandonne tout.

Le début et la fin du passage coïncideraient dans l'immobilisme accompli d'une transposition réussie, répercutant son effet anesthésiant à l'intérieur de l'âme du prince, promue dans l'éternité de son état, si ce n'était pas qu'une « *impression* » de pérennité de l'enfance.

² *Le Guépard*, p. 59.

³ *Ibid.*, p. 39.

⁴ « *à la différence des autres fois* », p. 58.

⁵ *Ibid.*, p. 59.

Le voyage a tout de l'allure d'une simple fuite, une consolation régressive vers l'asile de pureté. Mais ce voyage est plus qu'un voyage dans cette deuxième partie, il est un monnayage, autrement dit un échange : un « laissez-passer ». Ce viatique autorise, permet, en un mot, consent à la libre circulation et, dans celle-ci, lisse l'une par l'autre la bonne et la mauvaise foi. Le Prince ne s'en montre pourtant pas dupe, il sait que « *c'[est] le pays des accommodements* »⁶. Entre le début et la fin de l'extrait, l'implicite de la lutte va se révéler alors même que l'ellipse du voyage est redéployée sur la scène de la conscience au moyen de l'analepse qui déroule les événements prédits en illustrant la compréhension apaisée de l'histoire. L'âme matérialisée des souvenirs redouble provisoirement d'un sentiment de sérénité cette interprétation juste des intentions.

De quelle révélation s'agit-il ? L'état satisfait émanant d'un récit distancié des attendus de l'histoire va paradoxalement signifier qu'il est inestimable parce qu'il a eu un prix. Mais, pour un aristocrate, la valeur ne peut s'indexer sur cette réalité destinée à se faire oublier. Il ne s'agit donc pas seulement de goûter la satisfaction du privilège réitéré, mais de faire de la rétrospective du voyage la généalogie d'une transition. Autrement dit, non pas comment *ça s'est* passé, mais comment *ça a* passé.

La béatitude devient l'effet d'une recherche en causalité. Que restera-t-il alors de ce contentement associé à la fin du voyage ? Le prince est ici un « *homme mûr* », au milieu de sa vie, donc sur le lieu même du chemin, en transit, qui fait du voyage la réponse à une question non résolue : « *le vrai problème, l'unique, est de pouvoir continuer à vivre cette vie de l'esprit, dans ses moments les plus abstraits, les plus ressemblants à la mort* »⁷. Alors non, tout n'est pas réglé avec la réalisation politique d'un « laissez-passer » qui rend pérenne le privilège de cette abstraction.

La lutte est interne au voyage qui s'interprète lui-même dans l'âme du prince, la seule à pouvoir dire cette vérité souterraine qui ruine le fond même des choses : la répugnance.

Le prince est alors contraint d'explorer à nouveau les replis de ce passage, descendant toujours plus bas, en dessous de toute lutte stratégique, au contact de la saleté et de la suffocation, pour y trouver enfin le sens d'une réelle opposition. Si le voyage devient la métaphore de sa propre vie, c'est qu'il s'agit maintenant de survivre au laissez-passer.

Comment donc passe-t-on du contentement inégalable à l'âme tombeau d'elle-même ? Pourrait-on dire que ce qui le sépare encore de *Donnafugata* est l'exacte image, cette fois-ci, de ce qui ne le sépare plus de sa propre mort ?

L'ultra du voyage

Le premier moment de l'extrait trouve son pivot dans la comparaison superlative qui en souligne le caractère exceptionnel : « *il [le Prince] n'avait jamais été aussi content* »⁸, préparée et renforcée par l'attribut du sujet ultime de la phrase précédente qui clôt en point d'orgue l'état d'exclusivité solitaire dans lequel le prince jouit de sa situation : « *il était heureux.* »⁹.

L'heure est donc à la félicité, cette forme du bonheur à l'état pur, maximum espéré qui se dit en italien « *beato* », contre les termes plus légers de « *contento* », « *felice* », « *lieto* » ou « *rallegrato* », renvoyant ainsi à l'état de plénitude autosuffisante qu'est la béatitude.

⁶ *Ibid.*, p. 39

⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁸ *Ibid.*, p. 58.

⁹ *Ibid.*, p. 58. Dans l'édition italienne Feltrinelli, 2005, p. 61 : « *era beato* ».

Coïncidence avec une pleine satisfaction de tous ses désirs, c'est-à-dire avec une temporalité hostile à la réconciliation.

État paradoxal si l'on considère qu'il se détache artificiellement d'un décor en mouvement sur fond de luttes de pouvoir et de révolution. Se dessine alors l'image du héros intouchable, imprégné de cette « puissance et désinvolture » dont Barthes dit dans ses *Mythologies* qu'elle est « le dernier univers de la féerie »¹⁰, inscrit dans la tradition mythologique du « *numen* » des dieux antiques dont la volonté agit d'un simple mouvement de tête. Dans l'état de grâce d'un bienheureux, Salina rejoint l'essence divine, celle de son genre « supérieur », précisément parce qu'heureux¹¹.

Si l'approche de Donnafugata agit comme un philtre apaisant sur tout le monde, la torpeur n'est pas la seule cause du bien-être chez Don Fabrizio. Il goûte son bonheur, juge de son état « heureux » au milieu de sa solitude¹². Pourtant, ce bonheur suprême pouvait aussi lui être procuré par l'observation paisible des étoiles quand, insatisfait de son commerce avec des pairs inférieurs à lui, son âme s'élançait vers les « *régions ataraxiques dominées par l'astronomie* »¹³ dans les hauteurs de son observatoire. Mais ce lieu lui-même est laissé derrière lui. Pourquoi n'avait-il jamais atteint cet état auparavant ? Peut-on imaginer qu'il s'agit là d'une satisfaction consécutive d'une lutte où, ayant été contraint de se battre pour sa terre, il la goûte maintenant avec d'autant plus de plaisir ? La répétition menacée et renforcée par la différence ? D'où vient ce supplément d'âme lié au retour à Donnafugata ?

Il faut rappeler ici la place du domaine de Donnafugata pour comprendre ce régime d'exception. Elle est dite « *prediletta* », sa préférée. Ce palais baroque, recensé dans la première partie au nombre des possessions féodales de la maison Salina, possède le charme particulier de l'exaltation d'une domination éclairée. Fief unifiant à lui seul l'essence du Guépard : les gens y sont « *dévoués* » jusqu'au compagnon de chasse, don Ciccio Tumeo, fidèle comme son chien, simple dans sa pureté et, inversement, la fête qu'ils font au maître rappelle le tableau d'une villégiature festive en corne d'abondance avec les voitures chargées de tout, le luxe dans sa quintessence, où il trouve « *le sentiment de tradition et de pérennité qui s'exprimait dans la pierre et dans l'eau, le temps glacé* »¹⁴, l'immobilité qui consacre dans les lieux des saints ancêtres¹⁵ la réappropriation présente du passé. Le Guépard se sent lui-même lorsqu'il domine et jouit d'une autorité sans obstacle, ce que lui confèrent symboliquement les armes de la famille incrustées dans la terre et les cœurs de Donnafugata¹⁶. Palais baroque, mélange de reliques religieuses et libertines, à l'image aussi d'un prince hybride, traversé à la fois du désir et de sa suppression.

Le terme, enfin, du domaine signifie également en italien « la femme en fuite », femme stellaire, alliage de désir et d'astre dont le prince attend la venue tout au long du roman¹⁷. Sorte de trait d'union, en somme, entre ciel et terre qui va se mettre à signifier l'insularité propre au prince.

L'approche de Donnafugata représente la sortie d'une épreuve, celle de l'inconnu mortifère, qui reconquiert progressivement les limites d'une identité contestée à l'intérieur de la mémoire du paysage : se redessinent les frontières du familier qui ne doit rien à la reconnaissance d'une surface de revenus, mais à la joie d'une âme qui se repaît d'une essence.

¹⁰ BARTHES, Roland, *Mythologies*, éd. Seuil, 2010, p. 96.

¹¹ Description des nobles par le Père Pirrone, p. 207.

¹² « la Princesse s'était endormie, Don Fabrizio, seul avec elle dans la vaste voiture », p. 58.

¹³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴ *Ibid.*, p. 266.

¹⁵ *Ibid.*, L'Église mère et le couvent du Saint-esprit.

¹⁶ *Ibid.*, p. 50, 65, 90.

¹⁷ « C'était elle la créature désirée depuis toujours qui venait le chercher », *ibid.*, p. 268.

Pas de surfaces territoriales, mais la tradition du chemin emprunté : « le paysage qui n'était plus inconnu avait atténué ses aspects sinistres (...) »¹⁸.

Le prince reconnaît dans le paysage même ou à même le paysage ce qui est à lui, le sien propre, son âme. L'identification n'est pas seulement poétique ici, la possession de la terre incarne, dans sa spiritualisation, l'essence d'une maîtrise sans histoire. Le prince retrouve dans le paysage familier des pensées en accord avec sa nature où cessent les images associées à la volonté de comprendre, suscitant la procession d'images morbides, de la mort à l'œuvre (par exemple, juste avant l'extrait : « campagne funèbre », « la plainte des cigales », « le rôle de la Sicile calcinée »...).

Cependant, si l'idée de la survivance féodale comme cause de ce bonheur hors du temps est nécessaire, elle n'est pas suffisante pour justifier la béatitude présente qui envahit le prince cet été-là. L'élément décisif est qu'il est cette fois « *sans regret* ». Le plaisir de sa possession présente n'est pas contrebalancé ou modéré par le déplaisir de se déposséder d'autres biens. Le tiraillement habituel qui le porte et le fait osciller sans cesse entre plaisir sensuel de la chair lors des visites à Mariannina, le temps de « l'occasion », et le plaisir intellectuel de la vie de l'esprit lors des « soirées paisibles », dans l'observatoire, se trouve neutralisé à ce moment du voyage, sans attaches, sans but linéaire, puisque la fin est de rejoindre un commencement, le prince-principe qu'il est. Il est intéressant de noter que le terme « regret » a été l'équivalent français du « *desiderium* » latin avant de traduire « le désir ». Aussi l'absence de regret signifierait-elle l'état d'une absence de désir qui représente aussi ce lieu ultime de la béatitude comme contentement sans reste. Le prince ne désire à ce moment-là plus rien. Il « était » heureux, simplement, égal à la restitution de sa terre, figé en astre d'une constellation domaniale. Ce serait revenir au plaisir de la possession féodale nécessaire et suffisante si cette *Donnafugata* connotant la fuite n'éclairait aussi la fuite du prince et l'absence de désir, « un séjour auprès du négatif »¹⁹. La villégiature lui apporte moins ce à quoi il tend qu'elle ne le protège de ce qu'il fuit. La circularité du désir, bousculée par l'activisme de Tancredi, pourrait dévier de son insularité immuable qui place le monde construit de l'aristocrate sous l'autorité du caprice ou de l'abstraction. Le prince, habituellement partagé entre la régularité mathématique des règles rapportant directement son esprit aux astres, et les intermittences capricieuses de ses lubies, souffre d'une médiation absente qui intercèderait réellement entre le changement auquel il adhère et la jouissance de l'inchangé à laquelle il aspire.

Le Prince accepte, en se réfugiant dans un symbole de fuite, l'éloignement ultime de sa caste. Éloignement de l'Idée ou vers l'Idée ? Solidaire et en même temps conscient de la responsabilité idéologique de son parti (« *pour le roi, mais quel roi ?* »), déçu par la dégénérescence incontestable d'une aristocratie déchue de sa charge morale et exemplaire, le prince, dernier géant sur le point de vaciller, ressemble à cette âme plotinienne qui « fuit seule vers l'Un seul »²⁰.

De l'état achevé de son contentement dans le sentiment de la perfection, où le regret désigne l'absence de nostalgie jusqu'à l'absence de tout désir, va émerger la forme d'un dialogue intime, sorte de confession d'abord un peu condescendante puis révélatrice d'une profonde mélancolie. Au détachement des amarres va d'abord correspondre le détachement d'un constat désabusé.

¹⁸ *Ibid.*, p. 58.

¹⁹ Formulation hégélienne.

²⁰ « Telle est la vie des dieux et des hommes divins et bienheureux : s'affranchir des choses d'ici-bas, s'y déplaire, fuir seul vers lui seul », PLOTIN, *Ennéades*, VI, 9,9, trad. E. Bréhier, éd. Les Belles Lettres.

L'analepse stratifiée

Aveu du refus de l'histoire

Alors même qu'il s'est réjoui de l'initiative de son audacieux neveu, promoteur de sa stratégie politique, il est maintenant temps, installé dans sa voiture comme Descartes près de son poêle, formulant son doute, à l'abri de l'action, de revenir sincèrement à lui-même : « *En toute sincérité* »²¹. Ce seul aveu d'une parole sincère, opposée à l'adhésion forcée, amorce la nécessité d'identifier la vérité à l'œuvre, la lutte qui travaille le prince.

Le monde sinistre qu'il délaisse est celui de sa « *nausée* » (« *nauseato* » en italien), terme qui trahit la présence mélancolique de l'absurde²². Le sens de l'Histoire n'a aucun sens pour lui. Il lui manque un principe. Qu'est-ce qu'un principe ? Cette autorité susceptible de pouvoir faire vivre l'Idée. Le seul pouvoir ne fait pas l'autorité, celui-là contraint par la richesse, celle-ci incline par sa représentation.

L'état dans lequel il se trouve au début de l'extrait ne dure pas, le mal du transport le gagne sous sa forme caractéristique de l'écœurement. A quelle lutte correspond ce dégoût, ce haut-le-cœur qui fait fondre la perfection comme un sucre trop doux ?

Une analepse introspective des événements récents rappelle bientôt ce « mécontentement perpétuel » du prince au sein d'un désaccord qui réintroduit avec la dimension historique toutes les oppositions entre le fond et la surface des choses, le vrai et l'illusion.

L'exercice de lucidité ne nous surprend pas, il en avait déjà fait état devant le père Pirrone lorsqu'il reconnaissait la nécessité des choses : « *nous ne sommes pas aveugles* »²³. Mais l'adaptation à la réalité mobile de l'histoire n'est en rien une concession quant à sa véritable nature, d'essence noble, donc valeur absolue et non relative. C'est pourquoi il oppose sa béatitude à l'ivresse affichée des Palermitains, eux aussi « heureux ».

Quel privilège possède encore le prince à ce moment-là ?

L'ironie lui permet d'acquérir toujours le recul de plus par rapport aux autres. Il concède l'amusement d'un esprit intelligent et scientifique qui aurait pu détenir le pouvoir d'un savoir supérieur sur la marche de l'histoire. L'autorité du prince arrimée sur l'exclusivité doit s'avouer vaincue puisque « *tous* », à l'exception des imbéciles, ont compris ce qui se passait²⁴. Il s'épanouit dans ce désir d'exclusivité : « *il aurait aimé être le seul* », ce qui exclut aussi de lui la fonction désirante, d'où l'écœurement.

Alors, il dépasse sa compréhension pour, au-delà d'elle, y trouver la sérénité de la réduction des choses à un symptôme, une évaporation provisoire d'une essence éternelle qui bouscule un peu comme un chahut d'enfants, mais qui est destiné à rejoindre les rangs d'un ordre des choses égal à lui-même (« *maintenant que les blessés étaient guéris et les moutons survivants s'étaient enrôlés dans la nouvelle police [...]* »²⁵).

Le prince est encore capable d'être le dieu qui juge l'homme en lui, orgueilleux de son interprétation des images d'ici-bas, petit malin en rivalité avec les autres. Il cesse de faire semblant de prendre part à ce jeu pour lequel il a applaudi son neveu. Il ne participe pas à cette histoire, il en regarde le mécanisme, « *inévitabilité nécessité* » du faire humain, un simple jeu animé par un assemblage cohérent de pièces interchangeables qui simulait un sens pendant que le changement de costumes est en train de se faire en coulisses. Il refuse de prendre au sérieux cette « comédie » de jeu de rôles comme lorsque, pendant le carnaval, les esclaves sont autorisés à endosser l'habit des maîtres.

²¹ Deuxième moment de l'extrait, *ibid.*, p. 58.

²² Cette « *nausée* » ne peut pas ne pas rappeler celle de Sartre.

²³ *Ibid.*, p. 44.

²⁴ « Tous les Palermitains semblaient heureux, tous, sauf une poignée d'imbéciles », *ibid.*, p. 59.

²⁵ *Ibid.*, p. 59.

Le prince retrouve la hiérarchie des trois états platoniciens : les manifestations émotionnelles tapageuses et bruyantes sont le plus bas degré de la réalité, « *une manifestation superficielle de mauvaise éducation* », effet vide, simulacre de l'agir déshumanisé et sans valeur de pantins ; le fond des choses économiques et sociales valant pour autorité d'un ordre sensé, acteur prenant exemple sur l'ancien, le vrai, le seul ordre possible ; l'essence qui seule peut juger de la réelle valeur des choses.

Comment regarde-t-il cette comédie annoncée dans la première partie ? De la même manière qu'il prévoit l'exactitude de n'importe quel calcul et peut y trouver le plaisir d'une vision esthétique des manœuvres. De la belle ouvrage, tout comme il le fait avec l'habileté de Tancredi.

Cette première strate de l'analepse s'enfonce dans le récit rétrospectif du passage. Beaucoup de choses se sont passées, mais le prince élude encore le motif même du passage. La référence au surintendant Don Pietro Russo appelle un autre souvenir qui, formé sur le même modèle de lucidité ironique, va ouvrir une approche plus déterminante et insoupçonnée dans la conscience éveillée de Don Fabrizio, « béate » ici, non plus au sens d'un état de félicité, mais au sens d'une ouverture qui laisse passer, plus qu'il ne sait. Sorte de dilatation, de béance, non plus du cœur, mais de l'âme²⁶.

Le prince est sans illusion, peut-être, mais il reconnaît aussi ne pas savoir s'en fabriquer si nécessaire. Cette vulnérabilité va faire entrer avec les Piémontais chez lui, un défaut de médiation utile à la survie.

Qui est le maître ?

Le Guépard est un emblème qui n'effraie plus et ressemble déjà aux reliques qu'il chérit. Il est cette espèce en voie de disparition conservée par les nouveaux arrivants auxquels Tancredi donne en quelque sorte les clefs de sa classe²⁷, vestige du prestige et vitrine de diversion, le maître doit sa survie à l'intendance.

Don Pietro Russo « *avait tenu ses promesses* », donne à cette forme d'obligation toute l'utilité d'un échange de bons procédés. Dans la première partie du roman, ce surintendant ambitieux est décrit comme « *presque sincèrement dévoué* » si ce n'était les vols qu'il commettait convaincu de son plein droit²⁸. Euphémisme qui manifeste un dévouement plus intéressé qu'investi.

Le jugement du prince s'est adouci dans ce passage envers un employé qu'il jugeait sévèrement pour l'arrogance avec laquelle il assurait sa protection. Cet individu « *avide sous un front sans remords* » étant « *l'expression parfaite d'une couche sociale en ascension* »²⁹ revient lui mettre sous le nez la réalisation du renversement du pouvoir. Le prince est bien devenu ce « *déchu au rang de protégé des amis de Russo* », il n'est plus respecté que comme « l'oncle de Tancredi ». Le protecteur est désormais le protégé.

Les souvenirs ne sont qu'un livre des comptes ouverts sur l'exactitude des calculs.

Mais regarder l'histoire comme une comédie est une chose, se voir jouer la comédie en est une autre. La colère générée au début par le spectacle de la prétention de la classe avide de prendre sa place, guidée par le seul profit, l'amertume de la déchéance politique, ont laissé place à une participation docile à la comédie.

²⁶ De l'écœurement qui renvoie au cœur d'une (à)mertume.

²⁷ Et il le fera notamment plus généralement dans le roman par l'intermédiaire d'Angelica.

²⁸ *Ibid.*, p. 37.

²⁹ *Ibid.*

De quelle sorte de participation s'agit-il quand le prince lui-même dira ne vouloir prendre part à aucune transaction lorsque Chevalley lui proposera un vrai rôle ? Se joue-t-il alors encore la comédie à lui-même au milieu des rôles, volontariste à défaut d'y croire ?

A la comédie des *mauvaises manières* succède la comédie des *bonnes manières*.

Cette fois, la comédie a au moins le mérite d'être un « beau spectacle » renvoyant à une cohabitation « idyllique » de l'hommage rendu par l'intérêt à l'élégance. Mais le prince y est présent, épargné et complice par la mise en scène de Tancredi, à la fois Sauveur et Judas de l'aristocratie. Le talent du neveu réside précisément dans son travestissement politique, cette capacité mimétique à adopter un langage tout en maintenant une complicité d'initiés qui laissait entendre qu'il ne s'agissait que d'un jeu (« *ironie sous-entendue* »). Sous le charme de la magistrale ambiguïté du neveu « *irrésistible dans la démonstration de son intimité avec les vainqueurs* »³⁰, l'oncle ne perçoit que des nuances de rôles, non une réelle contre-attaque politique.

Mais l'ironie n'est-elle pas que le recours d'un savoir peut-être supérieur, mais impuissant qui se donne encore un contrôle limité aux manières ?

La comédie des bonnes manières semble être toute tournée vers l'instigateur de la rencontre : Tancredi. Ce sont les gants qu'il enfle sur un comportement similaire aux kékis rouges. Qui emprunte quoi à qui ? Déjà le trouble et la confusion s'installent derrière l'approche formelle des codes (la courtoisie répond à la courtoisie, le protocole est respecté comme une concession sans importance puisqu'elle enfreint « l'un des premiers décrets » du chef). Les respects sont échangés autour d'une courtoisie mutuelle en lieu de concession partagée et convenue, qui s'organise autour d'une reconnaissance de titre, « son Excellence », d'un côté, et de la disparition du tableau monarchique, de l'autre. Seules les apparences sont sauvées. Les bonnes manières confondent les apparences, celles de la transition, d'un monde à l'autre, le passage n'a pas d'autre être que ce jeu. Un jeu d'enfant pour le prince qui se sent « *parfaitement rassuré* » par leur ferveur non violente, ni menaçante, mais « *puérile* »³¹. La perfection des apparences commence à rejaillir sur la perfection du début. Tout ça est trop beau pour être vrai et l'accumulation des adverbes de perfection annonce l'accumulation finale d'une sédimentation plus lente et plus obscure : « *parfaitement rassuré* », « *parfaitement idyllique* ». Le nivellement des classes ne devient pas encore, sous l'œil baroque et mélancolique du prince, un nivellement des registres, le pathétique du mortel. Tancredi est l'illusion du prince, celui qui les fabrique à sa place, au risque de le conduire là où il ne désire pas intimement aller.

Il profile ici l'illusion de la conversion, lui qui restera l'homme des « petites affaires ». D'ailleurs, il apparaît toujours plus ou moins qu'il n'est, être qui se résorbe entièrement dans l'apparaître. Il prend des poses, « *avec componction* », et porte les effets faussés d'un jugement empêtré ; même Concetta, à ce stade, s'y laisse prendre : « *[elle] s'attristait de la mauvaise mine de son cousin que les bougies du piano faisaient apparaître plus languissant qu'il ne l'était réellement* »³².

C'est bien Tancredi qui permet le remplacement du tableau du portrait du roi par la « piscine probatique », par sa courtoise annonce en amont de la visite. Que signifie cette « neutralité » censée réunir les avantages esthétiques aux avantages politiques ?

La piscine probatique renvoie à une locution de l'Évangile qui désigne le lieu de purification du bétail (*probaton* : petit bétail, moutons, brebis) prêt à être offert en sacrifice. Lieu de passage qui transforme le profane en sacré ou ici, à l'inverse, le sacré en profane,

³⁰ *Ibid.*, p. 60.

³¹ *Ibid.*, p. 60-61.

³² *Ibid.*, p. 61.

lecture à l'envers de l'histoire. Le Seigneur devient l'agneau. Le prince est l'élément sacrifié de l'Histoire. À cheval sur deux mondes qui le rejettent. Plus loin, don Calogero verra d'ailleurs dans l'aristocrate un mouton qui se prête à la tonte du bourgeois, mais le symbole est encore plus fort ici : le laissez-passer est, non seulement une porte sur un changement de nature, mais également un couperet sur l'échine du bétail rassuré et apprêté à l'échange. L'âme du prince sent déjà passer la lame.

Le prince n'est-il pas ce mouton, ce bétail qu'on mène aveuglément à l'abattoir, ceux-là mêmes de l'Histoire qu'il rejette, mais dont il pressent le sombre avenir³³ ? Les « eaux jaillissantes » de Donnaufugata, qui ressemblent au bonheur parfait entrevu au début, sont préfigurées négativement comme celles du naufrage de l'aristocratie et de la stagnation d'une identité croupie, lavée pour être mieux vidée de sa substance.

La nouvelle autorité appartient au général, représentant de ce monde d'avenir où la fabrication des illusions dicte le réel : « *il fit semblant de croire* » et dont l'efficacité se résume en arrangements : « *intrigua, parla, resta* »³⁴. Les paroles sont dans cet extrait le motif principal d'un effet de surface seul (au début les Palermitains eux aussi « *surtout parlaient, péroraient, déclamaient* »). Procédé performatif qui assoit une pure rhétorique des passions et de l'intérêt.

Don Fabrizio savait encore que c'était le pays des « accommodements », mais il diffère la vérité du voyage qui est celle-là même du passage.

Le temps se gâte et gâte le premier contentement : tout devient « *long et compliqué* »³⁵, la comédie est plus enracinée, moins apparente, moins rassurante (« *un second laissez-passer plus sûr* »), une inversion s'établit : les apparences de liesse cachent la réalité du fond des choses qui contient un double-fond : la matérialisation du passage (*sourires, poignées de mains, monnaie*) affiche un voyage de compromission. La transition est une transaction. Le prince intuitionne la fusion de mondes auparavant étanches et séparés : il y a mélange funeste et non pas seulement interversion des rôles.

La question du laissez-passer

Reste bien la question. « *L'unique problème* » avait dit le prince, ou l'épine dans la patte du Guépard : celle de la continuité de cette vie abstraite. Le passage est une impasse. Rien n'est résolu, tout n'était pas réglé. Le général devient le moyen qui garantit la fin de l'aristocrate, il devient « *utile* », mais cette utilité n'est qu'un privilège accordé par celui qui devient aussi une nécessité pour l'aristocrate devenu l'obligé du passeur, acculé à frapper à la porte, comme Tancredi à celle des Sedàra. S'il veut se déplacer, il doit avoir un « laissez-passer ». Le projet de Tancredi prend une allure très restreinte ici et très concrète qui amoindrit l'aspect solennel de la transformation savante. L'histoire se recentre sur un bout de papier, la liberté dans une poignée de main et la valeur dans une pièce de métal.

Relégué en bout de conscience, la chute en est décisive. Qu'est-ce qui se déplace ? Que conserve le prince de cette aristocratie superbe, soustraite aux vicissitudes du temps ? La grâce appartient au bon vouloir du général qui tient dans sa main « la famille Salina » rétrécie au dernier symbole de domination du prince, dont fait partie l'astucieux Tancredi-Ulysse, réduit quant à lui à l'état de simple « *jeune capitaine [en] permission* ».

Le fond des choses secoue la lie de la cupidité que l'aristocratie avait laissée se déposer pour ne garder de la richesse que « *l'ardeur et la couleur* »³⁶ et n'est peut-être plus aussi

³³ Les prolepses sont aussi nombreuses dans le roman.

³⁴ *Ibid.*, p. 61-62.

³⁵ *Ibid.*, p. 62.

³⁶ *Ibid.*, p. 35.

transparent que le dépassement de la compréhension voulait bien le laisser penser dans l'exactitude des prévisions.

La lourdeur des préparatifs annonce une matérialisation de l'âme après la spiritualisation du corps de l'Histoire. Le récit des événements qui se bousculent appartient à la comédie (*beaucoup de choses se passeraient*), mais la réalité du passage demande amèrement une contribution de l'âme. Les bonnes manières ne sont plus gratuites, elles empruntent à l'aristocratie le déguisement des mauvaises. La relativité gagne du terrain : un second laissez-passer « plus sûr » est plus prudent. Ignoble pis-aller politique, l'objet est investi de toute la déchéance personnelle et psychique du prince. Le profit devient une loi de nature parce que la nature change et troque l'impérissable contre une oxydation. Le laissez-passer laisse entrer le temps, et avec lui, la trace de la mortalité. L'âme porte des traces. Rien n'est moins sûr que la conversion. L'utilité laisse passer l'air du temps, la décrépitude dégonfle la béatitude avec le pourrissement conjoint du monde aristocrate et de l'âme principe. Échanger, troquer n'est pas le lot des étoiles, « *seules pures* », mais celui des hommes rapaces qui ne perçoivent des choses que le prix. L'aristocrate humanise le monde des choses en les élevant à la dignité d'une distinction, le bourgeois objective le monde des hommes en leur donnant un prix. Cette objectivation est signifiée par le rôle elliptique des synecdoques (sourires, poignées de main, tintements de monnaie) qui donne au pittoresque du commun (*rien de nouveau sous le soleil*) le sens fulgurant d'une victoire.

Le chemin n'est pas tout tracé, non, il n'est fait que de « *vagues traces* » semées de trous qui ont autant vocation à faire passer qu'à enliser. C'est en réalité parce que rien ne passe que le prince laisse fatalement entrer la mort en lui.

Le cœur du voyage, comment ça passe – du meilleur au pire.

Le voyage s'annonce comme une crise mélancolique majeure dans la vie du prince. Le fond n'était pas encore le « fond des choses », le prince descend plus bas que l'ironie, le dépassement n'est pas la sérénité harmonieuse de la compréhension des choses, mais dépassement par le bas qui en étreint le deuil. Le voyage ne suscite plus en lui la satisfaction ultime, mais le « *pire* » (*peggio*).

Au « *beato* » de l'entrée s'oppose maintenant l'« *orrendo* » d'en bas, le voyage fut « *horrible* »³⁷. Le vernis de la perfection éclate sous l'incessant travail souterrain de la putréfaction qui commence avec le cadavre du soldat trouvé. Le thème ne cessera d'envahir l'âme écœurée du prince à côté même de celui de la pureté. La véritable sensation de la vie, la réalité vécue, est celle qui le lie au sentiment de sa perte, de la déperdition continuelle de son être. La fuite est aussi celle de la vie qui passe en lui.

L'expérience de la saleté symbolise cette contrariété essentielle à l'exigence de pureté, devoir se compromettre, avec les hommes, le temps, la réalité est une transgression seulement supportable en apparence. D'où l'ennui d'avoir à sauver sa classe, un dégoût profond pour l'action qui le met en exil de la perfection. L'aveu se précise et donne l'éclairage d'une vérité moins hautaine, qui prolonge le premier questionnement devant le soldat mort : « pour quoi meurt-on ? » en « par quoi et par où meurt-on ? ». La terre, sa terre, sa possession est maintenant celle qui l'ensevelit. D'où la violence des rêves « pénibles » issus de ce lien charnel à la terre qui le maltraite, la chair même de son monde auquel il est fatalement et viscéralement uni. La violence onirique témoigne de la passivité de la volonté et l'âme devient ce paysage de la volonté à terre. La lutte véritable échappe au prince sous la forme d'une comparaison inspirée, provoquée par l'onirisme qui est la manifestation sicilienne par

³⁷ *Ibid.*, p. 62.

excellence³⁸ : « *il n'avait pu s'empêcher de comparer ce voyage répugnant à sa propre vie* »³⁹.

La raison des effets laisse filtrer la grande raison qui donne au prince la vision quasi oraculaire de sa propre vitalité malade. Le mot est enfin lâché : « *répugnant* ». La répugnance est un sentiment récurrent chez lui qui traduit un dégoût extrême, ici associé à lui-même. C'est exactement le terme qu'il utilise devant la chair de Mariannina exposée au flétrissement puis à la pourriture⁴⁰, même si en italien le mot utilisé ici est « *schifoso* » qui marque le dégoût, autrement dit l'inversion du désir. Le terme (*repugnantia*) en latin et en français désigne une lutte, sous l'effet d'un antagonisme, d'une contradiction, d'une incompatibilité. La dimension politique du prince prend la couleur de la mélancolie comme celle d'une opposition insurmontable. Mais le prince oppose moins la saleté des auberges, qu'il montrera aussi à Chevalley, celle de son peuple, aux attentes de son rang, qu'il ne digère avec peine la vulgarité des transactions qu'il lui faut mener pour maintenir le privilège de Donnafugata.

Quelque chose rompt et s'arrête en cours de route dans les auberges crasseuses. Le savoir paradoxal du voyage est que là où ça passe, ça casse. Tancredi ne trouvera pas la solution, seulement une solution de continuité qui marque la rupture de l'isolement, de la dérive, de l'effondrement. L'agonie a bien commencé. La sueur accompagne non seulement la chaleur, mais la fièvre du malade qui lutte contre la mort.

Est-ce bien contre la mort que lutte le prince, lui qui en faisait la vie même de l'esprit ?

La transformation du paysage⁴¹ met en évidence la maturation du deuil qui se dit : « *lutto* » en italien. État de lutte encore, mais contre quoi ?

C'est la vie que désigne le prince comme cette fautive, cette décevante compromission qui fait obstacle au bonheur. La description conduit à la « conscience plate », monochrome d'une action qui ne mène à rien.

Le paysage de l'âme suit les moments logiques (*d'abord, ensuite, enfin*) d'une courbe inévitable qui justifie à la fois la lenteur à venir de la mort et la vitesse du passage dont on ne s'aperçoit à peu près pas, sauf brutalement comme à ce réveil involontaire. Et tout s'accélérera à partir de ce passage-là.

D'abord donc, le plaisir simple et naturel de la vie « déroulée » qui n'est que le développement d'elle-même, sa croissance, puis apparaît le fameux « goût », de l'effort, qui réalise la volonté (« grimpée », elle s'accroche, se maintient, se hisse, se surmonte) puis la nécessité du risque qui la met en quête d'elle-même dans la recherche de l'intensité en même temps que lucidité grandissante sur le vide du dessous (« *glissée* » : le lâcher prise, sensation d'abandon, l'intensité se double de frayeur). La béance s'ouvre un peu plus jusqu'à la sortie d'elle-même (« *déboucher* ») : là où il n'y a plus de contrastes, où tout est le même et où la fin est vécue sur le mode de l'interminable.

La sensation d'encéphalogramme plat qui clôt la comparaison est ce paysage sans horizon devenu platitude perpétuelle, semblant infernal d'éternité, comme une condamnation à vivre encore alors que ça meurt en soi. Cette vérité à laquelle accède le prince en plein trajet et le transporte en lui-même involontairement, sans contrôle, est la nécessité de laisser passer l'impassable, l'indépassable où l'âme dépasse sa temporalité comme dépôt d'elle-même.

L'âme ne se fait plus intermédiaire entre des régions opposées, entre elle et le corps obstacle, elle devient corps, elle se pétrifie et s'enterre vivante.

³⁸ *Ibid.*, p. 69.

³⁹ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 29 « sérénité assouvie maculée de répugnance (*ripugnanza*) ».

⁴¹ la description de la vie comparée à la métamorphose du paysage, *ibid.*, p. 63.

La lutte est le deuil de la lutte. Le non-être vaut mieux que le devenir. La vérité du deuil est, comme le dit Barthes, celle-ci : « je suis acculé à la mort : rien ne m'en sépare plus que le temps »⁴².

L'ironie devient celle, tragique, de l'expérience qui replace la comparaison dans la malédiction d'un double savoir : « *et bien que Don Fabrizio sût qu'elles étaient destinées à s'évanouir avec l'activité du jour, il en souffrait de façon aiguë parce qu'il avait désormais assez d'expérience pour savoir qu'elles laissaient au fond de l'âme un sédiment de deuil qui, s'accumulant jour après jour, finirait par être la véritable cause de sa mort* »⁴³.

« *Bien qu'il sût* » concède au temps l'efficacité du passage qui effacera la nuisance de l'activité nocturne par l'activité du jour, tout paraîtra comme avant, mais cette consolation est immédiatement contrecarrée par une concessive qui excède cette consolation illusoire par sa quantité « *assez d'expérience pour* ». Au double savoir concessif et consécutif s'associe une double causalité : la première concernant la souffrance éprouvée (« *aiguë* ») irréductible à la capacité de se leurrer soi-même, la seconde identifiant le sujet de la mort, l'âme comme cause.

L'âme transforme le laissez-passer en « *sédiments* », ceux du deuil. Elle ne produit plus de l'âme, mais du corps, elle se fossilise, se fige en solide, le prince entre dans la pierre de Donnafugata, c'est la fin de l'Idée du Guépard, éparpillée en traces multiples et dévaluées. Un tintement de monnaie pour une âme « *sans rachet* », comme la Sicile.

Elle devient paradoxalement cause d'une mort qui signifie déclin, avènement prématuré de la fin chez l'homme du « milieu » de la vie qui restera dans l'entre-deux. Le lieu même de sa supériorité et de l'éternité recherchée le renvoie à la question de sa propre domination.

D'où la dernière parole d'incertitude : « *on verra* ». L'insinuation dans l'état illusoire du bonheur qui n'est plus qu'une « *impression* » de l'enfance, période close et capricieuse sur son « monde » contrôlé parce que fabriqué, rêvé, est celle de l'illusion même de l'autorité (qu'est-ce que rester un prince sans peuple ?).

La béatitude qui inaugure la traversée des apparences dans la conscience d'une solitude n'est qu'une rêverie d'enfant, un réveil éveillé propre à l'âme sicilienne qui désire suprêmement la mort.

Alors, si comme le dit Bachelard dans sa *Poétique de la rêverie*, « le monde commence pour l'homme par une révolution d'âme qui remonte à une enfance »⁴⁴, le monde du prince, à ce moment du roman chancelle dans les restes d'une impression d'enfance. L'âme passe l'âme, elle se fuit elle-même comme la fin d'un monde qu'elle anime et réanime tout en sachant que le passé est ce qui lui reste à vivre.

Dans l'enfer pestilentiel de l'été 1860 vers Donnafugata, le prince Don Fabrizio commence à sentir les effets du compromis engagé par Tancredi et sent progresser la puanteur de sa propre chair avec le déclin de la sublimation aristocratique.

C'est la mort dans l'âme que le prince cède au « laissez-passer » de l'histoire, mais, au fond de lui, il en meurt, et son âme devient le réceptacle pétrifié du temps qui ne passe plus, qui attend la mort, la vraie, celle qui le ramènera vers l'Idée, la pure stellaire et ce qui s'en va avec lui.

C'est la mort de l'âme du prince, mais c'est aussi la mort de l'âme elle-même contre la victoire d'une société marchande qui échange, troque et se donne en spectacle en en discutant le prix.

⁴² BARTHES, Roland, *Journal de deuil*, éd. Seuil/Imec, collection Fiction et Cie. Le deuil étant associé au « milieu de la vie » que connaît ici le prince.

⁴³ *Le Guépard*, op. cit., p. 63.

⁴⁴ BACHELARD, Gaston, *Poétique de la rêverie*, éd. PUF, coll. quadrige, éd. 1993, p. 88.

Des énigmes au lapsus: histoire d'un crime (III, 110-117)⁴⁵

Claudine Le Blanc

Le passage s'ouvre sur une histoire de fourmis : Don Fabrizio est à la chasse avec Don Ciccio l'organiste, ils se reposent après une collation et sont « sur le point de s'endormir » quand l'affairement de fourmis attirées par les restes du pique-nique détourne le prince du sommeil par « quelques associations d'idées qu'il serait inopportun de préciser » et entraîne chez lui la remémoration des « jours du Plébiscite ».

La critique évoque à ce sujet l'écrivain sicilien Giovanni Verga et sa nouvelle *Fantasticheria*⁴⁶ (1880) où le narrateur invite son interlocutrice fortunée à « se faire petit[e] » comme une fourmi pour percevoir « les humbles raisons qui font battre les cœurs » des pêcheurs d'Aci-Trezza. La vibrante compassion du narrateur de Verga est cependant bien étrangère au narrateur de Lampedusa, et un détour par le célèbre conte fantastique chinois de l'époque des Tang, « Rêves de fourmis » de Li Gongzuo, s'avérerait autrement éclairant. Son protagoniste endormi rejoint par la cavité d'un arbre un monde en tous points semblable au monde humain, où il passe plus de vingt années oniriques et fait une brillante carrière qui finit par susciter animosité et suspicion ; retourné dans le monde des humains, il découvre au pied de l'arbre une fourmilière où il reconnaît, toutes petites, chacune des caractéristiques du monde qu'il a quitté. Le conte s'achève par un quatrain : « Au faîte des honneurs ils ont grimpé, / Détenant le pouvoir de tout ruiner. / Vus de haut, ils paraissent si petits ! / En quoi se distinguent-ils des fourmis⁴⁷ ? ». Ce conte, en dépit de son exotisme, entre remarquablement en résonance avec les pages qui nous intéressent et aident à en saisir le ressort, sur trois points au moins : le parallèle entre les fourmis et les hommes qui n'est pas seulement d'ordre allégorique, mais qui est révélateur chez les hommes de comportements animaux et minuscules ; la question de savoir dès lors ce qu'il en est des grands animaux dans un monde de fourmis, des Guépards, par exemple : échappent-ils à la vanité et à l'illusion ? quelle est la nature de leur point de vue⁴⁸ ? ; la dimension de l'inconscient enfin : le personnage chinois rêve des fourmis ; le prince Salina, lui, est tenu en éveil par des fourmis, mais entraîné par le mécanisme de l'association d'idées dans le souvenir d'un passé récent qui à bien des égards ressemble à un mauvais rêve.

Le passage se situe au début de la III^e partie du roman, datée « Octobre 1860 ». L'automne est arrivé à Donnafugata, et Don Fabrizio, en bon Guépard, se livre quotidiennement à la chasse. Mais il est précisé d'emblée qu'il n'y a presque rien à chasser : « même pour les meilleurs tireurs il est difficile d'atteindre une cible qui n'est presque jamais là » (p. 97). Aussi l'évocation de la chasse, engagée dès le début de la partie III, ne cesse-t-elle de digresser, et le récit multiplie-t-il les retours en arrière : d'abord les soucis de Don Fabrizio en général depuis deux mois (p. 99-102), déjà comparés à « des fourmis à l'abordage d'un lézard mort » (p. 99) et qui tiennent au fait que le Guépard, pour la première fois, ne peut balayer « les difficultés d'un revers de sa patte » (parmi ces soucis sont mentionnés « les scrupules et équivoques du Plébiscite », p. 100) ; puis, de façon plus précise, la scène produite « le soir précédent » par la lettre de Tancredi (p. 102-107). La longue analepse sur « les jours

⁴⁵ Limites du passage commenté : de « Si un coup de fusil... » à « depuis toujours. »

⁴⁶ Celle-ci est traduite en français sous le titre « Rêverie » dans le recueil *Cavalleria rusticana et autres nouvelles siciliennes*, tr. Béatrice Haldas, Les Belles Lettres, 2013, p. 67-74.

⁴⁷ *Histoires extraordinaires et récits fantastiques de la Chine ancienne*, tr. André Lévy, GF, 1993, p. 94.

⁴⁸ « Las ! si l'étrange comportement des fourmis nous est impénétrable, combien le sont plus encore les transformations des grandes créatures que recèlent les bois et les montagnes ! », *ibid.*, p. 83.

du Plébiscite », qui occupe les pages 110 à 117 s'inscrit donc dans la continuité de ces retours en arrière, tous caractérisés par la contrariété. Elle s'en différencie cependant : d'une part, il s'agit cette fois d'une remémoration au sein de la diégèse, effectuée non par le narrateur, mais par le personnage ; d'autre part elle n'est pas consacrée aux manœuvres matrimoniales de Tancredi, personnage fictif, mais à un événement historique majeur pour l'histoire de la Sicile : la consultation organisée le 21 octobre sur l'annexion au Piémont du royaume des Deux-Siciles, dite « Plébiscite ».

La question est donc : pourquoi raconter par le biais d'une analepse cet épisode capital, événement historique qui consomme l'annexion de la Sicile, qui concerne tous les villages et villes de Sicile et n'est donc en rien une action éloignée, telle l'arrestation de Garibaldi dans l'Aspromonte, en Calabre, en 1862, rapportée par le général Pallavicino (en fait Pallavicini) lors du bal, partie VI, ou encore le siège de Gaète, port du Latium, par le général piémontais Cialdini, dont il est fait mention à la deuxième ligne de notre passage ?

La résolution d'une énigme

Une mise au point historique s'impose sans doute pour commencer : une des caractéristiques de l'unification italienne, qui fut le fait d'élites intellectuelles et libérales, a été la pratique de la consultation de la population (au sens propre, plébiscite, du latin *plebiscitum*, de *plebs* « plèbe, peuple » et *scitum* « décision, décret »), au fur et à mesure des victoires militaires remportées : en mars 1860 en Émilie et en Toscane, en octobre à Naples et en Sicile, en novembre en Ombrie, les Marches, en Vénétie, *etc.* Or, il s'agissait d'une pratique tout à fait étrangère à la population italienne majoritairement rurale, très peu instruite et profondément religieuse. Fortement influencés par les notables locaux, grands propriétaires globalement favorables à une évolution permettant le développement de leur activité économique, les résultats furent ceux de plébiscites au sens péjoratif du terme : ainsi, en Sicile, à la question : « Voulez-vous une Italie une et indivisible avec Victor Emmanuel comme roi constitutionnel et ses descendants légitimes ? », 432 053 répondirent oui et 667 non.

Si le récit des historiens offre donc *a posteriori* un élément de réponse à la question posée, la fiction dans notre passage, qui s'achève par la proclamation des résultats à Donnafugata (« Inscrits 515 ; votants 512 ; « oui » 512 ; « non » zéro), propose quant à elle une élucidation de ce qui s'est passé, en un récit qui ne saurait être celui des faits dans leur succession chronologique et logique, mais celui d'un retour sur des événements obscurs et incompréhensibles. Tel est en effet le tour que prend le récit. Il s'agit pour Don Fabrizio de résoudre une énigme : « ces journées lui avaient laissé plusieurs énigmes à résoudre ; à présent, devant cette nature qui, à part les fourmis, s'en fichait de toute évidence, il était sans doute possible de chercher la résolution de l'une d'entre elles. » (p. 100-111)

Le prince pose donc une question à Don Ciccio : « Et vous, Don Ciccio, comment avez-vous voté le jour du Vingt et un ? ». Or, cette question n'a pas *a priori* lieu d'être, puisque tout le monde a voté oui, ce que le prince sait – et qui signifie qu'il n'y a pas eu la moindre expression politique *singulière*. Don Ciccio répond : « Vous savez déjà qu'à Donnafugata tout le monde a voté pour le 'oui' » (p. 111), ce qui est confirmé par la proclamation des résultats, p. 117. Le passage s'inscrit donc dans le temps suspendu d'une répétition, celle du succès total de la consultation (« tout le monde a voté oui ») qui est aussi le temps d'un retardement : la réponse effective de Don Ciccio est repoussée après la fin de l'extrait, p. 118 : « Moi, Excellence, j'avais voté 'non' . 'Non', cent fois 'non' ».

Avant même cette réponse, pour Salina, et c'est là que se situe l'enjeu du passage et le sens (un des sens, du moins) de la focalisation sur le prince, l'énigme réside dans la discordance entre deux souvenirs, dont l'évocation successive s'ouvre comme il se doit au

plus-que-parfait. « Avant le vote » (p. 111-113), parmi les nombreuses personnes venues « demander conseil » au notable qu'il est, le prince « avait eu [*aveva avuto*] l'impression pénible mais nette » qu'une dizaine au moins voteraient « non », voire une trentaine, en comptant les électeurs « n'ayant même pas songé à se montrer au Palais » (p. 113). Mais « [l]e jour du Plébiscite » (p. 113-117) qui « avait été [*era stato*] venteux et couvert », tous ont voté « oui ».

Le Prince ne résout l'énigme qu'à la page 119, avec la réponse de Don Ciccio ; mais le récit qui est fait aux p. 113-117, où la focalisation cette fois varie – comme dans d'autres endroits du roman, la focalisation globale sur le Prince intègre nombre d'éléments qui ne peuvent manifestement pas être pris en charge par lui, tels que la taverne, p. 14, ou le soir avec la venue des filles de joie et la fermeture du bureau de vote, car rien ne dit que le Prince était présent à la proclamation des résultats : c'est le « on » qui domine alors dans le texte, traduisant des tournures passives ou pronominales en italien⁴⁹ – le récit, donc, a déjà apporté au lecteur la clé, pour peu que celui-ci se soit montré attentif. Ce n'est pas, en effet, que les électeurs hésitants, tel Don Fabrizio lui-même, aient finalement opté pour le « oui », sous l'influence éventuelle du Prince ou des quelques « étrangers » venus prêcher la bonne parole auprès des villageois, ces « visages étrangers » (p. 113), mentionnés de nouveau entre guillemets⁵⁰ p. 114, « étrangers » venus de Girgenti, c'est-à-dire Agrigente sur la côte méridionale de la Sicile. L'administrateur du domaine, don Onofrio, vote certes comme le Prince lui a dit de faire, mais de mauvaise grâce, « avec la bonne grâce d'un enfant qui boit son huile de ricin. » (p. 115) Mais personne n'a convaincu personne : le passage met en scène un échec généralisé de la parole qui culmine p. 116 dans la sentence de don Calogero – « les grandes joies sont muettes » –, sur l'ironie de laquelle il faudra revenir. Non seulement Salina (« Il s'était rendu compte que beaucoup n'avaient pas été convaincus par ses paroles », p. 112), mais les partisans de Victor Emmanuel trouvent face à eux des paysans « muets, abrutis » (p. 114). D'où le parti pris par les « étrangers », rapporté dans la proposition quelque peu sibylline qui clôt le premier paragraphe de la page 114 : « ils [les paysans] se taisaient tellement que ce fut sans doute alors [nous commenterons plus tard la parenthèse] que les “étrangers” décidèrent de placer, dans les arts du Quadrivium, les Mathématiques avant la Rhétorique. » La référence au système de l'enseignement médiéval (Quadrivium des quatre sciences mathématiques : arithmétique, musique, géométrie, astronomie) signifie concrètement qu'à défaut de rhétorique, on a eu recours au calcul, bref qu'on a truqué les comptes, qu'on a triché. Telle est la résolution de l'énigme, mais ce qui est remarquable, c'est qu'elle est donnée incidemment, de façon assez alambiquée, et même erronée, puisque la rhétorique ne fait pas partie du Quadrivium, mais du Trivium, et qu'on ne sait s'il faut attribuer cette erreur au Prince astronome ou à l'auteur lui-même.

L'énigme du prince est donc bien une « énigme historique » (p. 111) ; elle met en jeu le destin collectif de la Sicile, marqué par ce qui sera qualifié plus loin de « mutilation des âmes » (p. 118) et de « crime » fondateur (p. 121) : « les Sedàra, tous ces Sedàra, depuis celui minuscule qui violentait l'arithmétique à Donnafugata jusqu'aux plus grands à Palerme, à Turin, n'avaient-ils pas commis un crime en étranglant ces consciences ? ». Le narrateur poursuit : « Don Fabrizio ne pouvait pas le savoir alors, mais une partie de cette indolence, de cet acquiescement pour lesquels pendant les décennies qui suivraient on allait vitupérer contre [*sic*] les gens du Sud, eut son origine dans l'annulation stupide de la première expression de liberté qui se fût jamais présentée à ce peuple. » Phrase capitale qui, à la différence d'autres propos dans le roman pointant une essence sicilienne de toute éternité, énonce une origine précise, historique, au malheur présent de la Sicile. Tel est le sens du recours au genre du

⁴⁹ Ainsi « on prononça des discours », p. 117 [*vennero pronunziati discorsi*, Il Gattopardo, Milan, Universale Economica Feltrinelli, 2015, p. 121].

⁵⁰ Entre guillemets également dans le texte original : « facce forestiere », *ibid.*, p. 118-119.

roman historique dans *Le Guépard*, mis en évidence dans ce passage par le lapsus de don Calogero se trompant d'un siècle (p. 116) et faisant ainsi surgir le présent du lecteur qui, pour être latent, n'en est pas moins le véritable enjeu : le Plébiscite passé ne voile pas complètement l'allusion au référendum constitutionnel de juin 1946, où le peuple fut de nouveau consulté pour décider de la forme du nouveau régime, républicain ou monarchique, et dont les résultats suscitèrent de vives contestations, en Sicile notamment et plus généralement dans les territoires de l'ancien Royaume des Deux-Siciles.

Un temps onirique

Remarquons cependant que le passage qui nous intéresse n'adopte pas un ton accusateur semblable à celui de la p. 121 ; seule la langue de bois des libéraux est dénoncée, dans l'épisode des filles de joie et avant, dans la satire des très humaines fourmis. Le crime est dit, mais à mi-voix, d'une autre façon, par un récit singulier qui est tout à la fois récit de temps de mort, et récit d'une envahissante trivialité.

Que le récit du jour du Plébiscite ait un caractère funèbre est assez manifeste : le temps « couvert » (p. 113), « l'air sévère » du Prince en tenue de deuil, la « *redingote* [terme français dans le texte] noire » de deuil portée pour les obsèques du roi Ferdinand (p. 114), le « corbillard invisible » que semble suivre Don Fabrizio, les biscuits « endeuillés » (p. 115), la servante « lugubre » et l'obscurité finale (p. 117) sont autant de signes du deuil.

Mais il faut être sensible au fonctionnement de certains éléments de ce vaste réseau métaphorique. Le corbillard n'est pas qu'une image dans le texte, il est présent dans la scène comme « invisible », de même que la foule « invisible », p. 117. Autrement dit, la scène est à la fois réelle, et déréalisée, *autre*, marquée par des transformations et déguisements divers (des chapeaux en bulletins de vote, p. 113, des chants lombards en cantilènes arabes, *ibid.*, des filles de joies en « aimables représentantes du beau sexe », p. 116). Cette Sicile grise et ventée, ces personnages fantomatiques, muets, monosyllabiques comme ce « oui » attendu d'eux, inscrivent tout le passage dans un temps de mort et de deuil généralisé, déconnecté d'un décès précis, un temps hors-temps, déréglé, où les prostituées se montrent sur la place avant le coucher du soleil (p. 116), ou le chromo de Victor Emmanuel est « (déjà) » en bonne place (p. 115), où les biscuits offerts sont déjà rances.

Le vent, véritable *leitmotiv* du passage, achève de donner au passage son caractère singulier : peu présent jusqu'ici dans le roman, le vent est apparu dans la scène de chasse de la III^e partie comme un grand mélangeur (« il universalisait les odeurs d'excrément », p. 109). Ce vent démocratique évoqué déjà deux fois p. 111, pour sa poussée sur le cadavre d'un lapin suspendu à une branche, et pour son « bavardage », est omniprésent dans le récit du jour du Plébiscite, jour « venteux » (p. 113) où le Prince doit se protéger les yeux d'un « vent mauvais » susceptible de provoquer une conjonctivite chez lui (p. 114), et qui s'achève dans l'obscurité, le « vent éteign[ant] sans délai » les candélabres tenus par deux gamins lors de la proclamation des résultats (p. 117). Opposé au souffle de l'esprit, accompagnant une parole anonyme où les mots ne sont pas énoncés, mais bondissent comme des animaux sauvages (« des adjectifs chargés de superlatifs et de consonnes doubles rebondissaient et se heurtaient dans la nuit d'un mur à l'autre des maisons », p. 117), ce vent est aussi un fouet qui révèle le caractère fantasmatique d'une « journée fouettée par un vent impur » (p. 114). Anticipant la IV^e partie, où le lecteur apprend qu'« à vrai dire, le fouet semblait être l'objet le plus fréquent à Donnafugata » (p. 169), le vent du fantasme fait du jour du Plébiscite la continuation sans plaisir et contre toute décence du masochisme des ancêtres que révéleront les explorations secrètes du palais par Tancredi et Angelica.

Avec ses déplacements, son étrangeté à la perception classique du temps, son relâchement de la censure, la scène semble ainsi obéir à une logique onirique, et peut faire

penser au rêve de Descartes où celui-ci est entravé dans ses déplacements par un vent violent, rêve commenté par Freud dans une lettre de 1929 à Maxime Leroy⁵¹ que connaissait peut-être Lampedusa, dont l'épouse était psychanalyste. Lampedusa diagnostique d'ailleurs chez Don Fabrizio, comme Freud chez Descartes, de violents « conflits intérieurs » (p. 115). Quoi qu'il en soit, ce traitement de la scène du Plébiscite, entre associations d'idées et lapsus, se fait explicitement sous le signe de l'inconscient, et est une manière éloquente de mettre au jour la vérité de l'événement historique qui, précisément, ne saurait en être un, car pour qu'il y ait histoire il faudrait qu'il y ait un temps orienté, porteur de progrès possible. Or, dans le hors-temps de l'« autre scène » où on célèbre une deuxième fois les funérailles d'un Roi qui n'était lui-même que « grand appel inconscient à la miséricorde » (p. 114), où le futur est déjà présent, non seulement par le lapsus du Maire, mais par l'explication qu'en donne le narrateur (« un de ces *lapsus* dont Freud expliquerait le mécanisme quelques décennies plus tard », p. 116 ; on pourrait aussi citer la parenthèse « (comme le racontera plus tard Don Fabrizio) », p. 114), il n'y a que des pulsions, pulsion de mort, pulsion brutale de vie, en deçà de tout calcul et de toute manigance, cristallisées dans les « belles mains rapaces » d'Angelica (p. 117), et préfigurées par les fourmis, « surexcitées par le désir de s'annexer » un peu de nourriture, mais qui donnent à cette excitation la forme d'une exaltation sublime (« elles exaltaient la flore séculaire et la prospérité future de la fourmilière... », p. 110).

Aussi la très forte trivialité du passage n'est-elle pas surprenante : plus encore que dans d'autres parties du roman à l'esthétique naturaliste prononcée, se déploient ici, non censurés, le corps et ses fluides : « salive » (p. 110) ; « sang », « urines » (p. 112) ; graillons et crachats, sécrétions de la conjonctivite (p. 114) ; « mal de ventre », « défécation de mouches » (p. 115), rossolis visqueux et écœurants (p. 116). La pourriture est sur le grain de raisin convoité par les fourmis, mais aussi dans l'air, sans issue : « sans vent, l'air aurait été **un** étang putride, mais [...] les coups de vent assainissants traînaient aussi derrière eux beaucoup de cochonneries » (p. 114). Les jeunes libéraux chantent « [a]u milieu des papiers sales et des ordures » (p. 113). Les héros historiques disparaissent sous leurs poils : Garibaldi et Victor Emmanuel « fraternisaient [...] à travers la prodigieuse luxuriance de leurs poils qui réussissaient presque à les dissimuler », p. 115). Les grands projets politiques ont pour objet des égouts (p. 116). Les femmes du jour sont les prostituées, et Angelica. Et la domination des puissants demeure parce qu'elle est d'abord physique : « [Don Fabrizio] fut surpris en voyant que tous les membres du bureau se levaient lorsque sa stature remplit tout entière la hauteur de la porte ; on écarta quelques paysans arrivés avant lui et qui voulaient voter » (p. 115)...

Un récit chiffré et déchiffré à la fois

Le récit du jour du Plébiscite entraîné par les interrogations et la remémoration du Prince se focalise donc moins sur le crime des libéraux que sur l'imposture plus grande encore de l'illusion démocratique que révèle la dimension onirique de la scène. Mais ce récit n'est pas pour autant un récit de rêve car, on l'a vu, le chiffrage est presque toujours explicité comme chiffrage, et déchiffré. L'inconscient est présent, mais aussitôt présenté dans ses manifestations les plus connues, systématiquement indiquées : associations d'idées, même si le narrateur prétend « inopportun » de les préciser (p. 110), lapsus. Cette extrême explicitation, accompagnée d'une ironie généralisée, fait du passage un objet curieux, pas toujours très subtil et assez problématique, car si l'histoire est le lieu où l'homme est

⁵¹ La lettre a été publiée par celui-ci dans sa biographie de Descartes, *Descartes le philosophe au masque*, Paris, Les Éditions Rieder, 1929, vol. I, p. 89-90. Les rêves de Descartes, dont le récit original en latin est perdu, sont connus par la traduction qu'en donna son biographe Adrien Baillet (*La Vie de Monsieur Descartes*, Paris, 1691). L'ensemble est proposé dans les *Œuvres complètes* de Freud publiées aux Puf (vol. XVIII, 1994, p. 235-240).

dépossédé de lui-même quand bien même il croit en être le maître, quel homme peut énoncer cela ? Et comment ?

Ce n'est pas Salina, du moins pas complètement, pas immédiatement – d'où cette variation de la focalisation que nous avons évoquée déjà. Le narrateur complète et anticipe, l'exemple le plus remarquable étant la parenthèse p. 114 : « (comme le raconterait plus tard Don Fabrizio) ». L'impression sur le lecteur est cependant trompeuse, et explique la confusion souvent faite, pour le roman entier, entre le point de vue du personnage qui reste dominé par des impressions, en général pénibles (« impression pénible mais nette », p. 113 ; « pensées [...] désagréables comme toutes celles qui nous font comprendre trop tard les choses », p. 114), et celui du narrateur. La confusion est d'ailleurs soigneusement entretenue : on note que l'administrateur du domaine est nommé p. 115 « Don 'Nofrio », avec une éliision caractéristique de la langue orale, alors qu'il est nommé p. 114 « don Onofrio Rotolo ». Qui parle donc ici⁵² ? On note également les guillemets (présents aussi bien dans le texte italien) en bas de la p. 113 et en haut de la 114 « visages étrangers », « houe », « étrangers », et la forme dialectale *zzu* pour *zio*, « oncle » (p. 113).

De façon générale, le passage fait entendre des voix, celles des habitants (« et non, comme on voulut le dire, en hommage tardif au drapeau des Bourbons », p. 116), de don Calogero (« prendre un petit verre », p. 115 ; « comme dit don Calogero, les grandes joies sont muettes », sans guillemets cette fois, p. 116), mais aussi des « étrangers », cités citant le poète et penseur Giacomo Leopardi au bas de la p. 113 (« *magnifiche sorti e progressive* », entre guillemets, mais non en italique dans le texte original). L'effet n'est pas pour autant polyphonique, car ces voix trompées ou trompeuses, hypocrites, mensongères contribuent à construire l'ironie du passage, qui naît de l'incongruité des propos tenus, et révèle par là leur imposture, la falsification du réel qu'ils opèrent : le vers de Leopardi s'applique à la mort (à l'unisson de la tonalité générale du passage), et non à un avenir radieux ; l'article du *Giornale di Trinacria* retient la présence de femmes en taisant ce qu'elle sont et, surtout, en étouffant leur revendication féministe. Or, ce procédé de citation est systématisé par la narration qui, par le recours à la langue étrangère, ou à la métaphore impropre, ou encore aux parenthèses, ne cesse de créer un écart avec ce qu'elle mentionne, et vient miner toute illusion, toute possibilité de croire en une sincérité, en une univocité des choses. Le latin *ad limina Gattopardorum*, calque de *ad limina apostolorum*, le français *redingote* auquel font écho la ventrière tricolore de Sedàra « et tout le reste [*e tutto*] » (p. 116) dénoncent les postures, les faux-semblants des actes, des rites, des croyances. Il en va de même du tableau donné p. 112-113 des calculs complexes des « pèlerins » du Guépard, qui présente dans une arborescence impitoyable un univers où la trivialité est de plus en plus présente : « ces pèlerins [...] d'autres [...] soit par foi religieuse [...], soit [par dépit de n'avoir pas su saisir l'occasion offerte par le changement politique], soit [parce que volés et cocufiés dans le changement de régime] ». On relèvera l'ironie mordante de la comparaison finale des cornes de cocus « librement volontaires comme les troupes garibaldiennes ou par recrutement forcé comme les régiments bourbonniens » : allusion doublement ironique aux exactions commises dans ce qui est bien une guerre, et à la représentation idéalisée de l'enthousiasme des partisans de Garibaldi – et même triplement ironique si l'on se souvient que le prince à la fin de la première partie constatait une ressemblance entre Garibaldi et Vulcain, « un cocu » (p. 51). La mention initiale de la férocité du général Cialdini piémontais lors du siège de Gaète rappelait d'emblée la nature des événements en cours ; la parenthèse p. 112 a la même fonction : « Révolution (c'était ainsi que l'on désignait encore dans cet endroit reculé les changements

⁵² On se souviendra que la début de la troisième partie voit le narrateur dévoiler fugitivement son identité sicilienne : « don Ciccio s'estimait heureux s'il pouvait le soir jeter sur la table un lapin sauvage, qui d'ailleurs était *ipso facto* promu au grade de lièvre, comme on fait chez nous [*come si usa da noi*]. » (*op. cit.*, p. 97)

récents) ». Rétrospectivement, Don Fabrizio, qui ne raisonne pas différemment de ses « pèlerins », n'échappe pas à l'ironie : « que ce soit en raison du fait accompli [...], devant la nécessité historique, ou en considérant... » (p. 114). Car l'ironie elle-même, dont ne sont pas dépourvus les paysans au « machiavélisme inculte » (p. 112), est mise en échec : certains « interprétaient ses raisonnements [ceux du Prince] comme des sorties ironiques [*uscite ironiche*] afin d'obtenir un résultat pratique opposé à celui suggéré par ses paroles ; ces pèlerins (et c'étaient les meilleurs) étaient sortis de son bureau avec des clins d'œil, pour autant que le respect le leur permettait, fiers d'avoir pénétré le sens des paroles princières et se frottant les mains pour se féliciter de leur perspicacité juste à l'instant où celle-ci s'était éclipsée. » (p. 112)

Cette dernière phrase peut être analysée comme un souvenir de Don Fabrizio. Il n'en va pas de même des généralités qui précèdent à propos des Siciliens « à cette époque » : « Comme des cliniciens très habiles [...] les Siciliens finissaient par tuer le malade, c'est-à-dire eux-mêmes, en raison de l'astuce très raffinée qui n'était presque jamais appuyée sur une connaissance réelle des problèmes ou, du moins, des interlocuteurs » (p. 112), où se manifeste la présence constante dans le récit d'une instance ironique supérieure dotée, elle, selon toute apparence, de la « connaissance réelle des problèmes ou, du moins, des interlocuteurs ». Tout le récit est en effet mené par un narrateur omniscient, qui propose, tel Dieu, un tableau des Siciliens et de l'histoire de la Sicile *sub specie aeternitatis*, qui peut mentionner le siège de Gaète qui ne commencera qu'en novembre (le 5), proposer au sujet de la lucidité, précisément, une sentence de moraliste (« Ces pensées étaient désagréables comme toutes celles qui nous font comprendre trop tard les choses », p. 114), ou évoquer une année 1961 postérieure à la rédaction du roman (et à la mort de l'auteur, d'ailleurs).

Ce narrateur qui se confond avec l'auteur d'un roman de l'après-coup, fort d'un savoir désormais manifeste, est donc celui qui chiffre et déchiffre à la fois pour le lecteur l'histoire du Plébiscite. La posture surplombante où les hommes apparaissent comme des fourmis gesticulantes – à deux reprises seulement cette condescendance se nuance d'un peu de compassion, vis-à-vis des « humbles gens » dans le troisième argument du Prince pour inviter à voter 'oui', et vis-à-vis des « pauvres filles [de joie...] raillées et chassées », p. 116⁵³ – rejoint au fond la distance indifférente de la nature qui « s'en fichait de toute évidence », dans une dévaluation de l'humanité : pour le narrateur comme pour don Ciccio la confiance semble bien ne pouvoir être accordée qu'aux êtres dépourvus de langage articulé (p. 111), d'où l'on pourra déduire l'impossibilité de toute politique. Mais il faut ajouter que le narrateur se trouve en mesure de tenir sa position toute-puissante parce qu'au fond déchiffrer le jour du Plébiscite est le même geste que le chiffrer, puisque c'est, au sens propre, y donner à voir le règne du chiffre : celui des comptes truqués, du calcul universel, qu'il s'agisse des paysans machiavéliques, des envoyés piémontais, du Prince lui-même amateur de mathématiques, comptabilisant les « non » probables, ou alternant entre un « oui » et un « non » (p. 115). Le passage apparaît, quand on y prête attention, envahi de chiffres : dates (« Vingt et un », p. 111 ; « trois ans auparavant », p. 114 ; « 1961 », p. 116), horaires (« quatre heures », p. 114, « huit heures », p. 117), nombre de personnes (« trentaine », « deux ou trois 'visages étrangers' », p. 113 ; « trois ou quatre filles de joies », p. 116, « deux gamins », p. 117), sommes d'argent (« deux mille lire », p. 116), en soi peu significatifs, mais qui prennent un relief particulier si on y ajoute non seulement les résultats du vote, mis en évidence par la disposition typographique, mais aussi les « douze petits verres » de rossolis⁵⁴ : « quatre rouges, quatre verts, quatre blancs » (p. 115-116), et la numérotation dans le monde des fourmis progressistes, qui connaissent une « fourmière numéro 2 sous le chêne-liège numéro

⁵³ Mais la compassion vis-à-vis du Roi vient trop tard (p. 114).

⁵⁴ En italien *rosolio* : il s'agit d'une liqueur à base de pétales de rose.

4⁵⁵ » (p. 110). Même les lettres sont objets de comptage : les consonnes qui rebondissent dans la nuit sont « doubles » (p. 117). De ce point de vue, « le pauvre Roi Ferdinand », seul à appartenir encore à un monde de l'hyperbole, et non du chiffre (« des fleuves de paperasses », p. 114), a bien fait de mourir, en effet.

On pourrait se demander quel effet produit cette démonstration elle-même appuyée de la grossièreté généralisée qu'emblématise le mode de reproduction bon marché du chromo (p. 115). La « symbolisation naïve » des verres de don Calogero aux couleurs du nouveau drapeau diffère-t-elle profondément de l'écriture qui la rapporte, dont l'ironie continue ne craint pas les figures appuyées (l'hypallage « mains patriotiques » p. 115), ou contournées (la métaphore de la veine du sourire dans « cette symbolisation naïve du nouveau drapeau veina d'un sourire le remords du Prince », p. 116) ? Il est vrai que le roman de Lampedusa qui joue tant avec le temps historique fut en définitive un roman tardif et posthume, publié dans une version que l'auteur ne maîtrisait plus.

Laissant la question ouverte, qui est peut-être aussi celle d'un anachronisme de l'écriture, on conclura avec une autre image du passage, celle, au début, des chiens de chasse endormis « étendus et aplatis comme des découpages » (p. 111). Cette anticipation de la forme ultime du chien Bencicò dans la dernière partie, « petit tas de fourrure mitée » (p. 281) un instant reconstitué dans sa chute en « quadrupède aux longues moustaches » (p. 293) contribue à intégrer le récit du Plébiscite à l'ensemble d'un récit où l'homme se retrouve dans l'histoire comme jeté en un lieu de pulsions autant que de calculs qui le dépossèdent de lui-même. Mais elle désigne aussi précisément l'enjeu du passage que nous avons commenté. « L'Italie était née à Donnafugata pendant cette sombre soirée », lit-on à la page qui suit, p. 118 : autre découpage, dont l'auteur met ici en fiction la genèse coupable, selon des procédés dont on aura tenté d'éclairer la complexe abondance en s'arrêtant sur ce passage, ainsi découpé.

⁵⁵ Encore un « quatre », qui est aussi le chiffre du Quadrivium...

Le Prince Salina : une vision apophatique de l'Histoire (IV, 143-146 et 181-195)

Maurice Actis-Grosso

L'œuvre d'art est une vision du monde transformée par le talent romanesque en une émotion qui nous entretient de notre condition d'êtres finis et mortels. Nous pouvons amplifier une telle perspective de l'individu au contexte historique dans lequel il évolue selon le concept que les civilisations aussi sont limitées et condamnées à périr. Cela permet une double focalisation interne et externe sur l'individu qui résume en lui les caractéristiques d'une époque et sur l'époque qui produit un certain type d'individus. En l'occurrence le Prince Salina apparaît comme le fruit d'un rapport séculaire aristocratique et féodal à une monarchie de type absolutiste, au sein d'une organisation étatique nobiliaire génératrice de liens séculaires d'une pyramide sociologique spéculaire. Un choc politique et historique ébranlera cette pyramide : une révolution au sens étymologique du terme dont l'appellation italienne synthétise le caractère rénovateur, le *Risorgimento* ou Résurgence. Nous pouvons alors en avoir une vision globale au niveau national de l'Italie et la vision restreinte de ce phénomène au niveau régional de la Sicile. Parallèlement, la réflexion sociologique inhérente à cette période peut se limiter au cadre monarchique et à la noblesse selon le même processus de focalisation : monarchie des Bourbons d'Espagne *versus* monarchie de Savoie et survie et adaptation de la noblesse sicilienne dans le cadre d'une nouvelle structure étatique, mais toujours d'essence aristocratique dans lequel s'insère l'ascension d'une bourgeoisie toujours plus puissante.

Au niveau intrinsèque individuel du Prince Salina s'impose alors une redéfinition identitaire qui épouse une réflexion historico-sociologique sur son propre statut ainsi que sur la raison d'être de son propre milieu social : une réflexion sur les mythes et les métamorphoses de soi et des circonstances historiques à l'origine de la suprématie sociale et politique de la noblesse sicule et de la famille princière des Salina. S'instaurent ainsi une confrontation entre des certitudes séculaires ancrées dans le passé et des innovations proprement bouleversantes par leur modernité de même que la reconnaissance par anticipation de schémas endogamiques fragilisés par des brèches exogamiques : concrètement, dans la quatrième partie du *Guépard*, le refus du Sénat par le Prince et l'intégration bourgeoise des Sedara dans la forteresse nobiliaire des Salina (pp. 143-146 ; pp. 181-194 in édition du Seuil 2007). Il y a donc lieu de focaliser notre attention et notre analyse sur la réaction du Prince Salina, conscience fondamentale de la trame romanesque, basée sur la perception d'une double ipséité, sociologique et historique, et sur une approche apophatique de l'Histoire.

L'apophatisme princier (du substantif grec « apophasis » issu du verbe « apophémi » : nier) n'est pas tant une approche philosophique fondée sur la pure négation — ce qui équivaldrait à limiter le processus en question à une suite de négations de ce qu'il n'est pas , soit une impossibilité à se définir positivement—, mais plutôt une définition de soi et de son microcosme endogène en réponse négative à une réalité imposée : au niveau sociologique

dans le dialogue avec Sedara et au niveau historico-politique dans le dialogue avec Chevalley. Ce double apophatisme ontologique et social souligne le poids de l'héritage ancestral dans la définition de soi de l'individu face à un représentant du nouveau pouvoir économique de la bourgeoisie, mais aussi face à un représentant d'une nouvelle facette de la noblesse, double menace exogène et endogène de la suprématie aristocratique sicilienne, l'une destinée à la supplanter en la pénétrant et en la singeant, l'autre destinée à la circonscrire dans un rôle subalterne par une vision plus moderne et éclairée de la monarchie. Nous assistons donc, dans cette analyse comparative des deux extraits du roman, à l'annonce d'une défaite envisagée non seulement sous le sceau de l'Histoire et de son évolution, mais aussi sous le signe d'une inévitable substitution de classes dirigeantes indépendamment des oripeaux nobiliaires métaphoriques de cette mue historique.

Soulignons tout d'abord la place centrale des deux épisodes dans la trame narrative : au début et à la fin de la Quatrième partie, sous la précision chronologique : « Novembre 1860 », c'est-à-dire au moment de la concrétisation des hypothèses historico-politiques sur la « révolution » structurelle en cours (le Sénat) et des mouvements endogamiques souterrains sur le point de s'imposer (le futur mariage de Tancredi et Angelica). Au niveau infradiégétique de l'économie romanesque se reflète le niveau supradiégétique de la problématique de la fin d'un monde aristocratique préservé imposé par le poids de la réalité historique sur les illusions princières d'éternité. D'aucuns ont proposé à ce sujet diverses perspectives comparatives. Anna Saignes et Agathe Salha voient dans le *Guépard* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa une œuvre témoin du changement, caractérisée par la volonté de recréer le passé par un témoignage sur le changement d'époque ; elles insistent sur la récurrence de certains comportements individuels et collectifs qui relativisent l'idée de rupture et de fin et mettent en évidence un aspect particulier d'un phénomène permanent de reconfiguration et d'adaptation du corps social soit « une intériorisation de la vision de la fin », fruit d'un double processus relatif à l'insertion de l'événement historique dans la trame romanesque et à la symbolisation de l'espace et du temps dans le roman. Sylvie Servoise s'intéresse au concept temporel à l'œuvre dans le volume. Elle évoque un temps dynamique, celui de la conscience du Prince, aux prises avec un mouvement historique auquel il s'adapte au prix d'une illusion qui s'apparenterait à « une fuite hors de l'histoire » au nom d'un immobilisme idéologique.

Renvoyant à un tissage des temps sur l'exemple de la perception temporelle de Fernand Braudel (un temps long, celui de l'Histoire, un temps événementiel, celui du Risorgimento, un temps social, celui de la classe aristocratique) qui tend à résorber le temps social et événementiel, ainsi que le « temps moyen » de l'histoire de la Sicile, dans le temps naturel qui devient synonyme de temps long dans l'optique du Prince comme si « l'avenir [n'était] jamais que la répétition du passé », elle synthétise à juste titre ce phénomène dans une compensation par une « temporalité dynamique » qui consiste à déchiffrer intellectuellement l'Histoire en son processus débouchant sur un équilibre précaire de « neutralisation des contraires » et sur « le temps herméneutique du déchiffrement des signes » réversible générant une lecture *a posteriori* du roman⁵⁶.

⁵⁶ *Romans de la fin d'un monde*, sous la direction d'Anna Saignes et d'Agathe Salha, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2015, Introduction, p.p. 9-21 ; Sylvie Servoise, « Temps et contretemps du *Guépard* »,

À la lumière de ces analyses, nous sommes en droit de nous interroger sur le niveau d'acceptation du bouleversement historique en œuvre par le Prince dans les extraits considérés, entre remémoration nostalgique d'un monde enfoui et déni de la réalité en gestation. Dans la perspective des nombreux dialogues qui émaillent le volume, à quel stade réflexif renvoient les deux passages en question ? Constituent-ils une réponse probante et pragmatique à une double considération concrète d'un état de fait ou ne sont-ils qu'une itération détournée de ce même déni ?

Même si la rencontre entre Don Fabrizio et Sedara n'est pas un dialogue à proprement parler, mais une sorte de dialogue détourné où le style indirect libre laisse aisément deviner le monologue intérieur du Prince et si l'entrevue entre celui-ci et Chevalley s'apparente plus à un long monologue du protagoniste, il n'en demeure pas moins qu'une des caractéristiques du roman concerne la fonction dialogique en tant que stase narrative propice à la confession du Prince et à sa progressive prise de conscience de la situation historique vécue. Il existe même une possibilité d'élaboration d'une courbe interprétative intimement mêlée à ces épisodes, révélant autant de degrés d'appréhension du sens de l'Histoire. Dans la Première partie, les conversations du Prince et de Tancredi et du Prince et du surintendant Russo se fondent sur l'illusion d'une persistance aristocratique métamorphique pour ce qui est de la première, nourrie d'une thématique de la pérennité symbolique du privilège au moment même où l'héritage nobiliaire est en péril ; dans la seconde, sur la conscience désabusée d'une déchéance historique, une lecture apophasique met en évidence une projection anticipatoire du prisme social aristocratique modifié par une désacralisation prosaïque du processus historique en marche vers un bouleversement total du grand kaléidoscope social. Citons aussi pour mémoire, dans la Cinquième partie, la discussion entre le Père Pirrone et l'herboriste qui apparaît comme une version dialogique *a minore* de la conversation du Prince avec Chevalley, illustrée par nombre d'analogies thématiques et structurelles que nous pouvons résumer aux développements sur les vicissitudes la Sicile et sur l'essence de l'aristocratie.

Outre la différenciation sociologique entre plèbe et noblesse présente dans les deux cas (Tancredi *versus* Russo, Père Pirrone *versus* Chevalley), ces dialogues délimitent dans la structure romanesque *l'essentiel* de la problématique historico-sociale de la trame narrative, dont nous retrouvons les traces dans le double échange de la Quatrième partie. Il n'est pas jusqu'à l'épisode du plébiscite dans la Troisième partie qui ne corresponde à l'illustration pragmatique des conséquences de la théorie présente dans les précédentes conversations : une métaphore sociologique fondée sur les oxymores qui caractérise ce qui ressemble au cortège funèbre de l'ordre ancien aboutit à une désacralisation outrancière du Roman national du Risorgimento au niveau régional sicilien, en corroborant la pénétration du matériau historique dans la trame romanesque. Une telle pénétration se fait par l'incarnation à proprement parler de deux perspectives structurellement fondatrices de l'évolution de la diégèse : la symbiose sociale se concrétise en la personne de Calogero Sedara et dans l'optique du futur mariage de sa fille avec Tancredi ; l'irruption au sein du microcosme princier de l'Histoire en ébullition (avatar de « l'histoire en marche » symbolisée par le frac de Don Calogero) en la personne de Chevalley. D'un côté donc les données d'une symbiose sociale annoncée dans le mouvement

asymptotique de la décadence des Salina et de l'anoblissement futur des Sedara – à travers la reconnaissance de la part du Prince d'une certaine intelligence pratique des vertus bourgeoises et la progressive intériorisation des codes sociaux nobiliaires par Sedara, premier degré de son élévation dans l'échelle sociale –, de l'autre les constatations relatives à la « terrifiante insularité spirituelle » sicilienne, source et conséquence de la décadence des Salina, prisonniers pourtant du refus du solipsisme sociologique de leur déchéance, annonce de la prévision lucide du proche avenir de leur caste face à Chevalley. Nous sommes donc en présence de deux personnages antithétiques, métonymies parcellaires individualisées de l'Histoire en marche (Sedara et Chevalley), confrontées à une figure hypocoristique de l'Histoire en marge, le Prince Salina.

Don Fabrizio répond caractériellement aux deux critères de l'identité selon Paul Ricœur : la « mêmeté » (néologisme français conçu sur l'exemple des termes allemand *Gleichheit* et anglais *sameness*) envers Chevalley et l'ipséité (*Selbstheil* en allemand, *selfhood* en anglais) envers Sedara. Ces deux concepts sont à la source de la conscience de soi. Ils permettent ainsi à l'individu de se définir par opposition aux autres selon une vision de type apophasique qui introduit une subdivision identitaire envers les deux interlocuteurs auxquels il est confronté : Sedara et Chevalley, identiques dans leurs différences et différents dans leurs similitudes. Ces deux derniers symbolisent la question du rapport à autrui en philosophie simultanément à l'inévitable altérité de la conscience dans son rapport au monde : l'ipséité en tant que regard sur le soi et l'altérité du monde comme résistance contrariante.

Si le Prince, comme tout individu, selon les termes de Vladimir Jankélévitch, un des maîtres de la philosophie apophasique, « est un être fini qui prend conscience de la limite et sort ainsi de sa prison [...] tout en y demeurant captif »⁵⁷, il peut le faire en étant mis à l'épreuve par les deux intervenants qui lui font face et permettent au processus introspectif qui le concerne de se mettre en branle. L'ipséité étant, selon Jankélévitch, « le fait pur et incomparable de notre existence comme personne » en tant qu'elle constitue « l'universellement humain en chaque homme », elle garantit à chacun son identité propre au cœur même du changement qui s'avère être et demeurer toujours rigoureusement indépendant de toute extériorité. Cependant, l'ipséité peut être *en puissance* ou *en acte* et donc être à l'origine d'une dichotomie, d'une forme de décentrement par rapport à soi, d'un dédoublement de la conscience lorsque s'opère un contact empirique avec le monde sensible qui implique de ce fait un travail sur soi pour aboutir à un « dépassement de soi ». Dans le cas du Prince, le caractère paradoxalement intime de l'altérité en soi n'est concevable qu'en considération d'une acceptation pleine et entière du temps sous toutes les formes déjà soulignées : « Le temps est la dimension de notre réalisation », toujours selon Vladimir Jankélévitch. Mais cette « conscience de soi » entre en contact avec le monde qui ne peut jamais être perçu que relativement à la conscience elle-même en tant qu'extériorité par rapport à soi. La conscience que nous en avons est inséparable de la conscience que nous avons de nous-mêmes et nous révèle le monde comme une nouvelle et douloureuse altérité *où trouver sa propre place* au prix d'une *abdication de ses certitudes* et de la subjectivité de sa

⁵⁷ Daniel Moreau, *La question du rapport à autrui dans la philosophie de Vladimir Jankélévitch*, Les Presses de l'Université Laval, 2009, pp. 25-37.

propre représentation : nous avons là exactement la confrontation mise en scène par Lampedusa dans la Quatrième partie qui nous occupe.

Le rapport entre Don Fabrizio et Calogero Sedara illustre donc l'apophatisme social à travers l'ipséité sociologique « sédaresque ». Leur échange est fondé sur un processus de réciprocité nourri de contradictions internes et d'ambiguïtés caractérielles qui tendent à métamorphoser des différences primordiales en antithèses solubles dans une phénoménologie symbiotique ou osmotique. En effet, en nous référant aux classifications d'un spécialiste de la sociologie des élites tel qu'Eric Mension-Rigau dans son volume *Aristocrates et grands bourgeois*⁵⁸ – version contemporaine des études d'un Guy Chaussinand-Nogaret sur les élites du XVIII^e Siècle –, nous pouvons résumer les découvertes et les conséquentes aspirations du gros bourgeois Sedara au contact de l'aristocrate Salina comme suit : les modalités de la sociabilité externe, l'atout du « capital social », les supports et composantes de la mémoire lignagère, l'apprentissage de la distinction, du savoir-vivre et des convenances, l'idéal de discrétion propre à la réserve aristocratique, enfin tout ce qui fait l'homme « poli » contre le mépris du « nouveau riche » et les stratégies familiales exogènes, cependant rendues nécessaires par les vicissitudes du temps – ces alliances dictées par l'argent appelées dans le jargon nobiliaire « alliances sonnantes ou trébuchantes ». L'ironie de ce dernier terme dans sa double acception correspond bien au cas matrimonial qui nous occupe et n'aurait pas déplu à l'ironique et désillusionné auteur du *Guépard*. Effectivement, si Sedara recherche « le regard d'autrui comme légitimation » de son ascension sociale en tant que future incarnation d'une classe « idéale et missionnaire alliant la richesse, le pouvoir et la codification sociale », le Prince Salina, obsédé comme ses pairs par l'importance et la conservation d'un patrimoine qui puisse perdurer, est par anticipation convaincu de la prochaine « assimilation » réussie de ces familles bourgeoises « assimilées », selon le même jargon nobiliaire, en l'occurrence les Sedara... bientôt « anoblis » par l'adjonction onomastique illusoire « del Biscotto » (*sic* !), illustrant de ce fait « la supériorité éprouvée par l'aristocrate vis-à-vis du bourgeois », mais « parfois même compensée par une sorte de fascination pour sa capacité à s'enrichir »⁵⁹, exactement comme l'exprime le passage sur le dialogue entre les deux incarnations sociologico-romanesques.

L'entretien entre Don Fabrizio et Calogero Sedara est conçu en diptyque : une première partie (l.1-l.48, p.p. 143-144) met en scène le thème prédominant de la décadence nobiliaire alors qu'une seconde partie (l.49-l.110, p.p. 144-146), à peu près de la même dimension, nous présente le thème antithétique de l'ascension bourgeoise dans le processus déjà souligné d'assimilation sociologique. Nous avons donc un double mouvement, involutif et ascendant, destiné à suggérer au lecteur un mouvement asymptotique correspondant à la prochaine fusion matrimoniale des deux familles au point même d'intersection osmotique des deux courbes. Il s'agit d'un passage très fortement réfléchi permettant l'analyse caractérielle et psychologique d'une interpénétration psychique des deux intervenants, elle-même spéculaire de ladite symbiose sociale. La lecture qui peut en être faite est fondée sur les interpénétrations sociales d'ordre exo/endogamiques rendues possibles par l'union entre Tancredi et Angelica. Tous deux font figure de maillons intermédiaires entre noblesse et bourgeoisie ; à double titre pour

⁵⁸ Eric Mension-Rigau, *Aristocrates et grands bourgeois*. Éducation, traditions, valeurs, Paris, Perrin, 1997.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 508, p. 469.

Tancrède qui, en tant que transition métamorphique infranobiliaire non seulement s'avère très proche caractériellement de son oncle le Prince (« une force d'attraction [...] égale en intensité à celle du jeune Falconeri », p.145), mais aussi de Calogero Sedara dans le portrait du même Tancrède « de l'époque post-garibaldienne » aux actions « sédaresques » obliées par le charme aristocratique (*idem*). Du point de vue simultanément structurel et thématique, ce passage permet une double lecture apophasique : structurellement, malgré les pôles antithétiques qui caractérisent les deux personnages, se dégagent deux visions positives de chacun car thématiquement une vision métamorphique interne à ces deux visions transforme ladite négativité des portraits individuels en positivité de leur reflet *a contrario*. Plus précisément, un prisme positif relatif à chaque personnage *en mutation* inaugure chacune des deux parties du passage.

En effet, Don Fabrizio ressent « une curieuse admiration pour les mérites de Sedara » et pour « la rare intelligence de l'homme » alors que Sedara aussi commence à être séduit par le caractère particulier du Prince Salina qui tranche parmi les « singuliers exemplaires sociaux » typiques de sa caste (p.143, p.144). La positivité se mue alors en une inversion des valeurs et qualités inhérentes aux deux protagonistes en fonction des caractéristiques sociologiques et psychologiques de base de chacun. Ainsi le cynisme et le pragmatisme de Sedara (« affranchi des centaines d'entraves que l'honnêteté, la décence et peut-être la bonne éducation imposent », p.143), face aux « obstacles » du protocole social et du savoir-vivre de Salina, se transforment en un sens des affaires développé alors que sont soulignées la faiblesse aristocratique et son indolence coupable ; une nouvelle antithèse infradiégétique (« Les opérations que Don Calogero conseillait après avoir écouté le prince... », p.144) consacre alors la décadence nobiliaire future des Salina (« la maison Salina acquit une réputation de rapacité [...] qui détruisit son prestige », *idem*). De la sorte, la valeur nobiliaire du Prince se voit d'emblée, malgré sa différence par rapport à ses pairs, reconduite à la singulière philosophie sédaresque, sociologiquement redoutable malgré – ou à cause de – sa profonde trivialité, concernant les « hommes-moutons » de l'aristocratie destinés à être tondus. Ce n'est qu'après la parenthèse consacrée aux similitudes entre Tancrède et ses deux « beaux-pères » que la négativité ainsi instaurée (« la mollesse et l'incapacité à se défendre qui étaient les caractéristiques de son noble-mouton prédéfini », p.145) subit sa transmutation positive en termes de « charme » et de « bonnes manières » dont la source est inhérente au caractère de Don Fabrizio (« une force d'attraction différente dans le ton, mais égale en intensité à celle du jeune Falconeri ; et encore une certaine énergie qui tendait à l'abstraction », p. 145). Là aussi, une nouvelle antithèse infradiégétique (« Lentement Don Calogero comprenait [...] qu'en utilisant de pareils procédés [...] sont aussi profitables pour celui qui les a bien traités », p.p.145-146) consacre l'annonce de la future ascension sociale promise à la famille et à la descendance de Sedara.

Avant que cette perspective d'anoblissement ne se réalise et que Sedara puisse troquer la minuscule de l'indice de respectabilité bourgeoise méridionale, toujours respectée dans le texte (*don* Calogero), en véritable indice sociologique de distinction nobiliaire (*Don* Fabrizio), il faudra que se produise la confrontation psychologique entre les « tares » aristocratiques – par ailleurs soulignées *a contrario* par le Père Pirrone dans son dialogue avec l'herboriste – découlant non d'un « défaut de pénétration », mais d'une « sorte d'indifférence méprisante à

l'égard de ce genre de choses [les affaires de Prince Salina], considérées comme infimes » (p.144), et le pragmatisme violent et cynique d'une bourgeoisie triomphante à l'assaut des biens concrets et des biens symboliques de la noblesse puisqu'elle est et demeure à l'affût de « leur nom, illuminé d'un inexplicable prestige » (p.145).

Notons que les passages sur la faiblesse congénitale des nobles et sur l'opportunisme acquis des bourgeois occupent dans cet extrait un moment narratif transitoire qui adopte toute sa force par sa situation dans l'économie de la trame diégétique : il n'est pas anodin que le premier thème apparaisse *après* l'énumération des qualités antithétiques de Sedara dans la première partie du diptyque alors que le second thème apparaît *avant* l'énumération des qualités aristocratiques du Prince qui vont nourrir l'affinage de la rusticité sédaresque. De quelque manière que l'on envisage cet extrait, il est bel et bien destiné à corroborer l'inévitable phagocytose de la vieille noblesse des Salina : « ce fut à partir de ce moment-là que débuta pour lui [Calogero Sedara] et les siens l'affinement constant d'une classe qui au cours de trois générations transforme des rustres *efficaces* en gentilshommes *sans défense* » (p. 146, souligné par nous). Une telle conclusion antagonique permet d'entreprendre une analyse psychosociologique polyédrique à partir de la nette omniprésence du protagoniste Salina qui ne se dément pas dans cet extrait comme dans tout le *Guépard* d'ailleurs : ce bouleversement historico-politique est observé et détaillé par l'œil scrutateur du narrateur omniscient qu'il incarne.

Malgré tous les préjugés (biographique, immobiliste, idéologique, régionaliste, voire expérimentaliste) auxquels le roman lampedusien a été en butte, il s'agit de l'unique œuvre littéraire qui trouve sa source et son sens au sein même de la classe nobiliaire qu'il étudie, selon Francesco Orlando : « le seul roman écrit par un aristocrate, sur le passé récent de sa propre classe, avec un point de vue totalement interne à celle-ci »⁶⁰. Orlando précise par ailleurs que le changement de classe dominante qui avait caractérisé le XIX^e siècle, abondamment illustré en littérature, alors que cette même bourgeoisie triomphante tendait à s'approprier les modèles nobiliaires par imitation plutôt qu'à se doter de modèles propres, tend à définir le *Guépard*, compte tenu également de sa chronologie éditoriale décalée par rapport aux dogmes déclinants d'un néoréalisme littéraire italien pourtant encore impérieux, comme l'unique exemple d'une « auto-apologie des vaincus, presque didactique du point de vue historique »⁶¹. Dans le chapitre du volume d'Orlando intitulé : « 1860 : *una singolare fine d'antico regime* » (« 1860 : *une singulière fin d'Ancien Régime* »), l'auteur précise la vision de Tomasi di Lampedusa qui est en définitive celle que son géniteur spirituel lègue à son protagoniste absolu : « l'acceptation pure et simple de la vérité [...] définitive et cathartique en tant que fin des équivoques et des illusions. »⁶² Il est vrai qu'en décalage chronologique avec le reste de l'Europe, l'année 1860 en Sicile marque l'étape du déclassement de la noblesse par la bourgeoisie au travers d'un transfert *sous-jacent* de la notion de privilège féodal d'une classe à l'autre vécu *de l'intérieur* du microcosme aristocratique.

⁶⁰ Francesco Orlando, *L'intimità e la Storia – Lettura del "Gattopardo"*, Torino, Einaudi, 1998, p. 19. C'est nous qui traduisons.

⁶¹ *Ibidem*, p. 21.

⁶² *Ibid.*, pp. 145-146.

Contrairement aux bouleversements du même ordre violents et brutaux dans l'Histoire conséquemment à la Révolution française de 1789, dans le cas qui nous occupe il s'est plutôt agi d'une *déchéance* sociale progressive et indolore (Orlando parle de « trapasso sociale *fallimentare* », soit un « transfert social *par faillite* »⁶³) due à la double impréparation de la bourgeoisie ascendante et de la noblesse décadente. Conséquence de l'inexistence aussi à l'époque de quelque haute bourgeoisie cultivée et citadine apte à jouer le rôle historico-politique qui aurait dû être le sien face à une noblesse féodale archaïque ainsi que par un Tiers-État absolument incapable d'intégrer quelque processus de revendication nationale que ce soit. Lampedusa comme le Prince Salina évoquent de la sorte le vieux comte Korvanyi qui « avait tiré comme enseignement de la Révolution française que l'absolutisme est inséparable de la décadence de la noblesse et de l'ascension de la bourgeoisie non plus vers la noblesse, mais contre elle, suivie de la désorientation et de la fermentation des peuples »⁶⁴. Fermentation populaire quasi absente en Sicile, comme le sait fort bien l'auteur du *Guépard* si sensible aux métamorphoses des classes sociales et fin connaisseur de l'histoire de l'Italie du Risorgimento et en particulier en Sicile. Soulignons par ailleurs que l'inspiration historique qui nourrit l'œuvre de Lampedusa trouve sa source dans les réalités historiques et sociologiques, de même qu'au niveau de la psychologie des peuples, documentées par des ouvrages historiques tels que *Il Risorgimento in Sicilia* de Rosario Romeo ou *La vita quotidiana a Palermo ai tempi del Gattopardo* d'Ettore Serio, sans oublier le classique de Jean Huré : *L'Histoire de la Sicile*. Lampedusa a donc insufflé dans ce passage aussi l'écho romanesque d'une réalité historico-politique incarnée par les deux hypostases qui servent de vecteurs sociologiques et symboliques des deux forces en présence. Si l'auteur même, dans sa correspondance privée, explique que son roman montre les conséquences négatives de cette année 1860 en Sicile à travers « la progressive désagrégation de l'aristocratie », il proclame également son double regret soit d'une bourgeoisie qui aurait été à la hauteur d'une « révolution » sociale au sens étymologique en concordance avec un progrès historique digne (et non la farce antithétique cyniquement jouée par Sedara), soit d'une aristocratie légitimement regrettée par son héritier spirituel (et non le compromis accepté de mauvais gré par le Prince Salina abdiquant une séculaire dignité sous le poids d'un moment de crise existentielle imposée par l'Histoire⁶⁵). *Le Guépard*, comme cet extrait du volume, est donc fondé sur la thématique du regret du privilège aristocratique imbibé de « régression nostalgique » et de la tentation de ressusciter « l'intégrité antérieure du privilège », toujours selon Orlando, ainsi que de l'évocation du traumatisme historique qui va l'interrompre en tant que « moment de répression qui contrebalance le regret d'ordre affectif » dans la mise en scène du *début* même de la crise qui emportera l'ordre ancien⁶⁶.

On en trouvera une illustration dans la réflexion qui clôt l'arrivée à Donnafugata dans la Deuxième partie : « le Prince, qui avait trouvé le village inchangé, fut en revanche trouvé très changé, lui qui n'aurait jamais auparavant utilisé des mots si cordiaux ; et à partir de ce moment commença, invisible, le déclin de son prestige » (p.67) – annonce (dans cette même partie) des « mauvaises choses, des petites pierres qui courent et précèdent l'éboulement »

⁶³ *Ibid.*, p. 147.

⁶⁴ Mathias Menegoz, *Karpathia*, Paris, P.O.L., 2014, p. 21.

⁶⁵ Francesco Orlando, *L'intimità e la Storia*, op. cit., p. 150.

⁶⁶ *Ibidem*, p.153, p.155; nota 46, p. 153.

(p.89) – ou encore dans l'opposition entre l'éternité des étoiles et le pressentiment de métamorphoses inévitables liées à don Calogero, sa fille Angelica et au vent de l'Histoire...

Dans un effet stylistique antithétique, l'épisode d'anticipation de la rencontre Sedara-Salina, fondé sur l'ipséité sociologique et vecteur d'apophatisme social, se double en fin de Quatrième partie de l'épisode pragmatique d'une possible collaboration au nouveau régime de la rencontre Salina-Chevalley, fondé sur le concept de « mêmeté » contrariante et vecteur d'apophatisme politique. L'altérité sociologique bourgeoise laisse place à un *alter ego* aristocratique qui confine l'échange au microcosme nobiliaire et qui contraint le Prince Salina à une confession plus intime quasiment ontologique. Sur la notion centrale de « terrifiante insularité spirituelle » tant de la Sicile que des Siciliens s'élabore alors un dialogue, en grande partie réduit au monologue princier, axé sur deux perspectives *essentiels*, le tréfonds psychologique sicule et la réalité historique de l'île, qui nourrissent une dichotomie apophatique *circulaire* puisque l'extrait se conclut sur la reconnaissance pleinement acceptée d'une Histoire *niée* par une idiosyncrasie ségrégationniste qui réfute toute idée de participation au nouvel ordre du monde. La cosmogonie bourgeoise en formation ne peut que signifier la condamnation du microcosme aristocratique en déliquescence des Princes de la famille Salina. Même si la réflexion du Prince tend, dans sa forme, à intégrer toute la population sicilienne de même que la première personne du singulier tend à se confondre avec un nous inclusif, le fond de sa confession, tant par la thématique abordée que par ses implications politico-sociales, se focalise de nouveau sur l'avenir de la minorité privilégiée qui est la sienne. Insensible aux tentatives de Maison de Savoie d'engagement des cercles dominants siciliens envers la nouvelle Monarchie, auxquelles de nombreux aristocrates adhèrent en devenant Sénateurs du Royaume, comme le prouve l'historien Rosario Romeo, Salina refuse.

Un tel extrait, centré sur le refus du Prince, s'ouvre sur une allégorie aristocratique, une sorte de *memento* nobiliaire, destiné à rééquilibrer le poids de la proposition de l'envoyé de la nouvelle Monarchie par le symbole du privilège séculaire incarné par la famille princière des Salina et par Don Fabrizio lui-même « entre autres aussi Pair du Royaume de Sicile » : l'ironie sémantique s'ajoute à la « constellation de miniatures de famille » dont « l'étoile polaire » correspond au portrait du Guépard en personne.

Ainsi s'engage entre les deux hommes un dialogue doublement apophatique, accentuant le côté dérisoire de la demande du Piémontais par la reprise soulignée d'un lapsus sémantique (« l'heureuse annexion » *versus* « l'heureuse union de la Sicile au Royaume de Sardaigne », p. 182), opposé à la sincère reconnaissance thématique, par le Sicilien, de son ignorance des règles et fonctions de la nouvelle configuration étatique du Sénat, en vertu de la différence fondamentale entre monarchie absolutiste des Bourbons d'Espagne et système constitutionnel du nouvel État italien (p. 184). La question du Prince : « Qu'est-ce que c'est ? Un simple titre honorifique, une sorte de décoration ? Ou faut-il remplir des fonctions législatives, délibératives ? », sous une subtile ironie, révèle à la fois une distance psychologique dictée par un substrat idéologique nécessairement ancré dans une mentalité d'ascendance féodale, mais également une légitime curiosité intellectuelle pour cette nouvelle métamorphose de l'exercice du pouvoir *monarchique* dans la Péninsule. Cette réflexion *inclusive* de la place de la noblesse sicilienne dans le nouvel organigramme politique italien, illustrée par le dialogue qui nous occupe, montre nombre de correspondances entre la fiction lampedusienne et la

documentation historique de volumes consacrés au Risorgimento en Sicile et à la question de la participation des élites sicules au nouveau pouvoir, notamment au Sénat. Dans l'œuvre déjà citée de Rosario Romeo, deux expressions relatives au caractère sicilien ne peuvent que renvoyer à cet extrait du *Guépard* : il y est question de « torpeur spirituelle » et de « fierté du caractère » à l'origine de « l'incapacité à progresser dans le domaine des idées comme de la pratique : l'expression, en fait, d'un blocage ou d'un ralentissement du développement spirituel du peuple sicilien »⁶⁷. En écho par ailleurs aux développements pragmatiques du Prince Salina sur la (non) capacité des Siciliens à s'insérer dans le cours de l'Histoire, Romeo insiste non seulement sur « la force que conservait encore la tradition locale [le poids de la féodalité] et en général le sempiternel détachement de la vie sicilienne de la vie italienne » pour corroborer le fait que la Sicile « ne pouvait par ailleurs échapper aux conséquences d'un séculaire archaïsme culturel et social »⁶⁸. Enfin, après avoir précisé combien Cavour était persuadé de l'énorme pouvoir que l'aristocratie conservait dans l'île, l'historien démonte les ratiocinations d'une certaine noblesse sicule quant à l'intérêt de sa future participation aux affaires publiques italiennes. Gouvernée par ses ambitions de domination locale à sauvegarder, la noblesse vit, dans la nomination au Sénat notamment, non pas un hochet avec lequel se divertir, mais bien « la possibilité, vite expérimentée, de soumettre à son contrôle les pouvoirs mêmes de l'État. »⁶⁹. Par anticipation sur la conclusion du dialogue entre le Prince et Chevalley, comment ne pas voir en filigrane dans ces citations la mise en pratique de la philosophie réaliste d'un Tancredi ainsi que la concrétisation de son (trop) célèbre axiome ? Comment par ailleurs ne pas s'étonner de constater que la teneur du roman et de l'échange entre les deux parties s'avère si proche de la réalité historique contemporaine au point de pouvoir soutenir la comparaison avec d'autres échos documentaires ?

Effectivement, partant des présupposés exacts que la révolution *politique* de l'annexion inconditionnelle de la Sicile au reste de l'Italie en 1860 ne coïncide pas avec une révolution *sociale* et que l'extension des lois piémontaises à l'ex-Royaume de Naples et des Deux-Siciles – phénomène connu sous le terme de « piémontisation » – eut des conséquences négatives, l'historien Rosario Villari ne peut que souligner également qu'ils « accentuèrent les tendances oligarchiques du milieu politique dirigeant, rigoureusement jaloux de sa propre fonction et profondément méfiant, après la « grande peur » suscitée par l'initiative démocratique garibaldienne de 1860, par rapport à toute tentative d'élargissement de la sphère du pouvoir politique »⁷⁰. Pour ce faire, il propose *in extenso* le supplément au n°148 du *Giornale Ufficiale di Sicilia* du 26 novembre 1860 qui reconnaît l'Union de la Sicile à l'Italie par le plébiscite du 4 novembre de la même année et condamne l'héritage des Bourbons d'Espagne. Ainsi, dans des termes que n'aurait pas reniés le Prince Salina rendu à une plus que nécessaire vision historique pragmatique et gagné par le cynisme d'un Tancredi, il est question d'« adapter à la Région [la Sicile] dans de justes limites le système de représentation et de responsabilité qui régit l'État [italien] » car dans le cas contraire « la Sicile serait condamnée à perpétuer ses tristes conditions économiques si son gouvernement régional n'avait pas toute la

⁶⁷ Rosario Romeo, *Il Risorgimento in Sicilia*, Bari, Laterza, 1970, p. 15.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 366, p. 373.

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 376-377.

⁷⁰ *Il Sud nella Storia d'Italia, Antologia della Questione meridionale*, a cura di Rosario Villari, « La Sicilia e lo Stato unitario », pp. 69-88.

latitude nécessaire pour ordonner le système » qui lui serait propre ... au nom d'une Sicile qui n'a reculé « devant aucun sacrifice pour assurer à la noble cause du *risorgimento* italien son triomphe le plus complet » ! Voilà une rhétorique qui aurait pu plaire à un don Calogero plus lettré tout en préoccupant un Chevalley, dessillé sur les réelles perspectives de l'élite « patriotique » sicilienne. Quoi qu'il en soit, cette entrée en matière, grosse de tous ces sous-entendus historiographiques et psychologiques, assez rapidement traitée par Lampedusa, n'est en fait que la synthétique protase d'une apodose bien plus longuement développée : l'analyse du tréfonds de l'âme sicilienne fondée sur l'hétérogénéité culturelle issue de l'exogénese de l'histoire sicule, destinée à expliquer le refus princier et à dévoiler la lucidité désormais désillusionnée de Don Fabrizio: « Nous sommes vieux, Chevalley, très vieux. Cela fait au moins vingt-cinq siècles que nous portons sur nos épaules le poids de magnifiques civilisations hétérogènes, toutes venues de l'extérieur, déjà complètes et perfectionnées, il n'y en a aucune qui ait germé chez nous » (p.186). Une telle réflexion ne saurait être plus amère et drastique que sur les lèvres d'un des Pairs de Sicile, archétype littéraire de la plus haute noblesse de l'île. Poussée à ses extrêmes limites interprétatives, elle signifie aussi une condamnation morale de sa propre illustre ascendance réduite à n'avoir été qu'une aristocratie mercenaire au service du plus offrant et par contumace d'une descendance déchue au rang subalterne d'une noblesse de pur apparat.

Thématiquement, ce premier constat se poursuit développant les caractéristiques d'une osmose entre Histoire, idiosyncrasie et climat insulaire que n'aurait pas récusée le Montesquieu de *L'esprit des lois* : ainsi non seulement la Sicile se voit-elle reléguée à n'être qu'une « colonie » depuis deux mille cinq cents ans, peuplée d'êtres « fatigués et vidés » soumis à une cosmogonie rédhitoire où « l'atmosphère, le climat, le paysage » constituent autant de « fatalités extérieures » qui l'excluent du « flux de l'histoire universelle » (pp. 186-188), dans une immobilité semblable à « une complaisante attente du néant » (p.193), mais une telle condamnation sociologico-historique se double d'une fatalité ontologique résumée lapidairement par la formule : « Le sommeil, cher Chevalley, le sommeil est ce que veulent les Siciliens » (p. 187). Cette ataraxie en guise de philosophie existentielle ne tarde pas à se présenter alors comme synonyme, sinon de la mort de l'âme, du moins de ce à quoi trop souvent et superficiellement a été résumée la trame romanesque du *Guépard* : la mort courtisée. Cet éloge d'un certain immobilisme non seulement évoque le contenu de la Septième partie de l'œuvre consacrée à la mort du Prince, emporté par une jeune femme au « charme ensorceleur » (p. 268), mais métamorphose un défaut d'initiative et de volonté participative *apophatiquement* en une capacité hors norme de fascination de l'éternité : « un désir de mort » et « d'immobilité voluptueuse » contre les « courants vitaux » (p.187) et une conception *a contrario* du passé, non pas en tant que source d'une vision d'avenir, mais en tant que sceau d'un présent définitivement circonscrit dans des siècles révolus.

De telles réflexions concourent à tracer en creux un portrait intime du Prince Salina, entre une impossible uchronie rétrospective et une parousie anticipative négative, prisonnier du « bonheur d'être triste » d'une *mélancolie* fondamentale, selon la définition qu'en propose Victor Hugo. Au-delà de la question de « l'homéostasie des privilèges » et de sa conception du présent à l'aune d'une « vaine réappropriation du passé », comme l'exprime Stéphanie

Genin⁷¹, Don Fabrizio pourrait se trouver faire partie alors de la série des *antihéros* en littérature. Son enracinement historique et régional dans la culture aristocratique de la Sicile en fait, selon Daniela Bini, un personnage opposé au « changement en tant que tel », ne pouvant accepter les événements que lorsqu'ils se sont mués en « mémoire » au nom d'un « désir de stabilité et de stase », une sorte d'accalmie caractéristique de sa tendance à « habiter l'espace de la narration » plus que celui de la vie réelle⁷². S'agit-il de condamner ainsi le Prince Salina en tant qu'« antihéros dans la Sicile du Risorgimento », pour reprendre le titre de la réflexion de Daniela Bini, ou de louer sa cécité *volontaire* qui n'est que l'ultime et dérisoire tentative de sauver encore ce qui peut l'être *malgré* la conscience absolue d'une incontrôlable révolution historique ? Celui qui prophétise, en toute fin de chapitre, les futurs « chacals » et « hyènes » qui remplaceront les « Guépards » et les « Lions » (p. 195) au nom d'un « sentiment de supériorité [...] que nous-mêmes appelons fierté, mais qui en réalité est de l'aveuglement » (p. 194), s'apparente plutôt aux héros qui, à l'instar des trois générations de la famille Trotta dans *La Marche de Radetzky* de Joseph Roth, incarnant la plus belle reconnaissance, la fidélité aux principes reçus, savent que « le véritable héroïsme n'est plus celui du champ de bataille, mais l'aveuglement digne et stoïque de personnages qui continuent fidèlement d'entretenir la flamme d'un monde qu'ils savent condamné. »⁷³

Tout comme l'Autriche mise en scène par Roth qui, à partir de la défaite de Solferino en 1859 ne connaîtra « plus qu'une succession quasiment ininterrompue d'échecs et de compromis », et comme les personnages de son œuvre qui feront « l'expérience de la perte d'une "intégrité" éthique et spirituelle originelle », sensible dans « l'effacement des signes de la tradition »¹⁹, le Prince Salina, dans un ultime soubresaut identitaire simultanément d'ordre social et politique qui concerne aussi bien la Sicile de 1860, fait alors la douloureuse expérience d'une *lucidité* inattendue, fruit d'une catharsis individuelle enfin libérée des apparences et des illusions : celle d'un « prince sans espoir » nourri d'amertume et de découragement (p. 191), comme le pressent Chevalley. La dérégulation princière a aboli quelque apophatisme que ce soit ; le poids de la réalité s'est imposé engendrant une altérité à soi-même et au monde acceptée dans son pragmatisme utilitariste, cynique et prosaïque. La vertu du privilège aristocratique s'est inclinée devant la vulgaire *nécessité* d'une osmose politico-sociale fondée sur le pouvoir et l'argent ; la valeur nobiliaire a dérogé à son exclusivisme orgueilleux au nom d'un égalitarisme de façade dicté par une philosophie sociale dévoyée. Si « l'homéostasie » du privilège semble perdurer, elle ne le fait qu'en surface tant la demeure nobiliaire profondément métamorphosée ressemblera à une coquille vide hantée par l'écho dérisoire des conséquences funestes de l'axiome de Tancrède : tout aura en effet changé, mais sans sauvegarder ce qu'elle aurait dû sauver afin que rien ne changeât. Le « fastueux catafalque » de l'Ancien Régime ne sera que le simulacre d'un héritage profondément perversi, tant au plan sociologique que politique. La vacuité d'un tel cénotaphe écrase le protagoniste éponyme ; en tant que « représentant de la vieille classe, inévitablement compromis avec le régime des Bourbons », à cheval entre deux temporalités historiques qui accentuent son déséquilibre existentiel, il ne peut incarner quelque transition

⁷¹ Stéphanie Genin, *Le Guépard ou la mélancolie du Prince*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 62, p. 73.

⁷² Daniela Bini, « Un antieroe nella Sicilia del Risorgimento », pp. 111-121, in AA.VV., *Mezzo secolo dal "Gattopardo". Studi e interpretazioni*, Le Càriti, 2010.

⁷³ Joseph Roth, *La marche de Radetzky*, Paris, Le Seuil, 1982, présentation par Stéphane Pesnel (1995), p. IV.

aulique que ce soit tant la fracture est nette (p. 190). L'inadaptation ontologique du Prince Salina ne peut que consacrer le succès prosaïque d'une substitution sociale et d'une allégeance politique pragmatique. L'aspect dramatique de la nouvelle configuration historique est accentué par la tragique ironie du sort : dans un phénomène de parallélisme avec le premier dialogue entre Salina et Sedara où Tancrède faisait figure de représentant d'une certaine noblesse « éclairée » ouverte aux évolutions du monde, ce même Tancrède dans ce second dialogue entre Salina et Chevalley se pose en maillon de transition du lent et parfois brusque bouleversement de classes avec la *complicité* désillusionnée de son père spirituel. Effectivement, toute honte bue, c'est le Prince lui-même qui propose au représentant de la nouvelle Monarchie l'onomastique bicéphale du nouveau régime.

Entre un dernier *lapsus* révélateur sur l'idiosyncrasie profonde de son neveu (à « l'esprit ouvert au “comment” davantage qu'au “pourquoi”, [habile] à masquer, je veux dire à tempérer [son] intérêt particulier précis avec de vagues idéalités politiques », p. 190) et une tirade dichotomique sur son futur *alter ego* Sedara (l'ancienne noblesse à confirmer de sa famille, son « pouvoir » et ses « pratiques » à défaut de « prestige » et de « mérites », p. 190), il propose les noms de ces deux « ménechmes » en politique et cynisme pour le Sénat (Sedara) et pour intégrer les rouages de la nouvelle Administration (Tancrède), au grand dam de Chevalley, témoin impuissant d'une défaite dictée par une philosophie de l'Histoire désespérée qui scelle une ultime fois les métamorphoses princières par la célèbre et fatidique maxime symbolique de la trame du *Guépard* irrémédiablement pervertie : « et tout sera encore comme avant, pendant d'autres siècles » (p. 192). Tant il est vrai qu'il en est de la déchéance des hommes comme des peuples et des civilisations mortelles qu'ils s'illusionnent d'incarner à perpétuité. *Sic transit gloria mundi*.

« Il était une fois ainsi la fin débute⁷⁴ » (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 disgracieux⁷⁵ », 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

⁷⁴ 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).

⁷⁵ Propos cité par L. Schifano, dans *Le Guépard. Luchino Visconti*, Nathan, coll. « Synopsis », 1991, p. 37.

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 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 avant⁷⁶ » (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 unis⁷⁷ », 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 « couillons⁷⁸ » (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.

⁷⁶ 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.* » « *Vè lo dico subito in quattro parole : dice che non c'è stata nessuna rivoluzione e che tutto continuerà come prima.* »

⁷⁷ *Ibid.*, p. 228 : « *Mai siamo stati tanto divisi come da quando siamo uniti.* »

⁷⁸ *Ibid.*, p. 197 : « *Evviva il fesso !* »

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 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 « errer⁷⁹ » (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 rencontre : la question que se pose le Prince au sujet du frac de Don Calogero (« comment serait le frac de don Calogero⁸⁰ ? », 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 monétaire⁸¹ » des choses (237) : « [Don Fabrizio] s'aperçut que don Calogero parlait avec Giovanni Finale d'une hausse possible du prix du fromage "*caciocavallo*"⁸² » (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 semer⁸³ » (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 mourir⁸⁴ », 238), cueillant Don Fabrizio alors qu'il « courtise la mort⁸⁵ » (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*"⁸⁶ », 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 Guépard⁸⁷ », 227 au sujet de la démarche accomplie par Maria Stella pour obtenir une

⁷⁹ *Ibid.*, p. 214 : « errava ».

⁸⁰ *Ibid.*, p. 209 : « Come sarebbe stato il frack di don Calogero ? »

⁸¹ *Ibid.*, p. 218 : « valore monetario ».

⁸² *Ibid.*, p. 219-220 : « Si accorse che don Calogero parlava con Giovanni Finale del possibile rialzo del prezzo dei caciocavalli ».

⁸³ *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. »

⁸⁴ *Ibid.*, p. 219 : « reciproca stretta di quei loro corpi destinati a morire ».

⁸⁵ *Ibid.*, p. 221 : « Corteggi la morte ? »

⁸⁶ *Ibid.*, p. 223 : « Per un attimo, quella notte, la morte fu di nuovo ai suoi occhi, "roba per gli altri". »

⁸⁷ *Ibid.*, p. 208 : « [...] ma nondimeno era stata questa una delle spinucce che il fidanzamento di Tancredi

invitation au bal pour les Sedàra et « Ce nouveau brin de paille agaça les pattes sensibles du Guépard⁸⁸ », 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, toujours⁸⁹ » (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

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 indigne⁹⁰ », 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 chanoine⁹¹ » (228). C'est bien l'image d'une forteresse sinon assiégée, du moins menacée qui s'impose ici⁹².

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 encore⁹³. » (226) Aussi les fêtes, « différentes et malgré tout identiques⁹⁴ » (*ibid.*) se succèdent-elles à un rythme frénétique, organisées par celles et ceux qui, comme Donna Margherita, savent « bien faire les choses⁹⁵ » (245). C'est

aveva inserito nelle delicate zampe del Gattopardo. »

⁸⁸ *Ibid.*, p. 210 : « Una nuova pagliuzza infastidì le unghiette sensibili del Gattopardo. »

⁸⁹ *Ibid.*, p. 217 : « ieri, oggi, domani, sempre, sempre, sempre. »

⁹⁰ *Ibid.* : « un significato orgoglioso di escludere qualsiasi riferimento all'esterno non degno. »

⁹¹ *Ibid.*, p. 210 : « lui, Don Diego, canuto e panciuto che gli occhi arcigni soltanto 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. »

⁹² 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.

⁹³ *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. »

⁹⁴ *Ibid.*, p. 208 : « diverse e pur sempre identiche. »

⁹⁵ *Ibid.*, p. 225 : « Donna Margherita sa far bene le cose. »

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 classe⁹⁶ », 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 distinction⁹⁷ » (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 oui, mais compare toujours avec quelque archétype que tu as vu auparavant et qui soit illustre⁹⁸ » (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)⁹⁹.

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 »¹⁰⁰ pour décorer la salle de bal (236), tant il est vrai que les nobles ne vivent que « de choses déjà manipulées¹⁰¹ », 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 « abondance¹⁰² », 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

⁹⁶ *Ibid.*, p. 193 : « *patrimonio di ricordi, di speranze, di timori di classe* ».

⁹⁷ *Ibid.*, p. 212 : « *questo fondamento della distinzione* ».

⁹⁸ *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.* »

⁹⁹ *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* ».

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 217 : « *oro consunto* » ; « *doratura sfacciata* ».

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 193 : « *cose già manipolate* ».

¹⁰² *Ibid.*, p. 225 : « *Quanta roba !* ». Littéralement, l'expression signifie « que de choses ! ».

avec la parcimonie bourgeoise¹⁰³. 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 consommés¹⁰⁴ » (245), que Don Fabrizio se permet de « dédaigner¹⁰⁵ » (*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 Vierges¹⁰⁶ » 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'ancienne¹⁰⁷ » (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.

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'Aspromonte¹⁰⁸ », 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 choses¹⁰⁹ » (*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 gauche¹¹⁰ » (*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 mâle¹¹¹ » (*ibid.*) qui se manifeste dans des répliques bien connues et attendues, que le narrateur qualifie plus loin de « phrases sucrées¹¹² » (246). Le héros d'Aspromonte cabotine, et le public en redemande.

¹⁰³ 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).

¹⁰⁴ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, op. cit., p. 224 : « mai consumati ».

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 225 : « Disprezzò ».

¹⁰⁶ *Ibid.* : « paste delle Vergini ».

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 229 : « all'antica ».

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 210 : « Ed aspettiamo anche il colonello Pallavicino, quello che si è condotto tanto bene ad Aspromonte. »

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 211 : « il compromesso faticosamente raggiunto fra vecchio e nuovo stato di cose ».

¹¹⁰ *Ibid.* : « Procede 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 ».

¹¹¹ *Ibid.*, p. 212 : « sentimentalità maschia ».

¹¹² *Ibid.*, p. 226 : « frasi zuccherose ».

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 Tancredi¹¹³ », 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 regardés¹¹⁴. Offrant une « impression magnifique¹¹⁵ » 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 »¹¹⁶) 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 salle¹¹⁷ », 243). Pourtant, cette illusion ne dure pas aux 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.

¹¹³ *Ibid.*, p. 212 : « essa scomparve presto in una delle tasche clandestine del "frack" di Tancredi ».

¹¹⁴ A. Ubersfeld, *L'Ecole du spectateur*, Paris, Belin, 1981.

¹¹⁵ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, op. cit., p. 223 : « una magnifica figura ».

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 223 : « Forse istigate da Tancredi le altre coppie avevano smesso di ballare e stavano a guardare ».

¹¹⁷ *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 ».

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 Ponteleone¹¹⁸. 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 « submergé¹¹⁹ » 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 monnaie¹²⁰ » (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 soufre¹²¹ » (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 dire¹²² ») 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 tenace¹²³ » (237) est soulignée, avance, tel un navire, sur « l'erre qu'il a[vait] reçue¹²⁴ » (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 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 pâté¹²⁵ » (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

¹¹⁸ 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.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 211 : « *sommerso* ».

¹²⁰ *Ibid.*, p. 213 : « *bella amfora colma di monete* » ;

¹²¹ *Ibid.* : « *tesoro* » ; « *mina di zolfo* ».

¹²² *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 veriste 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.

¹²³ *Ibid.*, p. 223 : « *tenace ambizione* ».

¹²⁴ *Ibid.*, p. 222 : « *La nave procedeva nell'abbrivo ricevuto.* »

¹²⁵ *Ibid.*, p. 226-227 : « *se non avessi fatto sparare quella gente avrebbe fatto polpette dei miei soldati e di me* ».

autres «révoltés de métier» qui formaient une «coterie»¹²⁶ (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 unis¹²⁷» (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 reparlera¹²⁸» (*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 *démystificateur* 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 paysan¹²⁹» –, 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 lourdes¹³⁰»), 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 amère¹³¹», 250). L'accent est mis sur la décrépitude physique des personnages (les pots de chambre sont «tous pleins [...], quelques-uns débordants»¹³²), qui fait écho au désordre des lieux : «plats démantelés¹³³», 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 augure¹³⁴», l'aube «plébéienne¹³⁵». Cette

¹²⁶ *Ibid.*, p. 226 : «scamiciati» ; «fanatici incurabili» ; «rivoltosi di mestiere» ; p. 227 : «congrega».

¹²⁷ Voir note 3 de cette étude.

¹²⁸ 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».

¹²⁹ *Ibid.*, p. 229 : «i calzonì gli erano risaliti sino al ginocchio e al disopra delle calze di seta si vedevano le estremità delle sue mutande, davvero molto paesane».

¹³⁰ *Ibid.* : «I volti delle signore erano lividi, gli abiti sgualciti, gli abiti pesanti.»

¹³¹ *Ibid.* : «Al disopra delle loro cravatte in disordine le facce degli uomini erano gialle e rugose, le bocche intrise di saliva amara.»

¹³² *Ibid.* : «quasi tutti colmi, alcuni sciabordanti per terra».

¹³³ *Ibid.* : «piatti smantellati».

¹³⁴ *Ibid.* : «di mal'augurio».

¹³⁵ *Ibid.* : «plebea».

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'ancienne¹³⁶ ! », *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 chaussée¹³⁷. (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 ville¹³⁸ » (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 corrompues¹³⁹ » (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 émouvants¹⁴⁰ » (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 humeur » (233), « malaise » (233), « il se sentait irrité » (234), « légèrement dégoûté » (235), « la mélancolie s'était transformée en authentique humeur noire » (*ibid.*)¹⁴¹.

¹³⁶ *Ibid.* : « Bellissimo ! Un sogno ! All'antica ! »

¹³⁷ *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. »

¹³⁸ *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. »

¹³⁹ *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 ».

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 219 : « [coppie] meno belle, altrettanto commoventi ».

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 214 : « cattivo umore » ; « disagio » ; p. 215 : « s'irritava » ; p. 216 : « leggermente nauseato » ;

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 fatigue¹⁴² » (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 matin¹⁴³ ». 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 ennuyeux¹⁴⁴ » (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 père¹⁴⁵.

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 absolue¹⁴⁶ » (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 Balbec¹⁴⁷). 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 malinconia si era mutata in umor nero autentico ».

¹⁴² Ibid., p. 220 : « Fino a questo momento l'irritazione accumulata gli aveva dato energia ; adesso con la distensione sopravvenne la stanchezza ».

¹⁴³ Ibid. : « erano di già le due ».

¹⁴⁴ Ibid. : « Cercò un posto dove poter sedere tranquillo, lontano dagli uomini, amati e fratelli, va bene, ma sempre noiosi. »

¹⁴⁵ 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.

¹⁴⁶ Ibid., p. 221 : « I due giovani guardavano il quadro con noncuranza assoluta. »

¹⁴⁷ M. Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, « Folio », 1990, p. 175.

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 possibilité de révélation, comme le suggère A. LeRoux-Kieken¹⁴⁸ ?), 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 texte¹⁴⁹). 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 tout¹⁵⁰ ».

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 rêves¹⁵¹. (237)

¹⁴⁸ « 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>.

¹⁴⁹ 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).

¹⁵⁰ 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.

¹⁵¹ 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

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 déplaît, trouve refuge 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 autres¹⁵² », 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'éternité¹⁵³ » (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 visiteurs¹⁵⁴ » (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 catholicisme¹⁵⁵ », 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 terre¹⁵⁶ ». (195)

pur contava tante persone vicine alla sua carne se non al suo cuore, finì col sembrargli irreal, composta di quella materia della quale son tessuti i ricordi perenni che è più labile ancora di quella che ci turba nei sogni. »

¹⁵² *Ibid.*, p. 218 : « Era forse un infelice come gli altri. »

¹⁵³ *Ibid.*, p. 219 : « Anche le scimmiette sui poufs, anche i vecchi babbei suoi amici erano miserevoli [...]. Non era lecito odiare altro che l'eternità. »

¹⁵⁴ *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 ».

¹⁵⁵ *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. »

¹⁵⁶ *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." »

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 d'autres d'une couleur différente ; et puis encore des rouges¹⁵⁷ ». 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 finira¹⁵⁸ ? » (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 salutaire¹⁵⁹ » (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 tard¹⁶⁰) » (231). Il dénonce également l'erreur, à venir cette fois, qui consistera à voir dans Angelica une grande connaissance 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 vie¹⁶¹ » (233).

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 228-229 : « ne verranno altre di diverso colore ; e poi di nuovo rosse ».

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 229 : « E come andrà a finire ? »

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 209 : « ammonimento salutare ».

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 212 : « Tancredi [...] era giudicato un partito non desiderabile (a torto, del resto, come si vide poi quando fu troppo tardi) ».

¹⁶¹ *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 ».

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 prix¹⁶² » (236) ; la seconde introduit une date précise et possède 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 1943¹⁶³ ». 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 haïssait¹⁶⁴ », *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-vous¹⁶⁵ » (250). Ponctuelle et « toujours fidèle¹⁶⁶ » (*ibid.*), celle-ci réapparaîtra, de fait, sous les traits d'une charmante jeune femme, à la fin de la

¹⁶² *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. »

¹⁶³ *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. »

¹⁶⁴ *Ibid.* : « Don Fabrizio, ad un tratto, sentì che lo odiava ».

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 230 : « appuntamento ».

¹⁶⁶ *Ibid.* : « sempe fedele ».

septième partie, « créature désirée depuis toujours¹⁶⁷ » (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 courtois¹⁶⁸ », 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 Concetta¹⁶⁹ », 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 secrètes¹⁷⁰ », 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, 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'œuvre¹⁷¹ », *ibid.*) ; ils ne sont pas faits pour le rôle, puisque leur amour, un « contrat de mariage¹⁷² » 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 « extravagant¹⁷³ », 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 « decadutezza¹⁷⁴ ».

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

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 243 : « creatura bramata da sempre ».

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 214 : « Concetta e Carolina raggelavano con la loro timidità i giovanotti più cortesi ».

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 223 : « Una fitta gli traversò il cuore: pensava agli occhi alteri e sconfitti di Concetta. »

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 219 : « Né l'uno né l'altro erano buoni, ciascuno pieno di calcoli, gonfio di mire segrete ».

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 219 : « attori ignari cui un regista fa recitare la parte di Giuletta e quella di Romeo nascondendo la cripta e il veleno ».

¹⁷² « 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.

¹⁷³ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, *op. cit.*, p. 216 : « uno "stravagante" ».

¹⁷⁴ 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.

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.

La « fin de tout » ? (Huitième partie)

Anne-Rachel Hermetet

La dernière partie du *Guépard* fait problème. On le sait, une partie de la critique la juge superflue et considère que le roman aurait pu s'achever avec la mort de son protagoniste, voire, selon le parti adopté par Visconti pour son film, avec la fin de la scène du bal. Or cette dernière partie, intitulée « la fin de tout » figure dans les premiers projets de Lampedusa, dès le moment où il renonce à écrire un roman des 24 heures, sur le modèle de l'*Ulysses* de Joyce. Il confie ainsi à son fils adoptif Gioacchino Lanza Tomasi : « Ce seront 24 heures de la vie de mon arrière-grand-père le jour du débarquement de Garibaldi »¹⁷⁵. Ce premier plan fait long feu : « Je ne sais pas écrire l'*Ulysses* » reconnaît Lampedusa¹⁷⁶ qui élabore alors un deuxième plan, en trois parties cette fois : 1860 : le débarquement de Marsala ; 1885 : la mort du prince (l'année correspond à celle de la mort de son arrière-grand-père) ; 1910 la fin de tout. La dernière partie est donc bien présente dès les premières ébauches du roman et son titre invite à s'interroger sur les intentions du romancier dans ce moment conclusif. Certes, il marque la fin effective de l'œuvre, mais il convient peut-être de nuancer ce qualificatif en ce qui concerne les possibilités interprétatives qu'offrent ces dernières pages. De quoi y est-il question en effet ? De quelques femmes seules, trois vieilles filles confites en dévotion ou plutôt deux – car les indications invitant à distinguer sur ce point Concetta de ses sœurs ne manquent pas – et leur cousine par alliance ; de plusieurs visites dans un univers confiné, qui, chacune, entraînent un ébranlement existentiel ; des apparences et de la vérité, si tant est que celle-ci existe, de l'authenticité et du faux, de la croyance et de la désillusion. Il est tentant d'adopter ici, comme fil conducteur, le personnage de Concetta, en qui se joue le drame du dessillement qui travaille cette dernière partie. Suivre cette piste conduit à relire l'ensemble du roman en interrogeant le point de vue choisi par Lampedusa, c'est-à-dire celui du Prince/du père et ses conséquences sur notre propre lecture. La « fin de tout » permet alors, malgré son titre, de mettre en scène un conflit d'interprétations.

La huitième partie fait d'emblée question d'un point de vue herméneutique. Le lecteur s'est accoutumé à suivre la perception du Prince, à de rares exceptions près (la cinquième partie, focalisée sur don Pirrone ; l'exploration du palais de Donnafugata par Angelica et Tancredi dans la quatrième). Or le voici projeté vingt-sept ans après la mort du Guépard, dans un monde qui ne peut apparaître que comme un monde de survivants, dès lors qu'il est déserté par celui qui semblait en organiser la représentation. De fait, le lecteur retrouve trois filles Salina restées célibataires et leur cousine par alliance Angelica, veuve de Tancredi, les unes et les autres marquées par le passage des années. Il passe ainsi pratiquement sans transition (car le portrait de ces dames ne fait, en bonne logique, pas partie du récit d'agonie du prince) de l'image resplendissante de l'Angelica solaire de 1860, de Carolina et Caterina « très jeunes et avenantes », prises dans le tourbillon des excitations sensuelles de l'été de la Saint-Martin à Donnafugata (162)¹⁷⁷, voire de la Concetta timide amoureuse transie à l'image de quatre matrones, vues par le regard très ironique du narrateur. « Mademoiselle Concetta » est devenue « grosse et imposante » (273), un « amas de soie noire et de cheveux blancs » (286),

¹⁷⁵ Voir la postface de Gioacchino Lanza Tomasi, reprise dans l'édition de référence, ici : p. 328.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 329.

¹⁷⁷ Toutes les références de page entre parenthèses renvoient à la traduction de Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, coll. « Points », 2007.

et, avec son regard dédaigneux et son aspect autoritaire, elle est surnommée, à contresens, « La Grande Catherine » (274) par un de ses neveux ; Caterina est en chaise roulante ; Carolina apparaît au vicaire comme « une enfant vieillie dans l'étroitesse des idées et les pratiques sans lumière » (275). Quant à Angelica, si on peut encore percevoir en elle « plusieurs traces de beauté », elle est déjà atteinte, sans le savoir, d'une maladie qui « la transformerait trois ans plus tard en une larve pitoyable » (282). On retrouve ici une des prolepses du narrateur, qui vient insister, par cette incise, sur le mouvement inexorable de décomposition qui entraîne toute chose et tout être. La cruauté de cette fin mérite d'être soulignée : Angelica est en train de se décomposer secrètement et l'image suggère qu'une boucle se referme et qu'Angelica est appelée à redevenir, dans ses derniers jours, la petite-fille de Peppe 'Mmerda, même si, en apparence, la maison Falconeri a prospéré, comme le souligne une information donnée à l'occasion de la première visite ecclésiastique : « on côtoya la riche villa Falconeri, avec son bougainvillier fleuri qui débordait du mur du jardin splendidement entretenu » (279), bougainvillier déjà présent au début du roman avec « ses cascades de soie épiscopale » (24) alors que la maison était en ruine. Au fil du récit, des informations sont données qui conduisent à revenir sur ce qui a précédé : outre la mention d'une fille mariée à Naples, Chiara, dont il n'a jamais été question auparavant, il apparaît que Carolina est l'aînée des filles alors que nous avons été conduits à attribuer cette place dans la fratrie à Concetta dès le début (en particulier dans la quatrième partie), sans doute par une confusion (voulue par Lampedusa) entre ce rang et son importance dans le récit. Mais l'essentiel n'est pas là : cet épisode conclusif permet au narrateur, libéré peut-être du regard impérieux de Don Fabrizio, de manifester pleinement une ironie empathique – ou une empathie ironique – avec ces survivantes, ou au moins avec Concetta. Lampedusa le fait en élaborant une résolution à l'intrigue qui tient de la tragédie.

Nous retrouvons en effet une micro-structure déjà mise en œuvre par le romancier, c'est-à-dire un récit occupant environ 24 heures de la fin d'un après-midi au midi du jour suivant. On sait que c'est la forme privilégiée par Lampedusa qui choisit de construire son roman comme un enchaînement de scènes, toutes signifiantes, structure dont il a trouvé un exemple, à ses yeux éminemment poétique, dans *The Years*, dernier roman publié par Virginia Woolf de son vivant, en 1937. Il écrit dans un essai consacré aux romancières anglaises contemporaines : « Il s'agit d'épisodes détachés de quatre moments de la vie d'une famille de 1880 à nos jours. Bien entendu pas des moments cruciaux mais des moments anodins, pleins cependant comme toujours d'une fatalité cachée »¹⁷⁸. *The Years* suit, en effet, l'histoire de la famille Pargiter de 1880 au « temps présent », chaque chapitre, à l'exception du premier, relatant une journée dans une année (1880 /1891 /1907 /1910 /1911/1913 /1914 /1917/ 1918). Ce qui reste, dans la mémoire du narrateur, ce sont ces journées particulières, où se joue, même dans le quotidien, quelque chose d'une expérience existentielle. Dans la huitième partie, ce quotidien se voit ébranlé par trois visites, dont chacune entraîne un désordre. Tout se passe comme si se rejouait ainsi en miniature le bouleversement subi par la famille Salina pendant les cinquante dernières années. De fait, le récit se situe cinquante ans presque jour pour jour après l'épisode qui fait l'objet de la première partie et prend place, pour une large part, dans le même lieu, ce « salon des singes et des perroquets » où la famille Salina récitait le rosaire en 1860. La concentration dans une courte durée permet, comme dans une tragédie, de souligner la tension d'abord, puis la violence de ce qui se joue dans le salon des Salina. En quelques heures, tout un système de croyance, religieux et profane, est définitivement mis à mal : si les objets sur lesquels se portaient les croyances des trois demoiselles disparaissent

¹⁷⁸ G. Tomasi di Lampedusa, « Tre donne scrittrici : Virginia Woolf, Rosamond Lehmann, Elizabeth Bowen », in *Opere*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1995, p. 1255 : « Sono episodi staccati di quattro momenti della vita di una famiglia, dal 1880 ad oggi. Ben s'intende non momenti cruciali ma momenti qualsiasi, carichi però come sempre di una celata fatalità » (nous traduisons)

littéralement de l'espace du palais, ce sont aussi les souvenirs les plus intimes de Concetta qui sont irrémédiablement atteints. On abordera d'abord la représentation de la religion dans cette huitième partie, en prenant pour point de départ les espaces dans lesquels s'inscrit le récit.

L'intention cyclique de Lampedusa est manifeste lorsqu'il situe le début et la fin de son roman dans un même salon, mais les différences dans la représentation de cet espace sont significatives : au début du roman, la « voix paisible du Prince » rappelant les Mystères douloureux avait entraîné une modification de l'atmosphère profane : « et pendant que durait ce bruissement le salon rococo semblait avoir changé d'aspect ; même les perroquets qui déployaient leurs ailes irisées sur la soie de la tenture avaient paru intimidés ; même la Marie Madeleine, entre les deux fenêtres, ressemblait davantage à une pénitente qu'à une belle grande blonde, perdue dans on ne sait quels rêves, comme on la voyait toujours. » (9). Sitôt le rosaire terminé, la vie reprend son cours, dans ce cadre qui ne semble guère conçu pour la prière, et les « nudités mythologiques » du carrelage se voient découvertes, tout comme au plafond les « divinités » se réveillent (10). Ce sont ces divinités païennes qui soutiennent le blason azur au Guépard ; ce sont elles aussi qui reprennent leur « empire sur la villa » (10) tandis que « [l]es singes sur les murs recommenc[ent] à faire des grimaces aux cacatoès » (10). Or singes et perroquets sont des motifs de l'esthétique rococo¹⁷⁹, qui signalent la vogue de l'exotisme, du bizarre. Cinquante ans plus tard, il ne reste plus qu'eux, dans l'évocation du salon, comme si les divinités allègres, Tritons et Dryades, majestueuses ou langoureuses avaient disparu. Encore ces animaux sont-ils manifestement dépréciés : s'ils sont toujours là, la pièce est défigurée par « un divan recouvert d'un drap bleu à rayures rouges », assorti de fauteuils, acquisition récente, si l'on peut dire, puisqu'elle remonte à trente ans, qui « jurait fortement avec les teintes évanescences de la précieuse tenture » (273). Plus encore, ce sont les ecclésiastiques de moindre rang qui doivent se contenter « des chaises recouvertes de la même soie que la tenture, qui semblaient à tous, alors, d'une valeur inférieure aux fauteuils jaloués. » (273). Il est clair que singes, perroquets mais aussi divinités antiques, païennes appartiennent à un temps perçu comme révolu. Faut-il voir dans cet effacement des traces du paganisme le signe d'une victoire du catholicisme, dans lequel semblent s'être réfugiées les filles Salina ? Rien n'est moins sûr : la Sicile de Lampedusa est, on le sait, une Sicile grecque et les chiens de chasse aux aguets font naître (108) l'image d'Artémis. L'absence des dieux antiques apparaît bien plutôt comme l'annonce de la fin de tout : si Mars, Vénus et Jupiter « Princes parmi les dieux » (10) ne sont plus là, plus personne ne peut soutenir le blason.

Il semble, en outre, qu'on peut lire cet effacement selon deux perspectives : l'une qui porte sur les mutations du goût, que déplore Lampedusa : apprécier l'esthétique rococo apparaît comme l'une des prérogatives de cette aristocratie si vite disparue que même les filles du Guépard ne savent plus faire cas d'un décor explicitement présenté comme précieux et raffiné. En achetant fauteuils et canapé sans se soucier de leur accord avec l'existant, les filles de Don Fabrizio, qui pouvaient sembler les plus sûres gardiennes de la tradition familiale, ont cédé aux tentations de la « modernité » et n'ont pas su préserver l'héritage de leur lignée, confirmant ainsi les pressentiments de leur père sur son lit de mort. Il n'est pas anodin, à cet égard, que dans son agonie, le Prince se remémore, parmi les « pauvres chères choses » vouées à disparaître, les « singes des tentures » aux côtés de son observatoire et du grand lit de cuivre (262)¹⁸⁰. De fait Concetta elle-même ne sait plus apprécier ses meubles qu'elle juge « démodés » et « même de très mauvais goût » (280). N'oublions pas toutefois que singes et perroquets cohabitent, dans le salon, avec l'image de la Madeleine, et c'est là qu'esthétique et religion se rejoignent. Cette image est donnée comme toute sensuelle même si, on le sait, dans les représentations de la Sainte, apparaissent traditionnellement – et simultanément – la

¹⁷⁹ Voir à ce sujet Marina Fratnik, *Images et objets-images dans les textes de Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Saint-Denis, Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis, 2008, p. 46-48 et 68-70.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 70.

pêcheresse et la convertie. La Madeleine se voit sans doute déplacée dans la peinture, profane celle-là, qui orne, en 1910, la chapelle privée des filles Salina : c'est sous l'effigie d'une amoureuse bien terrestre que celles-ci font leurs dévotions et si Lampedusa n'introduit aucune confusion entre l'un et l'autre portraits, il semble bien qu'il y ait néanmoins quelque ironie de sa part, dans leur caractérisation respective. Si Marie-Madeleine pouvait sembler pénitente le temps de la récitation du Rosaire, la jeune fille à la lettre devient, par l'aveuglement des filles Salina, une figuration de la Vierge parce qu'elles lisent à contresens les éléments du tableau : tout ce qui est du ressort de la sensualité – la chevelure dénouée, les épaules à demi-nues, le mélange d'attente et de joie sur son visage, – est interprété comme signe de sainteté ; d'où l'échange – incompréhensible pour les vieilles demoiselles – entre le jugement tout esthétique de l'ecclésiastique (« une belle peinture, très expressive » 276) et la profession de foi de Caterina et Carolina (« une image miraculeuse », d'une nouvelle variété de Madone, « la Madone à la lettre » protégeant le peuple de Messine, 276-277).

Se lit ici quelque chose de la place du religieux dans le roman : en consacrant une très large part de sa dernière partie à l'épisode des reliques, Lampedusa met en scène une religiosité devenue bigoterie. Au scepticisme du Prince répond, à la génération suivante, une religion qui semble mêler superstition et affirmation sociale. Le début du chapitre en témoigne avec l'évocation des couvre-chefs ecclésiastiques qui permettent à la villa Salina de rivaliser avec une boutique de vêtements destinés aux ministres du culte. Ce n'est encore qu'un effet d'annonce : les pompes catholiques se déploient ensuite, avec le « vaste chapeau en fin castor d'une délicieuse couleur fuchsia » et le gant assorti du Vicaire général, la « peluche noire à longs poils » de son secrétaire et les « humbles feutres ténébreux » des Jésuites (272) ; hiérarchie, orgueil, modestie (réelle ou feinte) s'affichent dans cet étalage muet, qui n'est pas sans lien avec la description des parures des femmes au bal ; on se souvient que l'hôtesse, donna Margherita « entre le scintillement de son diadème et son triple collier d'émeraudes, montrait son visage aquilin de vieux chanoine » (228), autre indice de ces échanges ironiques entre artifices profanes et parures religieuses. Plus encore apparaît, le lendemain, le Cardinal lui-même, qui fait naître chez les trois sœurs des espérances dignes du défilé de mode ecclésiastique de *Fellini-Roma* : elles se réjouissent, en effet, de « voir tourner dans leur maison une sorte de somptueux oiseau rouge et d'admirer les tons variés et harmonisés de ses diverses pourpres et le moiré des très lourdes soieries » (291), image qui renvoie à la fois au cardinal, oiseau ainsi nommé pour la robe pourpre des mâles et, bien sûr, aux perroquets des tentures, au temps de leur splendeur¹⁸¹. On se souvient de la déception des trois femmes lorsque le Cardinal se présente en « tenue ordinaire » c'est-à-dire dans une « sévère » soutane noire, indiquant ainsi, par son seul vêtement, le sérieux de sa mission et l'ampleur des errements spirituels dans lesquels se complaisent les filles Salina.

De fait lorsque le narrateur relate l'histoire de la collection des reliques, il multiplie les indices de l'aveuglement de Caterina et Carolina, dupées par Donna Rosa, cette vieille « à moitié nonne » (ce qui semble suffire à lui conférer toute légitimité) qui joint aux reliques des « preuves d'authenticité claires comme le jour », quoique « écrites en latin ou en caractères mystérieux que l'on disait grecs ou syriaques » (278), et donc littéralement indéchiffrables par elles, source providentielle jamais remise en cause, qui va jusqu'à exaucer les visions nocturnes des deux femmes. La collection des reliques – dont seules cinq s'avèrent authentiques – relève de cette même confusion : les cadres sont tout aussi bien précieux (d'argent, de filigrane, de bois précieux) que parfaitement ordinaires et achetés dans quelque grand magasin. Tout est mis sur le même plan, sans distinction, comme si les filles Salina n'étaient plus capables d'exercer quelque faculté de discernement ou de jugement critique. La description des cadres vaut donc par métonymie pour leur état spirituel. Après examen, ces objets sacrés, qui auraient dû constituer des traces manifestes d'une présence du Christ dans

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 84.

notre monde, perdent toute valeur et ne sont plus que simples ossements. Si Concetta n'est manifestement pas dupe des engouements de ses sœurs – il n'est pas anodin qu'elle soit comparée à un père à « l'esprit indifférent » (281) qui achète des jouets aux enfants pour s'assurer la tranquillité – elle reste sensible à ce que leurs relations avec l'Église disent encore des Salina :

Le prestige du nom en lui-même s'était lentement évanoui. Le patrimoine divisé et redivisé équivalait dans la meilleure des hypothèses à celui de tant de familles de moindre rang et il était énormément inférieur à ce que possédaient quelques industriels opulents ; mais dans l'Église, dans ses rapports avec elle, les Salina avaient maintenu leur suprématie ; il fallait voir comment Son Éminence recevait les trois sœurs quand elles allaient lui rendre visite à Noël ! Mais maintenant ? (282)

La peur qu'exprime Concetta n'est pas d'ordre spirituel mais uniquement social, comme l'attestent les allusions à la rumeur. Cette perception de la religion comme pure forme sociale au mieux, bigoterie ou superstition au pire, ne semble pas démentie auparavant dans le roman : la pratique du Prince apparaît comme une pratique de convenance et sa mort elle-même, si elle est accompagnée des derniers sacrements, ne semble pas ouvrir sur une transcendance chrétienne : « il était le Prince de Salina et il devait mourir comme un Prince de Salina, avec son brave prêtre à côté de lui » (264) (« con tanto di prete accanto »). La mort apparaît comme une jeune dame désirable et il n'est jamais question, dans les méditations du Prince, de l'espérance d'une résurrection ou de la foi dans celle-ci. Bien au contraire, les images de la mort sont images de putréfaction, de décomposition, de finitude¹⁸².

L'épisode des reliques invite, en outre, à s'interroger sur l'opposition, fondamentale ici, entre apparence et substance, entre authenticité et fausseté. De fait, aux reliques fausses de Carolina et Caterina viennent faire écho les souvenirs de Concetta. Il s'agit d'abord d'objets et encore une fois, c'est un lieu, sa chambre, qui va en révéler la nature : l'aspect même de la pièce révèle la complexité du personnage par l'opposition entre la propreté et l'ordre apparents (« cette chambre aurait arraché tout au plus un sourire au visiteur ingénu, tant s'y révélait clairement la simple bonhomie [bonarietà], le soin d'une vieille fille » [280] – on peut assurément se demander si « simple bonhomie » est un terme approprié pour parler de Concetta et la mention de l'ingénuité de l'hypothétique visiteur suffit à révoquer cette lecture de la chambre) et la perception qu'en a son occupante : trousseau soigneusement cousu, brodé et non moins soigneusement conservé, mais parfaitement inutile et inutilisé, disparition et surtout éloignement affectif des êtres, maisons perdues, tout concourt à donner l'impression d'un monde dépourvu de sens, livré seulement à des démons que l'ordre s'efforce en vain de contenir. Seule la dépouille de Bencidò semble se sauver, à ce moment du récit, de ce paysage infernal. Ici encore les objets apparaissent comme des signes d'un état de dérégulation qui touche à la fois la famille tout entière et plus intimement la vieille femme, condamnée – par sa propre volonté – à revivre sans cesse ses deuils, ses blessures et ses tourments cachés derrière une apparence « impassible » : nul ne la connaît, nul ne sait à quoi elle rêve. L'impossibilité de percevoir l'intériorité de Concetta est signalée à plusieurs reprises par le narrateur : les seules mentions qui en sont faites renvoient à un vide, à un blocage psychique. La dernière partie le confirme : Concetta s'est structurée autour d'un deuil qui ne se fait pas et rien ne semble se jouer dans l'inconscient. Après que Tassoni lui a révélé ce qu'il en était de l'épisode du couvent, le narrateur évoque une « douleur noire » montée « [d]u fond intemporel de l'être »

¹⁸² Voir à ce sujet Francesco Orlando, *L'intimità e la storia : Lettura del "Gattopardo"*, Torino, Einaudi, 1998, p. 77-79.

(289), que Michel David lit comme une référence à celui-ci¹⁸³ mais on voit que la douleur y demeure à l'état originel. L'espace révèle ainsi une construction mentale, fondée sur l'accumulation d'images, de traces, de vestiges, reliés à un passé défunt et lui-même malheureux.

C'est cet édifice, cette architecture imaginaire, que la visite d'Angelica et de Tassoni, la deuxième de la journée, vient mettre en péril. La progression en est savamment orchestrée par Lampedusa. Dans un premier temps, il règle la question historique : Angelica, devenue par mimétisme une sorte de double grotesque de Tancredi et une égérie intellectuelle comme l'attestent ses lectures à la mode, a été invitée à faire partie du comité d'honneur du cinquantenaire des Mille et elle se vante d'avoir réussi « un joli coup » : faire défiler le neveu de Concetta, le petit Fabrizietto de la septième partie, en hommage à Garibaldi, en signe de « fusion de la vieille Sicile et de la nouvelle » (283). Cette présence apparaît bien, dans le système du roman, comme le signe ultime de la défaite des guépards, pressentie par Fabrizio lors de son agonie. On peut s'accorder avec Vittorio Spinazzola lorsqu'il affirme que le romancier ne dit pas grand chose de neuf sur le plan historique et ne propose pas une interprétation originale du Risorgimento en Sicile¹⁸⁴. Il s'agit surtout, et la huitième partie le confirme, de ne pas adhérer à la mythologie nationale, dont Angelica apparaît ici comme un héraut, mais de se livrer à une lecture démystificatrice de ce moment crucial de l'Histoire italienne, dont la devise pourrait être la phrase sans doute la plus célèbre du roman, « Si nous voulons que tout reste tel que c'est, il faut que tout change. » (Tancredi, p. 32).

La grande histoire rencontre alors l'histoire intime lors de la conversation avec Tassoni¹⁸⁵. A cette manifestation publique, vient en effet se mêler une commémoration d'ordre privé, celle d'un épisode particulièrement douloureux du passé de Concetta, le dîner où Tancredi s'était vanté d'avoir pris d'assaut un couvent (87-88). Tassoni révèle à Concetta que l'anecdote qui l'avait tant choquée autrefois – cette irruption brutale de Tancredi et de ses camarades dans un couvent – n'était qu'une invention, « une blague de guerre », dont Tassoni n'a cessé de minimiser la portée (« un récit un peu audacieux, selon l'opinion d'il y a cinquante ans » 287). Cette révélation provoque chez Concetta un moment comparable aux « moments of being » woolfiens, c'est-à-dire la mémoire vivante d'un événement passé, mémoire si vivace que sa puissance sensible oblitère le présent : si temps retrouvé il y a dans *Le Guépard*, c'est peut-être à ce moment précis du récit. Surtout cet instant conduit Concetta à reconsidérer l'ensemble de son existence. Tassoni joue ainsi le rôle du messenger de la tragédie qui transmet un message post-mortem¹⁸⁶ de Tancredi en laissant entendre que celui-ci aurait aimé Concetta avant de rencontrer Angelica. Si Tancredi n'a pas forcé à coups de poutre l'entrée du couvent, il force en quelque sorte, cinquante ans plus tard, les défenses de sa cousine, par l'intermédiaire de Tassoni. Ce ne sont plus les religieuses mais une autre vierge protégée qui est alors sa victime. La question centrale, pour Concetta mais aussi pour le lecteur, devient celle de l'interprétation : fallait-il voir dans les propos gaillards de Tancredi une provocation ou un jeu affectueux ? Une réaction différente de Concetta, qui lui ferme littéralement le lendemain les portes du Monastère du Saint-Esprit et le rejette par ce geste hors de son existence, aurait-elle modifié le cours de l'/son histoire ? Se fait jour le regret brutal de quelque chose qui aurait pu être et n'a pas été. En d'autres termes la déception historique face au Risorgimento est redoublée par une déception strictement privée en un nouveau jeu d'échos. La déclaration de Tassoni rouvre de vieilles cicatrices et conduit surtout à une remise en cause fondamentale : « il n'y avait pas eu d'ennemis mais une seule

¹⁸³ Michel David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1966, p. 543.

¹⁸⁴ Vittorio Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Milano, CUEM, 2012, p. 249.

¹⁸⁵ Giuseppe Paolo Samonà montre ainsi comment Concetta incarne la fusion « entre défaite sociale et défaite individuelle » (*Il Gattopardo, I Racconti, Lampedusa*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 202).

¹⁸⁶ Voir à ce sujet Francesco Olivari, « Amore e morte in Tomasi di Lampedusa », in : F. Contorbia et al. (dir.), *Per Elio Gioanola. Studi di letteratura dell'ottocento e del novecento*, Novara, Interlinea, 2009, p. 358.

adversaire, elle-même » ; « il lui manquait à présent la consolation de pouvoir attribuer à d'autres son propre malheur, une consolation qui est le dernier philtre trompeur des désespérés » (288) ; la « savoureuse délectation de haine » se mue brutalement en « injustices cruelles » (289). Aux paroles de Tassoni, au bavardage d'Angelica répond le silence de Concetta, toute concentrée sur les effets de ces propos.

Au-delà de cette révélation douloureuse, la scène invite le lecteur à revenir sur le récit. Il ne s'agit pas ici de réécrire le roman ni de prêter aux personnages des sentiments qu'ils ne peuvent évidemment pas avoir ressentis ou des actions qu'ils ne peuvent pas davantage avoir commises mais plutôt, comme le propose Gregory Lucente¹⁸⁷, de reprendre le récit dans la perspective créée par cette ambiguïté. Relire le roman, donc, du point de vue de Concetta, peut-être, en tout cas en se dégageant de la focalisation dominante c'est-à-dire du point de vue du Prince. Il ne fait pas de doute, en effet, que Lampedusa nous conduit à partager les opinions de celui-ci, en le présentant comme un personnage focal fiable. Ainsi, nous admettons, à sa suite, que Concetta ne saurait être une épouse pour le brillant Tancredi malgré – ou à cause de – ses qualités qui en font, aux yeux mêmes de son père, une véritable Salina. Et si nous sommes spectateurs du film de Visconti, nous y sommes d'autant plus enclins que l'actrice choisie pour incarner la jeune fille, Lucilla Morlacchi, ne saurait rivaliser avec l'éclat de la jeune Claudia Cardinale. Adopter néanmoins le point de vue de Concetta conduit à un réexamen de la figure de Fabrizio, et, sans doute, à quelque distance d'un regard uniquement apologétique. Le prince est aussi un père qui choisit de sacrifier sa fille préférée à la prospérité de sa maison, alors même qu'il ne se fait pas d'illusion sur l'issue de l'union qu'il favorise¹⁸⁸. Dans le même temps, Lampedusa interdit de trancher : dans une phrase qui semble sortie de la bouche du Guépard lui-même (et qu'on aurait bien lue dans l'entretien avec Chevalley, par exemple), il affirme, en recourant à un présent clairement de vérité générale, une impossibilité presque génétique d'atteindre à la vérité en Sicile :

Mais était-ce là la vérité ? Nulle part la vérité n'a une vie aussi brève qu'en Sicile : le fait s'est passé il y a seulement cinq minutes et déjà son noyau originaire a disparu, camouflé, embelli, défiguré, opprimé, anéanti par l'imagination et les intérêts ; la pudeur, la peur, la générosité, la malveillance, l'opportunisme, la charité, toutes les passions, les bonnes comme les mauvaises, se précipitent sur le fait et le mettent en pièces ; en peu de temps il a disparu. Et la malheureuse Concetta voulait trouver la vérité de sentiments non exprimés mais seulement entrevus un demi-siècle auparavant ! La vérité n'y était plus ; sa précarité avait été remplacée par l'irréfutabilité de la peine (289).

En ce sens chercher à trancher, à conclure, pour le personnage comme pour le lecteur, revient à contribuer à enterrer la vérité, comme le souligne le narrateur : « Ainsi une nouvelle pelletée de terre finit par recouvrir la tombe de la vérité » (290)¹⁸⁹.

Le vertige des interprétations contradictoires, dont aucune ne peut être prouvée, débouche sur le vide, celui-là même que ressent Concetta après le départ de Don Pacchiotti et l'examen des reliques, après la conclusion donc de la troisième visite scandant la huitième partie : « Concetta se retira dans sa chambre ; elle n'éprouvait absolument aucune sensation : il lui semblait vivre dans un monde connu mais étranger qui avait déjà cédé toutes les impulsions qu'il pouvait donner et qui ne consistait plus désormais qu'en de pures formes » (294). De la même façon que les reliques se réduisent désormais à un tas de cadres, les portraits et surtout celui du père ne sont plus que matière tout comme les caisses du trousseau, qui ne rappellent plus les noces non advenues mais se réduisent à de simples contenants ; c'est

¹⁸⁷ Gregory L. Lucente, « Lampedusa's *Il Gattopardo*: Figure and Temporality in an Historical Novel » MLN, Vol. 93, No. 1, Italian Issue (Jan., 1978), pp. 82-108.

¹⁸⁸ Voir à ce sujet Francesco Orlando, *op. cit.*, p. 168-169.

¹⁸⁹ Ce propos peut aussi concerner, aux yeux de Lampedusa, toute interprétation du Risorgimento.

le « vide intérieur » qui domine.

L'image de la fin est célèbre : jeter la dépouille de Bendicò empaillé et mangé aux mites, c'est bien pour Concetta se débarrasser de la dernière trace du père, en éliminant la présence tangible de son souvenir¹⁹⁰. Symboliquement cette dépouille dévorée est autant relique que trou, autant vestige que vide et renvoie à la fois à une mémoire lacunaire et à une décomposition inévitable quels que soient les rites ou pratiques tentant de l'éviter. Cette décision ultime est annoncée dans une certaine mesure par le geste de Don Pacchiotti s'essuyant les mains « avec une grande serviette sur le bord de laquelle dansait un Guépard en fil rouge » (293). Non seulement le prêtre, tel Ponce Pilate, se lave littéralement les mains après avoir laissé le chaos dans la chapelle et dans la maison Salina, mais la serviette renvoie aux multiples apparitions du Guépard héraldique dans le roman, analysées par Francesco Orlando¹⁹¹, guépard dansant sur la soupière du premier dîner (21), dansant encore mais ébréché à Rampinzeri (56), dansant toujours sur les palais, églises et autres fontaines à Donnafugata (64-65). Cette dernière apparition, dérisoire, vient marquer la victoire des chacals sur les guépards.

Il ne semble pas certain qu'il y ait un accomplissement esthétique à l'horizon du *Guépard* : si révélation finale il y a, elle est le fait de Concetta, la fille sacrifiée, qui comprend qu'elle a bâti sa vie sur une histoire fausse, une vantardise de Tancredi, mais, à la différence de ce qui peut se produire chez Woolf, ce choc existentiel ne la conduit pas à un acte créateur. Bien loin d'une reconstruction, l'image ultime abolit le guépard dans la dépouille mitée de Bendicò jetée aux ordures. La catégorie dominante semble plutôt celle de la stérilité. Il n'y a pas de temps retrouvé, pas de descendance, pas de création esthétique pour le protagoniste, et pour l'auteur, pas davantage de descendance directe, et un roman posthume. Si on suit le propos d'Edward Saïd dans le chapitre qu'il consacre à Lampedusa et Visconti dans le volume posthume *Du Style tardif* : « à la fin de son roman, Lampedusa ne propose pas la moindre théorie évoquant un art rédempteur »¹⁹², on peut s'interroger sur la place de Lampedusa dans son propre projet : il dit explicitement, en effet, qu'il décrit la fin d'un monde qui est celui de sa famille. Si on le suit dans cette voie, il est manifeste qu'il se place dans la position d'un descendant, d'un fils de Fabrizio, par exemple. Il ne devrait alors pas être épargné par la dévalorisation qu'il fait porter sur les générations qui ont suivi celle de Fabrizio. En d'autres termes, il est le point ultime (puisqu'il n'a pas eu d'enfant) de ce déclin et il vit dans un monde dont les prolepses ont signalé la dégradation (que reste-t-il après la Deuxième Guerre mondiale de la « vaisselle ébréchée » de la famille Salina ?). Et pourtant, la figure de l'auteur qui se dégage du roman, dans son pessimisme même, affirme qu'il n'en va pas ainsi. Lampedusa serait à la fois un descendant et un père, le produit d'un déclin et le dernier rempart contre ce déclin, position paradoxale qu'il semble entretenir dans ses écrits intimes.

¹⁹⁰ G. P. Samonà (*op. cit.*, p. 207) renvoie ici au perroquet empaillé de Félicité dans *Un cœur simple* de Flaubert.

¹⁹¹ F. Orlando, *op. cit.*, p. 89.

¹⁹² Edward W. Saïd, *Du style tardif*, traduit de l'américain par M.V. Tran Van Khai, Arles, Acte Sud, 2012, p. 187.

Un Guépard peut en cacher un autre

Lise Bossi

Au dos de la première traduction en français du Guépard, celle, canonique et historique, de Fanette Pézard, achevée d'imprimer en 1959 pour les éditions du Seuil et qui n'intègre donc pas les modifications apportées en 1969 à l'édition bassanienne de 1958, figurait cette présentation :

Le Guépard, [*G majuscule, on comprendra tout à l'heure la raison de cette précision*], c'est le blason du prince salina, héros du livre. 1860. Garibaldi débarque en Sicile, le pouvoir va passer des mains de la noblesse à celle de la bourgeoisie. Fabrice Salina est trop intelligent pour résister à l'inévitable, trop attaché au passé pour acquiescer au présent, qu'il préfère fuir en se réfugiant symboliquement dans la contemplation des étoiles. Son neveu Tancredi, noble ruiné, séduisant et cynique, a choisi, lui, le parti de la vie : aristocrate et garibaldien, il saura engager toute sa passion romantique dans l'amour d'une riche roturière. Pour les bourgeois, don Calogero et sa fille Angélique, c'est le temps d'une ascension forcenée et un peu vulgaire, rachetée chez l'un par l'intelligence et chez l'autre par la beauté. Autour, la Sicile, une Sicile brûlée, immobile, absente à tout. Et c'est ce contrepoint qui ordonne le livre. Le Guépard perd ses griffes l'une après l'autre poursuivi page après page par le thème de la mort ; mais peut-être ne s'est-il rien passé, malgré les apparences, parce que, pour Giuseppe Tomasi, la Sicile est le lieu de l'immobilité.

A peu de choses près, sur lesquelles on pourrait ergoter – comme le romantisme de l'amour de Tancredi –, on peut dire que, globalement, le sujet est bien compris et donc qu'en France, à moins d'un an de la publication de l'ouvrage original en Italie, la traductrice et l'éditeur avaient, nous semble-t-il, une vision et une interprétation tout à fait recevables de l'œuvre de Lampedusa.

Voici maintenant ce qu'on lit sur la quatrième de couverture de la traduction de Jean-Paul Manganaro publiée, toujours au Seuil, en 2007 :

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... [*c'est nous qui soulignons*].

Peu importe qui est l'auteur de cette présentation que l'on retrouve aussi bien dans les catalogues des bibliothèques que sur les sites de vente en ligne, mais nous voudrions la prendre comme point de départ d'une réflexion sur les interprétations, tendancieuses voire erronées, auxquelles le roman de Lampedusa a donné lieu. Des interprétations dont nous allons essayer de trouver les origines et de démonter les rouages dans l'espoir de permettre une lecture du roman débarrassée des préjugés dont une critique tantôt paresseuse tantôt manipulatrice l'a affublé. Des interprétations, surtout, dont nous voudrions mettre en évidence que chacune d'entre elles a généré un *Guépard* différent et que, selon que l'on se réfère à l'un ou à l'autre de ces *Guépards*, ce n'est bien évidemment pas la même chose – le même monde en l'occurrence – qui finit.

Revenons donc à cette quatrième de couverture et commençons par la fin : « le Guépard (G majuscule, donc), le blason des Salina... ». Un G majuscule qui est malheureusement et coupablement absent du titre du roman tel qu'il figure sur la première de couverture, dans une belle manifestation d'incohérence qui, hélas, n'est peut-être pas que typographique, car sinon il devrait être minuscule, aussi et *a fortiori*, sur la quatrième où il s'agit en revanche de

l'animal héraldique qui figure sur le blason des Salina. Et s'il fallait choisir où mettre la minuscule, ce serait justement à cet endroit et non dans le titre qui renvoie, à l'évidence, au personnage.

Il devrait être majuscule car c'est sous ce nom ou surnom que don Fabrizio Prince de Salina, protagoniste du roman, nous est présenté par le narrateur et sous lequel il se reconnaît lui-même (« Nous étions les Guépards », dit-il dans le célèbre monologue intérieur qui clôt l'épisode de la visite de Chevalley). C'est en outre sous les espèces de cet animal que le montrent de nombreuses descriptions physiques (la plus extraordinaire étant celle du Guépard, « l'authentique Guépard, dit le texte (p. 65), en pantalon de piqué en train de distribuer à tous des coups de pattes amicaux et de sourire de son visage de félin courtois »).

Il est à noter que, en revanche, dans le corps du texte traduit, le G est majuscule dans les deux cas, conformément à ce que l'on trouve dans l'édition italienne : la cohérence typographique est donc respectée dans la traduction contrairement à ce qu'il se passe sur la couverture.

Il peut sembler futile de faire autant d'histoires pour une simple majuscule. Mais si nous posons que la bête dont il est question est l'animal héraldique, nous admettons que ce roman raconte la chute d'une classe, l'aristocratie blasonnée, chute déclenchée par un événement historique précis (le débarquement des "chemises rouges" de Garibaldi), nous admettons en somme qu'il s'agit d'un roman historique. Ce qui n'aurait rien d'extraordinaire si la rédaction de l'ouvrage était contemporaine des événements racontés – en 1860, et depuis *Les fiancés* de Manzoni, les revendications d'indépendance et d'unité nationale italiennes s'appuient encore sur ce genre phare du romantisme européen –, mais qui peut être, et a d'ailleurs été, un sujet de controverse littéraire et idéologique en 1958 – date à laquelle le roman de Lampedusa a été publié – où le genre historique était totalement passé de mode esthétiquement voire réactionnaire politiquement.

En revanche, si nous postulons que le Guépard est un homme, comme Lampedusa le dit clairement dans la précieuse lettre à Enrico Merlo di Tagliavia qui est reproduite dans cette même édition, nous sommes amenés à en conclure que ce roman raconte le destin individuel d'un personnage – dont nous savons par les déclarations de l'auteur lui-même qu'il est en très grande partie inspiré de la figure de son arrière grand-père et que tout est vrai dans ce qui est dit de lui, depuis son aspect physique jusqu'à son caractère, en passant par l'identité de son confesseur (p. 322). Et dans ce cas, nous admettons qu'il s'agit d'une sorte de biographie romancée qui tend fortement cependant vers le roman psychologique, puisque ce qui est raconté l'est, le plus souvent et sauf intervention directe du narrateur, « de l'intérieur », à travers le point de vue de ce personnage, mais non sans « une certaine participation de l'auteur » (p. 322), ce qui pourrait laisser planer le soupçon qu'il puisse s'agir d'un ouvrage en partie autobiographique. Et là encore, on voit bien quels débats la publication d'un roman doté de telles caractéristiques a pu susciter dans un contexte littéraire et critique où s'affrontaient les tenants de la littérature engagée, encore fortement ancrée dans le néo-réalisme, et ceux de l'expérimentalisme qui quelques années plus tard formeraient, entre autres, le *gruppo '63*.

Sans entrer dans le détail de ces débats, nous pouvons convenir que, selon que l'on penche pour l'une ou l'autre de ces options, on ne fait pas la même lecture du roman de Lampedusa. Car une chose est de raconter la fin d'un monde à travers le déclin historique d'une classe sociale et une autre de la raconter du point de vue d'un individu qui prend conscience que son monde va disparaître en même temps que lui.

Que cet homme, ce Guépard, dise appartenir, globalement, à « une génération malheureuse, à cheval entre les temps anciens et les nouveaux » (p.190) ne signifie pas – et tout le roman le prouve – qu'il s'oppose aux changements en cours ni que ces changements relèvent du "renversement d'un ordre séculaire" à la faveur d'un événement aussi précis que le

débarquement de Garibaldi à Marsala : quand Garibaldi arrive en Sicile, cela fait déjà longtemps que les hirondelles ont commencé à s'envoler, pour reprendre l'une des métaphores filées tout au long du récit quand il est question de la perte de patrimoine et de pouvoir de l'aristocratie terrienne sicilienne. Croire qu'il en est ainsi reviendrait à ignorer doublement ce que Lampedusa écrit à Enrico Merlo : selon lui « le livre montre un noble sicilien dans un moment de crise *dont il n'est pas dit que ce soit seulement celle de 1860* – voilà pour le soi-disant contexte historique – , comment il y réagit et comment *s'accentue* le déclin de la *famille* jusqu'à la débâcle presque totale » (p. 322) – et voilà pour ce qui est présenté comme le brusque déclin de toute une caste, amorcé par ce pauvre cocu de Garibaldi.

De même, le fait qu'il se dise un représentant de la vieille classe, inévitablement compromis avec le régime des Bourbons, ne fait pas du Guépard quelqu'un qui se sent "menacé" par les temps nouveaux. En effet, on ne voit pas pourquoi, dans ce cas, il reçoit chez lui les petits comtes piémontais aussi bien que les bourgeois parvenus – à moins qu'il ne soit affecté d'un masochisme aigu ou qu'il ne soit un monstre de machiavélisme. Ni pourquoi les porte-drapeaux de ces temps nouveaux – qui ressemblent furieusement aux temps anciens par bien des aspects – viennent lui offrir de représenter sa terre et sa classe en tant que sénateur à la suite de l'annexion..., pardon, de l'unification de la Sicile au Royaume de Sardaigne. Un honneur qu'il refuse d'ailleurs, pour lui-même, pour ne pas manquer aux règles de la bienséance sinon de l'affection (p. 190) alors qu'il comprend et soutient le désir de son neveu d'épouser la fille d'un bourgeois parvenu (enfin un élément incontestable dans cette calamiteuse quatrième de couverture) seul moyen pour ce jeune aristocrate déchu de redorer son blason et de retrouver son rang parmi ceux de sa caste. Une caste dont la plupart des membres éminents vont réussir à passer sans dommages apparents dans la nouvelle ère au prix d'une manœuvre transformiste résumée dans le fameux "il faut que tout change pour que rien ne change" du même Tancredi, maxime qui fera école au moins jusqu'à l'époque où Lampedusa a rédigé son roman, dans un contexte historique sensiblement identique (et ceci a bien évidemment un rapport avec cela).

La rigueur morale du prince et l'opportunisme politique de son neveu tendent, nous semble-t-il, à démontrer qu'ils ne sont pas les meilleurs représentants d'une aristocratie taxée de décadente non seulement dans notre quatrième de couverture mais dans une multitude d'autres textes et ouvrages critiques, à supposer qu'on veuille employer le mot "décadence", en partie improprement, pour parler de déclin.

En fait, le terme décadent est extrêmement révélateur et pourrait trouver tout son sens, le seul pertinent dans son acception moderne, s'il était appliqué non pas à une classe mais à une atmosphère ou mieux encore à une écriture, un style, une esthétique que l'on pourrait à bon droit rattacher à un courant littéraire aussi présent en Italie qu'en France ; un courant, le *decadentismo*, auquel Lampedusa rend un hommage appuyé tout au long de son roman en le parodiant pour mieux le battre en brèche : cela lui permet de représenter au cœur de son texte la lutte entre la chair et l'esprit, entre l'immanence et une ascèse intellectuelle qui fait office de transcendance chez un personnage que l'on a voulu – parce que, en grande partie par jeu, il avait tout fait pour qu'il puisse en être ainsi – considérer comme son *alter ego*.

Notre malheureuse quatrième de couverture a au moins le triste mérite de nous fournir les principales raisons (reprises en crescendo par la présentation en forme de fausse préface au début de notre édition) des nombreux contre-sens et inexactitudes qu'elle véhicule et qui sont parfaitement représentatifs de l'idée que le grand public se fait du *Guépard* et de son auteur – ou plutôt de l'idée que l'on veut qu'il s'en fasse car elle est sans doute supposée plus vendeuse – : ce roman est l'œuvre d'un prince, et voilà qui va contribuer aux contre-sens idéologiques et "classistes" ; c'est son seul roman, et voilà pour les préjugés littéraires qui ont conduit à ignorer l'extrême maîtrise et la grande complexité de l'écriture lampédusienne ; et il

est mort juste après l'avoir écrit – ici la présentation est beaucoup plus évocatrice : « Un jour de 1955 il se mit à écrire un livre auquel il pensait depuis toujours. Le livre achevé il mourut. C'était au printemps de 1957. » – et voilà pour le pathos qui a durablement obnubilé les lecteurs et déteint sur leur perception du protagoniste.

Cependant, la cause principale des interprétations erronées du sens profond du *Guépard* nous est fournie par la dernière précision que l'éditeur, ou le préposé au marketing, croit bon de nous donner : Visconti a adapté le roman au cinéma et son film avec Alain Delon et Claudia Cardinale – on notera au passage que l'interprète du rôle titre n'est pas cité ce qui déplace *ipso facto* le centre de l'œuvre vers le couple Tancredi-Angélique – a obtenu la palme d'or à Cannes en 1963.

Certes, c'est le roman qui nous intéresse ici et non le film, mais les courants de pensée qui ont présidé à l'adaptation cinématographique du roman sont ceux, à quelques années près, dans lesquels la rédaction et la publication du roman sont advenues ; ceux aussi par lesquels sa réception s'est trouvée conditionnée, d'abord dans les cercles intellectuels puis, quand les spectateurs du film ont été plus nombreux que les lecteurs du roman, par le public.

Si le film a pu à ce point parasiter la réception du roman, c'est que le *Guépard* de Visconti n'est pas une simple adaptation du *Guépard* de Lampedusa : c'est une véritable manipulation politique et esthétique, d'autant plus efficace que les ajouts et les coupes que le réalisateur du film a fait subir au roman – et qui finissent par en distordre sinon par en confisquer complètement le sens – sont masqués par la totale fidélité des parties conservées de l'intrigue et des dialogues à ce qu'a écrit Lampedusa. Une manipulation d'autant plus sournoise aussi qu'elle joue sur une série d'identifications qui permettent au réalisateur de substituer ses présupposés idéologiques et ses obsessions personnelles à la vision du monde et de la nature humaine défendue par l'écrivain.

Ainsi Visconti, en digne disciple de Gramsci, a-t-il tout fait pour transformer *Le Guépard* de Lampedusa en une fresque historique digne de l'historiographie démocratique et marxiste à la sauce Lukacsienne. En superposant la découverte du cadavre du soldat bourbonien à la récitation du rosaire pour matérialiser l'irruption de l'histoire dans la répétition des rites d'une noblesse poussiéreuse et sclérosée, en ajoutant des scènes de bataille dans Palerme censées illustrer le *Risorgimento* populaire face à l'aristocratie du privilège et du *Latifondo* qui tente de survivre à sa mort annoncée, en insistant sur les exécutions des soldats passés aux garibaldiens lors de la bataille de l'Aspromonte pour dénoncer la trahison de la révolution par le tout nouveau Royaume d'Italie avec l'approbation de cette même classe dirigeante, Visconti a fait en sorte de réinsérer *Le Guépard*, le livre et le personnage, dans la marche de l'histoire. Et cela, au prix d'une caricature dont la malhonnêteté intellectuelle n'a pas grand chose à envier à celle du concepteur de notre quatrième de couverture qui ne cite, pour illustrer le contenu et le sens du roman, qu'un passage du message de Malvica, ce personnage secondaire pitoyable, beau-frère du Guépard, ce pleutre dont le prince méprise explicitement le sang sur son lit de mort jusque dans son petit fils Fabrizio.

L'autre moyen employé par Visconti pour substituer son interprétation à la vision du monde de Lampedusa, c'est l'omission – justifiée par des nécessités propres à l'adaptation cinématographique – d'un certain nombre de scènes voire de chapitres entiers ; ce qui fait que les scènes et les dialogues restés inchangés par rapport au texte d'origine finissent par raconter une autre histoire et dire une autre vérité : ainsi tout ce qui permet de comprendre ce qui fait l'essence des Guépards, leur singularité absolue et donc ce qui meurt effectivement avec le prince et tombe définitivement dans l'oubli avec le vol final de la carcasse empaillée de Bendicò, c'est-à-dire la vaine tentative de Tancredi pour entrer dans le couvent "exclusif" du Saint-Esprit, le monologue du père Pirrone à San Cono sur la différence qui est le signe

distinctif des nobles, la mort du prince avec ses réflexions sur le sang de navet et les souvenirs banals, identiques à ceux de ses camarades de lycée, du pauvre Fabrizio (p.263), ainsi que la dernière partie sur les reliques et la fin de tout, tout cela a disparu.

Le dernier procédé mis en œuvre par Visconti est la dilatation par hypertrophie de certains passages. L'exemple le plus frappant du phénomène et de ses ravages est la scène du bal qui a pris une place totalement disproportionnée dans le film par rapport au roman (un tiers du film, 36 jours de tournage), au prétexte qu'elle doit remplacer la partie où Lampedusa représente la mort du prince et condenser dans une sorte de funèbre bouquet final tous les moments où don Fabrizio a réfléchi sur sa condition de pauvre mortel.

Sinon que, là où le récit présente cette mort comme l'aboutissement d'un parcours spirituel qui tient de l'ascèse, à travers un extraordinaire monologue intérieur en discours indirect libre par quoi Lampedusa traduit la nécessaire solitude de celui qui va, en toute lucidité, au-devant d'une disparition ressentie, certes, comme une perte de fluide vital, mais surtout comme une libération et une récompense pour le juste – parce que « tant qu'il y a de la mort, il y a de l'espoir » –, le film de Visconti veut faire de la mort lourdement suggérée du Guépard la métaphore de la fin de toute une classe. Ce faisant, le metteur en scène lui confère une dimension collective qui correspond aux canons de l'esthétique néoréaliste dans laquelle il se reconnaît encore et une portée politique conforme à ses sympathies marxisantes.

Cela nous vaut aussi l'ajout de discours réactionnaires et liberticides, prêtés en particulier à Tancredi, lequel se voit vertement réprimandé par Concetta qui l'accuse d'avoir trahi ses idéaux ; ou encore l'insistance de la caméra sur les pots de chambres débordants d'excréments – simples ustensiles du quotidien de l'époque, déjà évoqués dans le roman lors de l'arrêt dans l'auberge sur la route de Donnafugata (p. 62), mais exclusivement présents dans le film à la fin du bal où ils viennent apporter, non sans complaisance, une touche repoussante aux images, pourtant déjà largement explicites, des mines défaites des convives et des reliefs défraîchis du banquet au petit matin, au cas où nous n'aurions pas compris le message.

Venons-en maintenant au clou de la fête : la valse au rythme de laquelle le prince et Angelica évoluent sous les regards admiratifs de la compagnie. Dans le roman, cette danse avec une jeune fille en fleur est, pour le Guépard, un hommage à la vie, une sorte de dernier élan avant que de se résigner à entrer en vieillesse en se dépouillant peu à peu de ses désirs charnels. Dans le film, elle devient une véritable danse macabre qui se substitue à celle dont Tancredi et Angélique sont, vus par les yeux du Prince, les véritables acteurs dans le roman. Quant au léger étourdissement de don Fabrizio, il devient un présage de mort imminente, renforcé à la sortie du bal par le passage du chariot chargé de carcasses de bœufs effectivement présent dans le roman, où il est un nouvel écho de la récurrente *Charogne* baudelairienne, à quoi Visconti ajoute la scène, déplacée d'avant à après le bal, du viatique porté à un agonisant, dans une maison où des femmes poussent des cris déchirants tandis que le glas sonne et que l'on entend l'écho des exécutions de déserteurs.

Lampedusa aurait certainement pensé que c'était trop de la moitié, lui qui exérait l'explicite autant que le mélodramatique.

Hélas la force des images est telle que même les lecteurs du livre, s'ils ont été aussi spectateurs du film, en gardent le sentiment que c'est juste après le bal que don Fabrizio meurt alors que dans le roman, en revanche, vingt ans s'écoulent entre le bal et la mort du Prince (1862-1883) Ils en gardent aussi l'idée qu'avec lui sombre toute l'aristocratie sicilienne, alors que le roman de Lampedusa – à l'instar de *I Viceré* de De Roberto (*Les princes de Francalanza*, dans la traduction française) – montre au contraire comment nombre de ses représentants ont su se refaire une virginité en épousant la cause libérale, comme Tancredi

Angélique, avant de rejoindre la Maison de Piémont-Sardaigne et d'être reconfirmés par elle dans leurs anciens fiefs.

Le paradoxe, c'est que c'est justement avec *Le Guépard* et grâce à cette manipulation que Visconti amorce sa conversion à une esthétique qui sera de plus en plus conforme à ce qu'il a voulu faire du roman de Lampedusa : une contemplation de la mort non plus ascétique, à l'enseigne d'un *memento mori*, mais hantée par la déchéance physique et morale, la décadence, là oui, pour le coup, qu'il représentera de manière de plus en plus obsessionnelle dans *La mort à Venise*, *Ludwig* ou *Les damnés* par exemple.

On le voit dans l'accent mis sur les images funèbres mais aussi dans le scrupule maniaque à rendre le faste – pas vraiment ébréché – du palais Ponteleone.

C'est en jouant sur ces deux visions d'une même contemplation, illuminée par d'intangibles étoiles pour Lampedusa, obsessionnelle pour Visconti, que ce dernier a pu mettre en œuvre sa manipulation la mieux réussie parce que la moins visible du fait de l'identification aussi inévitable que politiquement incorrecte du Comte milanais Visconti au Prince sicilien Salina/Lampedusa ; car là où il s'agit pour Lampedusa d'une récupération de la mémoire et d'une réélaboration du deuil, chez Visconti il s'agit d'une tentative de se réconcilier avec un passé avec lequel son engagement politique l'avait fait rompre, en retrouvant une atmosphère, un milieu et, pourquoi non ?, une classe pour lesquels il n'est apparemment pas sans éprouver lui-même cette nostalgie que l'on a tant reprochée à Lampedusa.

Ainsi, à travers les enjeux que révèlent les choix de Visconti dans son adaptation cinématographique, nous voyons apparaître les principaux chevaux de bataille de la critique littéraire de l'époque. Du point de vue idéologique, on a un *Guépard* accusé, *ante litteram*, de "gattopardisme" par ceux-là même qui sont en train d'inventer ce concept au nom des lendemains qui chantent (léopardiennement appelés dans le roman *magnifico sorti e progressive*) ; du point de vue esthétique, on a un Lampedusa accusé de perpétuer des modules stylistiques tels que les descriptions lyrico-bucoliques, les allégories, métaphores et autres idiosyncrasies sépulcrales et décadentes – pour ne rien dire de la forme même du roman historique – que les chantres du réalisme socialiste, fût-il à l'italienne, réprouvent fermement.

Tout cela en dépit de la multitude de signaux contraires envoyés par l'écrivain, à grand renfort de moqueuse empathie pour son personnage et de distance ironique sur les propos qu'il tient, comme par exemple dans cette parenthèse où le narrateur nous dit qu'il n'était jamais possible de savoir quand don Fabrizio était ironique ou quand il se trompait (p. 134).

Il faut avouer que les lectures erronées du roman ont été largement favorisées, et à dessein, par son auteur qui a multiplié ce qu'on appelle en italien les *depistaggi*, c'est-à-dire qu'il a brouillé les pistes dans le même temps qu'il organisait un véritable jeu de pistes à l'intention des lecteurs qui constituent son cœur de cible, comme on le dit en langage publicitaire.

Il ne s'agit pas de ceux qui pourraient être flattés de connaître la réponse à des devinettes du type : qui est le petit juif allemand qui a prétendu que « la faute du mauvais état des choses, ici et ailleurs, revient à la féodalité » (p. 193) ? ou lequel, « parmi cette fournée de poètes que la France produit et oublie chaque semaine » a écrit : *Seigneur, donnez-moi la force et le courage de regarder mon cœur et mon corps sans dégoût* (p. 30) ? Même si cela pourrait déjà leur fournir un certain nombre d'indices sur les références très cosmopolites de Lampedusa et leur montrer qu'il est tout sauf un péquenot qui ne serait jamais sorti de sa Sicile natale.

Non, il s'agit de ceux qui sont susceptibles de voir que Lampedusa leur fournit, par le biais de citations, directes ou en écho, d'œuvres, de genres, de styles et d'auteurs – de Flaubert à Musil, de Stendhal à Joyce, de De Roberto à Woolf – , l'un des principaux axes métaphorico-thématiques du roman – qui pourrait bien être son sens et sa fonction ultimes – : celui qui permet de voir aussi et surtout dans *Le Guépard* une sorte de "tombeau littéraire", tout à la fois l'hommage et l'adieu de l'intellectuel féru de l'esprit des Lumières à ce que la culture européenne avait pu produire de plus raffiné face à l'avènement d'une société médiocre et d'une culture de masse devant lesquelles le monde qui fut le sien et celui de sa classe allait disparaître à jamais.

LES AUTEURS

Lise Bossi, maître de conférences en littérature italienne à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris-IV).

Stéphanie Génin, professeur de philosophie.

Claudine Leblanc, maître de conférences (HDR) en littérature comparée à l'Université de Paris-III-Sorbonne Nouvelle.

Maurice Actis-Grosso, maître de conférences (HDR) en littérature italienne à l'Université de Paris-Nanterre.

Sylvie Servoise, maître de conférences en littérature comparée à l'Université du Maine.

Anne-Rachel Hermetet, professeur de littérature comparée à l'Université d'Angers.