



HAL
open science

Les personnages d'Elsa Morante : construction, dimension sociale et dynamiques relationnelles des personnages dans l'oeuvre romanesque d'Elsa Morante

Caterina Sansoni

► To cite this version:

Caterina Sansoni. Les personnages d'Elsa Morante : construction, dimension sociale et dynamiques relationnelles des personnages dans l'oeuvre romanesque d'Elsa Morante. Littératures. Université de Strasbourg; Università degli studi (Pise, Italie), 2016. Français. NNT : 2016STRAC013 . tel-02170500

HAL Id: tel-02170500

<https://theses.hal.science/tel-02170500v1>

Submitted on 2 Jul 2019

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

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

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITES ED 520

EA 4376 CHER



thèse présentée par :

Caterina SANSONI

soutenue le : 1^{er} juillet 2016

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Etudes Italiennes

Les personnages d'Elsa Morante
Construction, dimension sociale et dynamiques
relationnelles des personnages dans l'œuvre
romanesque d'Elsa Morante

THÈSE dirigée par :

M. Marco BARDINI

M. Emanuele CUTINELLI-RENDINA

Professeur, Università di Pisa

Professeur des Universités, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

Mme Elsa CHAARANI LESOURD

M. Alberto RONCACCIA

Professeur, Université de Lorraine

Maître de conférences, Université de Lausanne

AUTRES MEMBRES DU JURY :

Mme Nicoletta DIASIO

Mme Elena PORCIANI

Professeur, Université de Strasbourg

Maître de conférences, Seconda Università di Napoli

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITES ED 520

EA 4376 CHER



thèse présentée par :

Caterina SANSONI

soutenue le : 1^{er} juillet 2016

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Etudes Italiennes

Les personnages d'Elsa Morante
Construction, dimension sociale et dynamiques
relationnelles des personnages dans l'œuvre
romanesque d'Elsa Morante

THÈSE dirigée par :

M. Marco BARDINI

M. Emanuele CUTINELLI-RENDINA

Professeur, Università di Pisa

Professeur des Universités, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

Mme Elsa CHARANI LESOURD

M. Alberto RONCACCIA

Professeur, Université de la Lorraine

Maître de conférences, Université de Lausanne

AUTRES MEMBRES DU JURY :

Mme Nicoletta DIASIO

Mme Elena PORCIANI

Professeur, Université de Strasbourg

Maître de conférences, Seconda Università di Napoli

À la mémoire de

Valeria Solesin et Giulio Regeni

Table des matières

Avertissement	2
Introduction	3
Le domaine de recherche : les quatre romans	9
1. Première Partie	11
Introduction. Quelques suggestions tirées de la pensée de la pensée sociologique : les théories de Simmel et de Goffman.....	11
1.1. Stigmates.....	19
1.1.1. Les personnages stigmatisés des romans	22
1.1.1.2. Les personnages mineurs.....	66
1.1.2. Un pas en arrière : premiers exemples de personnages stigmatisés dans le laboratoire juvénile de Morante	74
1.1.3. Quelques conclusions à propos des personnages stigmatisés	82
1.2. Les espaces et les personnages	87
1.3. Les réseaux des relations	141
1.4. Le corps féminin : maternité, mémoire, vieillesse	181
2. Deuxième Partie	201
2.1. <i>Mensonge et sortilège</i> . Métamorphoses du romanesque	201
2.2. <i>L'Île d'Arturo</i> . Un roman de formation méditerranéen.....	233
2.3. <i>La Storia</i> . Un Évangile laïque.....	263
2.4. <i>Aracoeli</i> . Échos de Morante dans Morante.....	294
Conclusions	319
Bibliographie	325
Remerciements	333

Avertissement

Lorsqu'il sera évident, au cours de ce travail, que nous sommes en train de prendre en considération un seul roman de Morante, nous n'indiquerons que la ou les page(s) des citations utilisées. Au contraire, si nous abordons une thématique transversale en prenant en compte plusieurs romans à la fois, à seule fin d'éviter de trop lourdes répétitions, nous nous permettrons alors d'employer les abréviations ci-après pour nous référer aux œuvres plus largement citées :

Mensonge et sortilège, Gallimard, Paris, 1967 : M&S

L'Île d'Arturo, Gallimard, Paris, 1963 : LdA

La Storia, Gallimard, Paris, 1977: LS

Aracoeli, Gallimard, Paris, 1986: Arac

Le Châte andalou, Gallimard, Paris, 1967: LcA

Opere, Mondadori, Milano, 2012 : Opere

En ce qui concerne le premier roman, *Mensonge et sortilège*, la version française étant constituée de deux tomes, nous sous-entendrons le premier tome si nous n'indiquons que la page, tandis que s'il s'agit d'une citation tirée du deuxième tome, nous le préciserons en faisant précéder le numéro de la page de la mention : « tome II ». Il en ira de même pour l'édition italienne des œuvres de Morante, *Opere*, divisées elles aussi en deux volumes.

En outre, nous signalerons nos traductions par l'abréviation « n.t. » (« notre traduction »). Dans les notes de bas de page, nous avons choisi de citer les textes dans la langue originale.

Les récits qui constituent le laboratoire juvénile de Morante ont été regroupés sous forme numérisée sur le site Internet *Le stanze di Elsa* (<http://193.206.215.10/morante/index.html>) par la Bibliothèque Nationale de Rome (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma), tout comme les articles parus au moment de la publication des romans, et la description des manuscrits conservés dans l'archive sur l'auteur.

Introduction

La production romanesque d'Elsa Morante (Rome, 1912-1985) est constituée de quatre livres : *Mensonge et sortilège* (1948), *L'Île d'Arturo* (1957), *La Storia* (1974) et *Aracoeli* (1982). Il s'agit d'œuvres complètement différentes les unes des autres, des romans qui représentent des mondes bien distincts, comme des planètes tournant autour de l'auteure à des vitesses incomparables, avec des orbites précises et des lois à part entière. Si nous avons décidé de les prendre tous ensemble en considération, c'est pour faire émerger une vision complète des personnages et de l'idée de réalisme qui les sous-tend.

La notion de personnage a représenté un sujet de controverses chez les écrivains et les critiques de toutes les époques¹. Le personnage a été considéré soit comme la *conditio sine qua non* du roman, soit comme un élément non constitutif de la narration. D'Aristote, qui l'identifiait sur la base de ses actions, au Nouveau Roman français, qui le définit comme un simple porteur d'états, un anonyme lieu de passage des données, le personnage de pur actant a été tour à tour une essence, un type, un rôle, un agent, un signe, etc. Tout au long de ces changements de statut (auxquels ont contribué aussi d'autres disciplines, comme la linguistique), un point demeure incontournable : le personnage n'est pas une entité allant de soi, mais le produit d'une construction. À cette dernière peut participer aussi le lecteur qui, en acceptant le pacte narratif, se réjouit de l'impression d'avoir affaire à une créature douée d'une personnalité complexe. Il s'agit évidemment d'une illusion, mais la profonde intimité qui peut s'instaurer avec le personnage remonte aussi à son étymologie, c'est-à-dire au mot latin *persona*, personne. Le sujet lisant entre en jeu dans le sens qu'il a le pouvoir et la possibilité de donner vie à l'œuvre et aux personnages.

Nous n'avons pas conduit des recherches en nous inspirant des écoles de pensées traditionnelles sur les personnages, mais nous proposons des pistes pour les étudier autrement, ainsi que leurs fonctions. Nous sommes partis du principe que le personnage représente le résultat d'une construction, et un excellent poste d'observation de la poésie de l'auteur qui, dans notre cas, avait un rapport très fort avec ses *homines ficti*,

¹ Pour un aperçu de différents statuts attribués au personnage nous suggérons la lecture des œuvres suivantes : Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses Éditions, 2006 et Jean-Philippe Miraux, *Le Personnage de roman : genèse, continuité, rupture*, Paris, Éditions Nathan, 1997.

pour ensuite saluer les amis afin d' « affronter les personnages »², comme si sa créativité s'articulait tout d'abord dans le développement moins de l'intrigue que des vies de ses êtres de papier.

Notre travail se compose en deux parties qui pourraient sembler en première analyse contradictoires. La première unité prend en considération la dimension socio-relationnelle des personnages romanesques, en recourant à certains concepts tirés des études de Georg Simmel et d'Erving Goffman. La deuxième section, en revanche, prend en examen, pour chaque roman, l'évidente typisation littéraire des personnages, en explorant la dynamique de réélaboration et de personnalisation de la tradition de la part de Morante. Le rapport entre ces deux dimensions ne s'avère divergent qu'en apparence : les deux unités représentent effectivement les deux pôles à première vue opposés du réalisme de Morante, fondé précisément sur les « vicissitudes humaines » des « personnages vivants (bien qu'imaginaires) »³, comme Morante elle-même le souligne dans l'article « Les personnages », publié le 2 décembre 1950 dans la rubrique « Rosso e bianco » de *Il Mondo*, hebdomadaire culturel, politique et économique :

D'entre tous les livres possibles, nous avons une prédilection pour ceux (qu'ils soient des romans ou des tragédies, ou des poèmes épiques ou de chevalerie, etc.) qui nous font rencontrer des personnages vivants (bien qu'imaginaires), et nous en racontent les vicissitudes humaines. Il nous semble qu'aucun essai ou traité, et aucune abstraite fleur de prose, ne peut, mieux que de tels livres, satisfaire le lecteur dans ce qui est le plus grave problème de chaque homme ; c'est-à-dire le problème de ses rapports avec la réalité⁴.

² Marco Bardini cite cet épisode dans son livre *Elsa Morante. Italiana. Di Professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999, p. 107. En outre, dans le documentaire de Francesca Comencini, Patrizia Cavalli, en rappelant la façon de travailler de Morante, raconte aussi son rapport avec ses personnages romanesques : « Quando lei lavorava aveva questa regolarità : nulla le faceva saltare un giorno di lavoro. Natale, Pasqua, qualunque giorno si lavorava. Andava a casa e spesso diceva: “Guarda tu, devo abbandonare gli amici, sto qui in questa bella piazza, ma devo andare a casa a scrivere di un tipo che, se dovessi incontrarlo per strada, neanche lo saluterei, non mi starebbe neanche simpatico. Eppure, ecco, devo andare a casa a scrivere di lui, tutti i giorni”. E così era come i suoi personaggi la chiamavano a casa regolarmente, tutti i giorni » (Francesca Comencini, *Elsa Morante. Un secolo d'ecrivains*, 1997, 0:42:01).

³ E. Morante, *Pro ou contre la bombe atomique*, traduit de l'italien par J.-N. Schifano, Paris, Gallimard, 1994, p. 126.

⁴ *Ivi*, pp. 125-26. Elena Porciani remarque que dans cet article « si fondono non solo il sostrato nietzschiano della *Nascita della tragedia*, e un'eco della concezione lukácsiana del tipo contenuta nei *Saggi sul realismo*, tradotti da Einaudi proprio nel '50, ma si percepisce, oltre a una prima possibile suggestione di marca junghiana sospesa tra personaggio e persona, un'assonanza con il concetto di “epica dell'esistenza” messo a punto da Debenedetti in *Personaggi e destino* » (Elena Porciani, « Vivi (sebbene immaginari). I personaggi secondo Elsa Morante » dans AA.VV., *Il personaggio. Figure della dissolvenza e della permanenza*, Alessandria, Dell'Orso, 2008, pp. 179-184, p. 181). En effet, dans l'essai de 1947 Debenedetti souligne la distance entre les personnages et leurs destins dans la littérature de l'époque : le personnage est abandonné, seul, sans plus de lien avec ce qui lui arrive, et le monde semble ne plus lui répondre. Cette précarité rassemble au détachement de l'âge heureux qui sert de pivot au classement des attitudes face à la réalité établie par Morante dans son article de 1950.

Toujours dans cet article, l'écrivaine expose son paradigme personnel valable pour tous les personnages, et qui représente « les trois attitudes possibles de l'homme face à la réalité » (*ivi*, p. 127) : Achille, à qui la réalité semble toujours vive et naturelle ; don Quichotte qui, en ne trouvant pas de satisfaction dans la réalité, se réfugie dans la fiction ; Hamlet qui, en ne trouvant pas son salut, choisit de ne pas être. À partir de cette triade et de ce modèle d'interprétation, nous pouvons comprendre la fonction privilégiée du personnage⁵. Ce dernier, en effet, joue un rôle essentiel dans la déclinaison de réalisme que l'auteure décide de mettre en scène dans ses romans, parce qu'il peut représenter l'attitude de l'homme face à la réalité, à travers son parcours, ses aventures, ses drames. Le syntagme « personnages vivants (bien qu'imaginaires) » reflète notre méthodologie de recherche : d'une part les « personnages vivants », et donc leurs rapports avec eux-mêmes, avec les autres et avec le contexte (l'espace), un réseau de relations analysé grâce à des repères sociologiques ; d'autre part, les personnages « imaginaires », les produits de la fantaisie de l'écrivaine, mais aussi d'une opération de remaniement et personnalisation de la tradition littéraire. Il en résulte que les personnages assument le rôle d'intermédiaires afin que le lecteur puisse acquérir une vision complète du réalisme de Morante, qui apparaît finalement intègre à travers le diptyque constitué par ce travail de recherche.

Indéniable est désormais la constatation que les rapports de l'homme avec la réalité demeurent au centre de la poétique de l'auteure, dont le but est de représenter l'« aventure humaine » (*ivi*, p. 53) sous tous ses aspects. Dans ses essais, Morante démontre que sa prérogative (qui devrait être aussi celle de chaque vrai écrivain) est de raconter dans toutes ses œuvres une « expérience humaine » (*ivi*, p. 63). Sa définition du roman, dans l'essai « Sur le roman », qui était à l'origine une interview publiée dans la revue *Nuovi argomenti* en 1959, met en lumière ses priorités artistiques :

Roman serait toute œuvre poétique dans laquelle l'auteur – à travers la narration inventée de vicissitudes exemplaires (choisies par lui comme prétexte, ou symbole des "relations" humaines dans le

⁵ La classification des Narcisses dans l'article « Les trois Narcisses », publié dans la revue *Il Mondo* le 16 décembre 1950, reproduit fidèlement le paradigme des personnages : chaque Narcisse (Angelo, le Narcisse heureux, Saverio, le Narcisse furieux et Ludovica, le Narcisse malheureux) est un exemple des trois aspects différents que peut prendre l'amour fatal de soi-même. La répartition reflète en effet les trois attitudes de l'homme face à la réalité et confirme l'intérêt que Morante démontre pour les attitudes de l'homme face à la réalité et à soi-même (cf. « Les Trois Narcisses » dans *Pro ou contre la bombe atomique*, cit., pp. 129-32).

monde – donne *dans sa totalité* une image personnelle de l'univers réel (c'est-à-dire de l'homme, dans sa réalité) (*ivi*, p. 45).

Le lien entre les « relations humaines » et la « narration inventée », qui semble calquer l'expression « personnages vivants (bien qu'imaginaires) » met en relief la nécessité de saisir la réalité dans sa dimension « perpétuellement vivante, ardente, actuelle » (*ivi*, p. 14), dans « son mouvement multiforme et changeant » (*ivi*, p. 15), à travers la fiction et le recours à la créativité, pour finalement obtenir « dans sa totalité une image personnelle », parce que « la réalité est une, toujours une » (*ibidem*).

Morante fait consciemment le « choix de son itinéraire dans l'exploration du monde réel » (p. 53) tout au long de sa carrière. Il est possible de reconnaître des affinités avec les théories de György Lukács dans une période limitée de sa carrière ainsi que des inspirations tirées de quelques philosophes (notamment Simone Weil dans la rédaction de *La Storia*). En tout état de cause, sa conception du réalisme et la façon avec laquelle elle la met en pratique dans ses romans et l'explique dans ses écrits constituent une vision de sa vocation d'écrivaine et de la littérature tout à fait personnelle. Lorsqu'elle affirme que le romancier « doit avoir assimilé les vérités du passé, et la culture des contemporains » (*ivi*, pp. 56-57), ou qu'« un vrai roman, donc, est toujours réaliste : fût-ce le plus fabuleux ! » (*ivi*, p. 51), ou encore quand, en se référant au langage littéraire, elle remarque que « dans la réalité poétique, propre au roman, pour qu'un dialogue soit vraiment vrai, il faut qu'il soit inventé » (*ivi*, p. 60), elle insiste sur la nécessité de réunir la dimension du réalisme, en tant que focalisation sur les vicissitudes et les relations des hommes, avec le monde de l'invention, de la fiction, de la fantaisie. Nous retombons ainsi sur le syntagme qui reflète la structure et la méthodologie de notre étude, à savoir l'analyse des *homines ficti* préférés de Morante : les « personnages vivants (bien qu'imaginaires)».

Dans la première section, nous avons fondé nos réflexions sur les interactions présentes dans les textes, pour rester fidèles à la définition de roman et à la centralité des relations humaines soulignée à plusieurs reprises par l'écrivaine elle-même dans ses essais. Nous avons utilisé des concepts tirés des études de Simmel et de Goffman pour structurer et organiser notre recherche, qui se compose des chapitres suivants : les personnages stigmatisés et leurs manières d'interagir avec eux-mêmes et les autres ; les espaces qui peuvent s'avérer souvent de véritables refuges et qui parfois se divisent en

deux zones, celle où le personnage est obligé (ou se sent obligé) de jouer un rôle, et celle où, au contraire, il cesse de porter un masque et peut baisser la garde ; les combinaisons et les dynamiques relationnelles des personnages dans chaque roman, afin d'étudier à la loupe leurs interactions. Un chapitre entier est consacré aux femmes et au corps féminin, carrefour et point de rencontre des regards, espace mystérieux et lieu d'interaction, étape presque incontournable de l'itinéraire d'exploration de la réalité. Le mot-clé de cette unité est l'identité, sous tous ses aspects, déclinée dans la relation avec soi-même, avec l'autre et avec le contexte spatial.

Dans la deuxième partie, en revanche, nous avons cherché à identifier le fil rouge qui lierait les systèmes des personnages romanesques de Morante avec certaines figures reconnaissables de la tradition littéraire (comme les rôles du bas-romanesque typique du feuilleton ou des romans du XIX^{ème} siècle, dans le cas de *Mensonge et sortilège*) ou avec des genres littéraires bien définis, comme le *Familienroman*, le roman de formation et le roman historique. Nous avons ainsi mis en lumière que, même si Morante recourt à une dimension littéraire largement connue et accessible, elle propose toujours des « personnages imaginaires », car ils sont le fruit d'une dynamique de réélaboration créative essentiellement personnelle et soumise aux finalités de chaque œuvre.

Le fait d'avoir conduit cette recherche de façon transversale, en prenant en examen tous les quatre romans pour les deux parties de notre travail, nous a permis de travailler en vue de reconstruire un tableau complet du réalisme que l'écrivaine réalise dans son œuvre romanesque. Nous avons été contraints d'exclure des œuvres et de limiter l'étude aux romans, en laissant de côté le recueil des poèmes *Alibi* (1958), les recueils de récits *Le Jeu secret* (1941) et *Le Châte andalou* (1963), *Le Monde sauvé par les gamins* (1968) et le roman inédit *Senza i conforti della religione* (« Sans Les réconforts de la religion »). En ce qui concerne ce dernier, nous avons tenu compte de la condition de roman inachevé, tandis que pour le livre de 1968, nous avons estimé qu'il devrait constituer le sujet d'une recherche autonome, eu égard à sa nature hétérogène et au message qu'il veut transmettre. Nous avons dans quelques cas fait référence à l'ensemble de récits qui forment le laboratoire juvénile de Morante, un répertoire précieux pour retracer ses premiers pas dans le monde de la littérature et la genèse de

certaines thématiques qui survivront au passage du temps et aux bouleversements de la vie.

Le domaine de recherche : les quatre romans

Nous avons choisi comme domaine de recherche les quatre romans que nous allons brièvement évoquer ci-dessous. Il s'agit d'œuvres achevées et arrivées à l'étape finale de la publication après un processus long et minutieux auquel l'écrivaine soumettait la préparation et la forme définitive de tous ses romans. Justement pour leur nature accomplie et conclue (ayant été suivies par l'auteure dans toutes leurs phases), ces quatre œuvres représentent à tous égards de véritables images personnelles des relations humaines et s'offrent en tant que champ d'observation et de recherche pour notre analyse sur le réalisme de Morante dans son développement diachronique.

Mensonge et sortilège a été rédigé dans la période qui va de 1942 au 1947. Au début, dans sa première élaboration, le roman s'intitulait *Vita di mia nonna* (« Vie de ma grand-mère »), mais la fuite de Rome en septembre 1942 avec son mari Alberto Moravia interrompt le travail. Les deux écrivains se réfugient en Ciociaria et Morante peut recommencer à écrire seulement en 1944. En janvier 1948 elle envoie le manuscrit à la maison d'édition Einaudi et ce sera Natalie Ginzburg qui le lira la première. Après la publication, durant été 1948, le roman gagne le prix Viareggio. La narratrice, Elisa, retrace l'histoire de sa famille, dans une ville de l'Italie du Sud, à une époque qui se situe sans doute au début du XX^{ème} siècle.

Le deuxième roman aussi est écrit à la première personne, mais le narrateur cette fois est un garçon, Arturo, qui se rappelle son enfance, son adolescence à Procida, et les vicissitudes qui l'ont poussé à quitter l'île. Morante commence à écrire *L'Île d'Arturo* en 1952 et après la publication, en 1957, gagnera le prix Strega. Ce roman obtient un très grand succès et est traduit en plusieurs langues, devenant probablement le roman le plus connu de l'écrivaine.

Suit une longue période pendant laquelle elle publie *Alibi*, un recueil de poèmes, *Le Châle andalou* (une œuvre réunissant et réorganisant certains de ses récits), *Le Monde sauvé par les gamins* (un livre à bien des égards visionnaire et très difficilement définissable, au risque de le banaliser) et tient une conférence sur le rôle de l'écrivain, et en général de l'humanité, face à l'histoire contemporaine, *Pro ou contre la bombe atomique*. Cette phase de sa carrière coïncide avec des changements drastiques dans sa vie privée, comme la mort du peintre Bill Morrow, une perte qui inspirera en partie la

rédaction du *Monde sauvé par les gamins*. Il est possible d'identifier dans cette période un tournant dans la production romanesque de Morante, un changement pas forcément pessimiste, mais causé de toute façon par une plus profonde prise de conscience du poids qu'exerce l'actualité sur son œuvre d'écrivaine.

La première rédaction de *La Storia* remonte aux années 60, mais le roman présente une genèse assez tourmentée, en incorporant aussi des parties d'un autre roman jamais publié, *Senza i conforti della religione*. La version définitive, publiée en 1974, raconte l'histoire d'une mère et d'un fils à Rome pendant la deuxième guerre mondiale. La structure du roman se fonde sur un dialogue implicite et constant entre l'histoire des individus et l'Histoire collective. Le roman remporte un grand succès (à peu près six-cent mille exemplaires vendus), grâce aussi au choix de le faire publier dans une version économique, pour répondre à la volonté de Morante, qui voulait s'adresser au plus grand nombre de personnes.

Le quatrième roman est rédigé après une œuvre bientôt laissée de côté, *Superman*, dont ne reste à l'heure actuelle qu'un manuscrit de peu de pages, que Morante retravaillera et intégrera à son dernier roman. La protagoniste semble s'inspirer d'un personnage féminin de *Senza i conforti della religione*. Commencé sans doute en 1975, *Aracoeli* est publié en 1982 et raconte la quête, dans le présent et dans le passé tout comme dans l'espace et dans le temps, de la figure maternelle de la part du narrateur Manuele, un homme marginalisé à plusieurs égards, qui part en novembre 1975 pour l'Andalousie, terre d'origine de sa mère. Roman peut-être le moins connu de l'écrivaine, il précède la période finale de sa vie, caractérisée par la maladie. Elsa Morante meurt trois années après, le 25 novembre 1985.

PREMIERE PARTIE

Introduction

Quelques suggestions tirées de la pensée sociologique : les théories de Simmel et de Goffman

Le fait de s'inspirer de certaines études de deux sociologues représente moins un risque méthodologique qu'une occasion d'analyser les textes d'un point de vue fécond. Les systèmes des personnages des romans considérés s'avèrent tellement complexes et constituent une société si réaliste que le recours à certaines théories sociologiques ne semble pas déplacé. Pourtant, et en ce sens, la prudence et un juste nombre de précautions sont nécessaires, afin de ne pas confondre la fiction avec la réalité, qui est au fond le véritable champ d'étude de la sociologie. Nous avons choisi de ne pas faire peser sur nos analyses textuelles l'hypothèque d'une stricte correspondance entre littérature et l'objet de la sociologie : une telle approche ne saurait avoir pour ambition d'appliquer de véritables grilles de lecture sociologique aux romans de Morante ; il s'agit, plus concrètement, de tenter de caractériser, d'identifier, éventuellement de comparer les personnages, par le biais de certains concepts que nous avons choisis pour notre analyse.

L'idée d'approfondir le côté social des romans est née en lisant deux essais, « Les personnages » et « Sur le roman », que Morante avait écrit respectivement en 1950 et en 1959. Dans l'article « Sur le roman », paru dans la revue littéraire « Nuovi argomenti », Morante nous donne sa définition de roman⁶. Il faut d'abord préciser que par œuvre poétique, elle entend toute œuvre qui, à travers la réalité des objets, nous transmet sa vérité poétique. Cela dit, le roman est défini en tant qu'œuvre poétique dans laquelle l'auteur – à travers la narration inventée de vicissitudes exemplaires – donne sa propre image de l'univers réel, l'homme dans sa réalité. Le romancier, en outre, comme une sorte de philosophe-psychologue, nous fournit dans son œuvre un système du monde et des relations humaines. Voilà pourquoi on pourrait même considérer chaque roman comme un essai. Pour Morante *Le Canzoniere* de Pétrarque, *Les Sonnets* de

⁶ Il nous semble nécessaire de répéter la définition de roman donnée par Morante : « *Roman* serait toute œuvre poétique dans laquelle l'auteur – à travers la narration inventée de vicissitudes exemplaires (choisies par lui comme prétexte, ou symbole des "relations" humaine dans le monde) – donne *dans sa totalité* une image personnelle de l'univers réel (c'est-à-dire de l'homme, dans sa réalité) » (E. Morante, *Pro ou contre la bombe atomique*, cit., p. 45).

Shakespeare et *La Divine Comédie* de Dante Alighieri sont à ce titre des « romans », justement parce que ses auteurs interrogent sincèrement la vie réelle pour qu'elle nous donne comme réponse sa vérité. Il s'agit d'une exigence de la conscience dont tous les vrais romanciers doivent tenir compte. En définitive, l'exploration de la réalité doit toujours se transformer dans une valeur pour le monde : la réalité corruptible doit devenir une vérité poétique incorruptible. Cela est la seule raison de l'art et son nécessaire réalisme. La définition de Morante donne au roman un statut très important, presque fondamental : les concepts de vérité et réalisme veulent faire face à la vague avant-gardiste et personnaliser la théorie du marxisme et de Lukács. Si le roman représente le miroir d'une société humaine entière, les personnages jouent un rôle fondamental pour dévoiler les mouvements de la réalité. L'article « Les personnages » contient un paradigme qui sera toujours un point de repère : Morante propose une classification de personnages qu'elle avait établie depuis sa jeunesse et qui représente, comme nous l'avons déjà vu, les trois possibles attitudes de l'homme face à la réalité : l'Achille Péléide, Don Quichotte et Hamlet. Elle nous informe qu'elle préfère les livres qui mettent en scène des personnages vivants, bien qu'ils soient imaginaires, et qui nous en racontent les histoires humaines. Cette dernière affirmation et la volonté manifeste de donner dans ses romans un système du monde accompli et des relations humaines nous ont poussées à approfondir les dynamiques relationnelles entre les personnages et leurs relations avec les espaces : une intuition de lecture est devenue hypothèse de travail.

Le choix de se servir des études de Simmel et de Goffman est dû à leur intérêt pour l'interaction. Georg Simmel (Berlin, 1858 - Strasbourg, 1918) a cherché à fonder la sociologie en tant que discipline autonome : essayiste brillant, parmi les classiques de la sociologie, il est le plus philosophique de tous⁷. Sa pensée se situe au-delà de Kant et de Hegel, mais entre Marx et Weber ; elle développe la critique de la modernité de l'un, en anticipant à certains égards les réflexions méthodologiques de l'autre. Il est aussi considéré comme un sociologue atypique et hétérodoxe, qui se dédie à l'interdisciplinarité. Pour synthétiser, les liens qui existent entre les individus demeurent au centre de ses recherches. Son approche de la sociologie et de la philosophie naît d'une union originale de néokantisme et de vitalisme. Ses œuvres principales sont

⁷ Pour approfondir la biographie, la carrière et la pensée de Simmel, nous avons consulté l'étude de Frédéric Vandenberghe, *La sociologie de Georg Simmel*, Paris, La Découverte, 2009.

Philosophie de l'Argent (Philosophie des Geldes, 1900) et *Sociologie, Études sur les formes de la socialisation (Soziologie, 1908)* ; outre sa carrière académique (en 1914, il devient professeur d'université à Strasbourg), il a été un essayiste et un chercheur prolifique. Dans *Philosophie de l'Argent*, Simmel identifie dans l'argent le symbole de l'époque moderne. La modernité est caractérisée aussi par l'impersonnalité des rapports humains : Simmel analyse entre autres les conséquences négatives de l'organisation monétaire de la société. Dans la ville, lieu par excellence de la vie moderne, l'homme ne devient qu'un rouage dans la grande roue du système et il est obligé d'augmenter son activité nerveuse pour s'adapter aux changements rapides des sensations. Cette attention pour la modernité se déploie aussi dans l'observation des rapports entre homme et femme (par exemple, dans les essais « Culture féminine » et « Psychologie de la coquetterie », respectivement écrits en 1902 et en 1909) ainsi que dans l'essai sur la mode, écrit en 1895. Simmel obtient des très bons résultats dans l'analyse des combinaisons de petits groupes⁸. Nous nous sommes intéressés aux formations duales et aux groupes triadiques : le sociologue y reconnaît des constantes, des modèles de relation valides dans différents contextes, indépendamment de leur nature. En outre ces formations s'appliquent bien aux systèmes des personnages pris en considération, surtout lorsque l'entrée en jeu d'un tiers constitue un tournant dans l'intrigue qui implique toujours une prise de position, la nécessité de décider ou un bouleversement de l'équilibre initial. L'objet des recherches de Simmel est constitué par les interactions sociales en tant que formes de la vie, qu'il insère dans sa sociologie spatiale. L'espace devient condition et symbole des rapports dans la société, parce qu'il incarne et traduit plusieurs phénomènes relationnels. L'espace n'est pas en soi une forme, mais il produit des formes en structurant les rapports d'interaction. Certaines caractéristiques, comme l'exclusivité, les frontières, la fixation, la proximité, la distance et la mobilité, sont aussi considérées dans leur rapport à la modernité. La délimitation spatiale contribue en particulier à définir l'interaction d'un groupe : le concept de cadre (qui délimite l'œuvre d'art et la met en même temps en valeur) en est un très bon exemple et il anticipe par ailleurs la définition de « frame » fournie par Goffman. Le fait de découper la réalité pour isoler un espace donné et analyser ce qui se passe à l'intérieur peut être intéressant

⁸ cf. Georg Simmel, « La Détermination quantitative du groupe », dans *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation* (traduit de l'allemand par L. Deroche-Gurcel et S. Muller), Paris, PUF, 2013, éd. originale allemande Duncker & Humblot, Leipzig, 1908, pp. 81-159.

du point de vue de la critique littéraire et surtout dans l'étude des personnages et leur rapport avec l'espace. Pour autant que l'on sache, une analyse des personnages romanesques de Morante s'inspirant de certaines théories simmeliennes sur l'interaction n'a jamais été conduite. Il est possible que Morante aie lu quelque chose de Simmel, surtout son œuvre la plus célèbre, *Philosophie de l'argent*, mais pour l'instant on ne peut pas le démontrer. En tout cas, la pensée de ce sociologue a influencé entre autres un philosophe avec lequel l'écrivaine a eu des contacts très importants dans la première période de sa carrière : György Lukács.

Simmel, qui distingue entre d'une part la matière (ou le contenu de la vie sociale), et de l'autre la forme (ou le contenant) est considéré un modèle implicite pour un autre sociologue, Erving Goffman (Mannville, 1922- Philadelphie, 1982)⁹. En effet, il est possible de trouver des affinités entre leurs projets intellectuels, en particulier dans le champ de recherche relatif aux interactions de la vie quotidienne. Une longue citation de Simmel, qui sert d'exergue à la thèse doctorale de Goffman, représente une des preuves de l'importance qui revêtent les études du professeur allemand pour le sociologue canadien. Goffman s'est focalisé sur les formes que prennent les interactions (ce qui se passe lorsque deux individus au moins se trouvent face à face), sur leurs règles et sur les rôles que mettent en scène les acteurs (à savoir, les interactants). Son œuvre aborde l'analyse des interactions à travers trois métaphores : la métaphore théâtrale, celle des règles et des rites et la métaphore cinématographique. Les points en commun de ces trois métaphores résident dans la nécessité que l'interaction se déroule sans heurts ; le constat que la continuité de l'interaction est en réalité fragile ; l'étude des comportements par lesquels les acteurs essayent d'éviter ces perturbations ou de prendre des mesures d'urgence. Ses œuvres les plus célèbres sont : *La Mise en scène de la vie quotidienne (The presentation of self in everyday life, 1959)*, *Stigmate, les usages sociaux des handicaps (Stigma, 1963)* et *Asiles, études sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus (Asylums, 1961)*. À l'intérieur de la multiplicité de thèmes traités, il se trouvait que les concepts de stigmate et les définitions de région antérieure et de région postérieure servaient notre analyse¹⁰. Stigmatisé est l'individu

⁹ En ce qui concerne la carrière et les œuvres de Goffman, nous avons eu recours à l'étude suivante: J. Nizet et N. Rigaux, *La Sociologie d'Erving Goffman*, Paris, La Découverte, 2005.

¹⁰ Pour le concept de stigmate: cf. Erving Goffman, *Stigmate, les usages sociaux des handicaps* (traduit de l'anglais par A. Kihm), Paris, Les Éditions de minuit, 1975, éd. originale 1963 par Printice-Hall.

qui présente un attribut qui le disqualifie lors de ses interactions avec autrui : le stigmaté est déterminé par le rapport entre l'attribut et le stéréotype que nous en avons. Goffman met en lumière la façon dont certains attributs ont un effet sur l'identité individuelle et détaille les stratégies mises en actes par l'individu stigmatisé afin de contrôler les informations concernant son stigmaté et de garder l'interaction intacte. On s'est appuyé avec prudence sur les théories relatives aux stigmatés pour réfléchir sur certains personnages romanesques et essayer de comprendre leurs attitudes, leurs décisions et leurs rôles dans l'intrigue. Concernant la distinction entre région antérieure et région postérieure, le sociologue recourt à la métaphore théâtrale pour décrire la différence entre deux espaces de la vie de l'individu. La région antérieure, ou scène, est celle où se déroule la représentation, à savoir l'impression que l'on veut donner à un certain public. Au contraire, la région postérieure, ou coulisses, consiste en l'espace où les acteurs peuvent contredire l'impression offerte aux autres : on peut se détendre, abandonner le masque, étudier des stratégies. Il est important de souligner que la frontière séparant région antérieure et région postérieure existe partout, dans toute société. D'où l'idée de prendre inspiration de ces concepts pour analyser les espaces et les réseaux de relations dans les romans de Morante. En outre, la métaphore théâtrale utilisée par Goffman ne semble pas déplacée à l'égard de l'œuvre de l'écrivaine, dont les romans, les récits et les poésies s'avèrent intrinsèquement liés aux caractéristiques de la scène théâtrale, dans des renvois constants, riches en allusions, emprunts et citations.

Nous considérons importante dans le cadre de notre analyse la présence de deux œuvres du sociologue canadien dans la bibliothèque de l'auteure. Parmi les livres que celle-ci avait laissé en héritage à son ami, l'acteur et metteur en scène Carlo Cecchi (lequel les a récemment donnés à la Biblioteca Nazionale di Roma) figurent deux études d'Erving Goffman : *Asylums. Essays on the social situation of mental patients and other inmates* (la version originale de 1961) et *Stigma. Notes on the management of spoiled identity* (l'édition de l'année 1968)¹¹, dans la version anglaise, avec la signature manuscrite de Morante sur *Asylum*. Nous pouvons donc affirmer que celle-ci avait sans

Pour « région antérieure » et « région postérieure » : cf. ID., « Les régions et le comportement régional », dans *La Mise en scène de la vie quotidienne, la présentation de soi* (traduit de l'anglais par A. Accardo), Paris, Les Éditions de minuit, 1973, éd. originale 1959, pp. 105-35.

¹¹ Les références bibliographiques complètes des deux livres sont les suivantes: *Asylums. Essays on the social situation of mental patients and other inmates*, Garden City NY, Doubleday, 1961 et *Stigma. Notes on the management of spoiled identity*, Harmondsworth, Penguin Books, 1968 (la première édition remonte à l'année 1963). Ils sont consultables à la Biblioteca Nazionale di Roma.

doute lu ces livres (ou, au moins, elle avait connaissance de leur existence) dans les années 60, période qui marque un tournant dans sa carrière d'écrivaine. Remonte à ces années-là l'attention de Morante pour les « idiots », les gamins, les Rares Heureux, les victimes de l'Histoire et du Pouvoir (qui seront au centre du roman *La Storia*), des figures appartenant au domaine de la marginalité, comme les sujets étudiés par Goffman dans les deux livres que l'auteure gardait dans sa bibliothèque. Il n'est pas exclu alors qu'elle ait lu les théories du sociologue sur les malades mentaux et les individus stigmatisés pour mieux développer et approfondir la nouvelle phase de sa poétique.

La notion de réalité pour Morante prend forme à partir des « relations humaines dans le monde » : nous aurons la possibilité de constater que, plus précisément, sont mises en places des dynamiques de pouvoir parmi les personnages, bouleversés et souvent emportés par les passions. La capacité de chaque personnage à se placer de façon positive dans la société ou, au contraire, le maniement des impressions pour donner une image différente de lui-même constitue une partie considérable du travail de l'écrivaine sur sa narration. En effet, le lecteur aura affaire à des individus qui s'engagent à s'intégrer au *koínon kósmos* ; d'autres qui n'arrivent pas à rejoindre ce but, à cause de leurs stigmates et malgré leurs efforts : les relations humaines se construisent sur l'équilibre (parfois très précaire) entre l'identité intérieure et l'identité montrée à la société. Le concept de stigmaté, dans le premier chapitre de cette partie de notre travail, contribue à cerner les mécanismes que certains personnages mettent en œuvre pour s'assurer une vie sociale et établir un rapport avec les autres, malgré les attributs disqualifiants qui les rendent différents. Nous conduirons une analyse transversale, qui nous permettra de vérifier la présence de ce type de personnages dans toute l'œuvre romanesque de Morante, en gardant à l'esprit, évidemment, la diachronie et l'hétérogénéité de ses textes. Les individus stigmatisés, mais pas seulement eux, pour gérer les relations humaines, requièrent d'une part, comme nous allons le voir dans le chapitre consacré aux espaces, des refuges, de l'autre une séparation nette entre la scène antérieure, où jouer un certain rôle, et la scène postérieure, où se reposer et cesser l'effort de remanier les impressions. Les concepts de Goffman jusqu'ici cités nous aideront à délimiter avec une efficacité majeure notre périmètre de recherche et à le renforcer par des points de repère sociologiques, auxquels, pourtant, nous avons recours en tant qu'impulsion pour développer un plus ample discours littéraire. Les espaces que

nous allons prendre en considération se divisent en différentes typologies : exemplaires, symboliques et oniriques. Tous s'avèrent essentiels dans les systèmes de relations entre les personnages, parce qu'ils influent inévitablement sur les interactions, ils représentent les états d'âme et marquent les changements existentiels des personnages. Dans le troisième chapitre de cette première partie nous nous focaliserons sur les formes élémentaires de socialisation, grâce aux études de Simmel, que nous avons prises comme point de départ, en les insérant dans notre logique d'analyse des personnages romanesques de Morante. La monade, la dyade et la triade sont des structures qui s'appliquent aux mécanismes de pouvoir, d'ambition, de soumission présents dans les romans. En outre, elles constituent des dynamiques omniprésentes dans presque toute forme de fiction, car leurs changements donnent du rythme à la narration et retiennent l'attention du lecteur, justement parce qu'elles reprennent les prototypes primordiales des relations entre les hommes. Après le chapitre consacré aux espaces et celui sur les relations, nous avons décidé de nous attarder sur le corps féminin, conçu en tant que lieu de vie et de mort, lieu où se posent des regards, et donc point de rencontre des interactions du passé et du présent : nombreuses figures féminines sont prises en examen pour tenter d'explorer cet univers (parfois mystérieux) qui renferme en soi tout un éventail de significations littéraires, culturelles et liées à la mémoire.

Les analyses conduites dans ces trois chapitres (« Stigmates », « Les espaces et les personnages » et « Les réseaux de relations ») permettent à nos yeux d'expliquer le réalisme de Morante qui, en mettant en place toutes les dynamiques introduites *supra*, accentue la notion de réalisme que nous pouvons appeler existentiel, fondé sur le caractère essentiel des relations humaines. Comme nous l'avons déjà évoqué auparavant, ce n'est pas sans raison que dans l'essai « I personaggi » elle affirme :

D'entre tous les livres possibles, nous avons une prédilection pour ceux [...] qui nous font rencontrer des personnages vivants (bien qu'imaginaires), et nous en racontent les vicissitudes humaines. Il nous semble qu'aucun essai ou traité, et aucune abstraite fleur de prose, ne peut, mieux que de tels livres, satisfaire le lecteur dans ce qui est le plus grave problème de chaque homme : c'est-à-dire le problème de ses rapports avec la réalité (*Pro ou contre la bombe atomique*, cit., p. 126).

Les « personnages vivants (bien qu'imaginaires) » nous offrent le témoignage de leurs « rapports avec la réalité » : à la lumière de ces considérations, les individus stigmatisés et leurs difficultés pour faire face à la vie, les relations qui s'entrecroisent dans différents espaces qui modèlent et sont à leur tour modelés par les interactions qui

s'y passent, deviennent un domaine de recherche innovant, où il est possible de creuser profondément et d'explorer à la loupe les dynamiques que la créativité de Morante a mises en œuvre dans ses quatre romans, pris en considération eu égard à leur autonomie et leur diachronie.

1.1. Stigmates

Avant de commencer l'analyse de certains personnages des romans de Morante à partir du point de vue sociologique du stigmaté, il est sans aucun doute nécessaire d'établir quelques prémisses fondamentales. En étudiant les œuvres de l'écrivaine italienne, on ne peut pas manquer de noter son attention aiguë pour les relations humaines et les rapports entre ses personnages. La caractérisation psychologique des personnages est évidente et il est possible de consulter plusieurs études à ce sujet¹². Il n'en va pas de même pour la dimension sociale, pourtant bien reconnaissable même aux yeux des lecteurs les moins attentifs. Pour une auteure qui affirme que le roman « serait toute œuvre poétique dans laquelle l'auteur – à travers la narration inventée de vicissitudes exemplaires (choisies par lui comme prétexte, ou symbole des "relations" humaines dans le monde) – donne dans sa totalité une image personnelle de l'univers réel (c'est-à-dire de l'homme dans sa réalité) »¹³, les interactions de ses personnages revêtent une importance considérable. Il se peut que les études de Goffman concourent à offrir un point de vue originel en ce qui concerne l'analyse des personnages, soulignant certaines dynamiques et quelques caractéristiques du système des relations humaines mis en place par l'écrivaine.

Si on considère un stigmaté en tant que marque ayant des conséquences sur les relations sociales, il est en tout cas essentiel de préciser le cadre dans lequel on va tenter d'insérer cette recherche. L'œuvre de Goffman *Stigmaté, les usages sociaux des handicaps* (que Morante possédait, comme on l'a déjà vu, dans l'édition en anglais de 1968) décrit les différentes façons de faire face à un stigmaté, une caractéristique qui peut détourner des rapports sociaux ordinaires, une différence qui fait diverger l'individu marqué par les attentes de ceux que l'on pourrait appeler « les normaux ». Toutefois, il faut souligner que dans une société donnée chacun peut jouer le rôle du « normal » et le rôle du stigmaté, cette différence dépendant des circonstances, des

¹² Parmi les études qui ont approfondi la caractérisation psychologique des personnages, nous citons, entre autres : AA.VV., *Per Elisa. Studi su « Menzogna e sortilegio »*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.

¹³ Elsa Morante, *Sur le roman*, dans « Pour ou contre la bombe atomique », cit., p. 45.

stéréotypes et des étapes de la vie : il s'agit donc d'une notion fluctuante et non pas figée¹⁴.

À ce stade, on peut se poser la question qui se place en amont de cette recherche : pourquoi recourir à la notion de stigmaté, comme le décrit Goffman, pour analyser les personnages de Morante ? En effet, il est possible d'identifier un ensemble de personnages qui semblent stigmatisés et dont les relations décrites dans chacun des romans auxquels ils appartiennent pourraient être mieux expliquées en faisant appel aux dynamiques abordées par Goffman. Ce dernier envisage la vie sociale comme une scène théâtrale, avec ses acteurs et son public. L'essentiel pour Goffman est de comprendre comment l'acteur produit telle ou telle impression qui tiendra lieu de réalité : d'où les différentes études consacrées aux moyens à travers lesquels l'acteur cherche à maîtriser l'impression qu'il donne. À ce propos, on peut observer que la métaphore théâtrale semble bien s'appliquer au monde des apparences, des mensonges et des sortilèges qui caractérise l'œuvre de Morante : maintes fois, ce que les personnages montrent cache une réalité que le roman va dévoiler peu à peu.

Il faut néanmoins préciser que le stigmaté n'est pas déterminé par un attribut objectif qui cause la stigmatisation dans toute société, mais qu'il existe à partir du rapport entre l'attribut et le stéréotype que nous en avons, en particulier dans son rapport à l'identité. Tels sont donc les intérêts que peut susciter l'étude du stigmaté, à savoir la possibilité de comprendre la capacité d'un attribut à constituer un stigmaté dans une société particulière et la façon dont certains attributs vont avoir des effets sur la constitution de l'identité individuelle dans l'interaction. Dans le cas des stigmates visibles, Goffman parle d'individus discrédités, tandis que dans le cas de stigmates moins apparents ou invisibles, les individus sont alors considérés susceptibles de discrédit (discréditables). Cette distinction est liée à la métaphore théâtrale qui insiste sur le contrôle de l'information et sur la maîtrise des impressions du public. Ainsi, les individus discrédités doivent gérer le malaise qui s'introduit dans l'interaction dont ils sont des acteurs. En revanche, en ce qui concerne les individus susceptibles de discrédit, l'élément crucial réside uniquement dans le contrôle de l'accès à l'information sur

¹⁴ « [...] la notion de stigmaté implique moins l'existence d'un ensemble d'individus concrets séparables en deux colonnes, les stigmatisés et les normaux, que l'action d'un processus social omniprésent qui amène chacun à tenir les deux rôles, au moins sous certains rapports et dans certaines phases de la vie. Le normal et le stigmaté ne sont pas des personnes, mais des points de vue » (E. Goffman, *Stigmaté*, cit., p. 160).

l'attribut qui jette le discrédit. Le stigmaté affecte le plus souvent ce que l'on appelle la façade personnelle de l'individu, notion dans laquelle il est possible de rassembler les signes spécifiques de la fonction et du grade, le vêtement, le sexe, l'âge et les caractéristiques raciales, la taille et la physionomie, l'attitude, la façon de parler, les mimiques, les comportements gestuels et autres éléments similaires¹⁵. À partir de ces considérations, on pourrait affirmer que de nombreux personnages d'un roman donné pourraient être affectés par un stigmaté, surtout en prenant en compte le passage de l'étude de Goffman¹⁶ où il estime que, par rapport au stigmaté, les individus se situent sur un continuum, les plus fortunés des normaux pouvant avoir un petit défaut caché, qui peut ressortir à tout moment. Toutefois, on a décidé de considérer les personnages dont le (ou les) stigmaté(s) joue(nt) un rôle important dans les rouages du roman. L'axe de cette recherche, le concept de stigmaté et le maniement des impressions, semble en outre bien s'adapter à la substance essentiellement existentialiste du réalisme selon Morante, qui arrive en effet à représenter la capacité ou l'inaptitude de l'individu à établir des relations concrètes : ses personnages parfois appartiennent au *koínon kósmos*, parfois en restent à l'écart. La centralité au niveau thématique, sorte de constante de son écriture, est en définitive la relation continue entre le *ídios kósmos* et le *koínon kósmos*, entre la sphère privée et celle publique, entre nos stigmatés et la société, entre la scène et les coulisses. Dans le jeu des masques et dans les mécanismes de pouvoir qui se cachent derrière la vie quotidienne prend forme le réseau de relations des systèmes de personnages romanesques de Morante.

¹⁵ cf. E. Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne, la présentation de soi*, cit., pp. 30-31.

¹⁶ cf. E. Goffman, *Stigmaté*, cit., p. 150.

1.1.1. Les personnages stigmatisés des romans

Nous aborderons en premier lieu un des protagonistes de *Mensonge et sortilège* (1948) : Francesco De Salvi. Dans ce premier roman de Morante, il ne faut pas sous-estimer le rôle de la narratrice, Elisa, qui constitue un véritable philtre narratif : cela, bien entendu, affecte la représentation des personnages stigmatisés, car c'est elle qui retrace leur histoire, qui décide quelle forme narrative donner aux attributs disqualifiants et surtout quels stigmates montrer aux lecteurs.

Francesco entre en scène avant le début de la troisième partie, quand il croise Anna à l'entrée du palais de la noble famille Cerentano : il est décrit comme un jeune homme brun, confus, mal à l'aise par rapport au geste du domestique qui lui prend des mains son chapeau. Il voudrait avoir des nouvelles de l'administrateur Nicola Monaco, que Francesco sait être son père, même s'il ne révélera à personne ce lien de parenté. Pendant la première rencontre avec Edoardo, on a déjà la possibilité de deviner l'identité sociale et deux stigmates fondamentaux de ce personnage :

C'était un jeune homme robuste, qui ne devait avoir dépassé la vingtième année que depuis peu. Les traits de son visage étaient d'un bon dessin régulier, mais rongés et abîmés par des profondes cicatrices de variole. Dans ce visage au front haut et d'une brune pâleur, brillaient des yeux noirs, intelligents et mélancoliques. Ses cheveux, ainsi qu'on l'a déjà dit, étaient bouclés et très noirs. Quant à son costume, il avait beau être bien et, même, un peu trop bien repassé, il était râpé et défraîchi, et la gaucherie de sa coupe *faisait deviner* qu'il était l'œuvre d'un tailleur de village. Une cravate de peu de prix, mais aux couleurs criardes, *révéla*it non seulement du mauvais goût mais un désir d'avoir l'air élégant. Cette cravate était fixée par une épingle en métal commun, qui avait la forme d'un R majuscule et était ornée de perles fausses (p. 313, c'est nous qui soulignons).

En utilisant des verbes tels que « *faisait deviner* » et « *révéla*it », le narrateur (Elisa, la fille de Francesco) explicite l'intention de démasquer la réelle identité sociale de ce personnage, vu à travers les yeux du noble Edoardo. En effet, devant un inconnu nous sommes capables de discerner la catégorie à laquelle il peut appartenir, en formulant des hypothèses liées à son aspect et à ses signes distinctifs : en d'autres termes, nous sommes en mesure de déduire son identité sociale¹⁷. Évidemment il peut exister un décalage entre identité sociale virtuelle et identité sociale réelle, et c'est le cas

¹⁷ Goffman affirme que : « Lorsqu'un inconnu se présente à nous, ses premières apparitions ont toutes chances de nous mettre en mesure de prévoir la catégorie à laquelle il appartient et les attributs qu'il possède, son identité sociale » (E. Goffman, *Stigmate*, cit., p. 12).

de Francesco. Le stigmaté étant un certain type de relation entre l'attribut et le stéréotype, il est possible dans ce passage de reconnaître deux stigmates importants : le premier est sans aucun doute le visage abîmé par le variole (déjà le titre de la troisième partie nous informe de l' « Entrée en scène du Grêlé »), le deuxième est représenté par ses origines modestes, pas du tout nobles. En ce qui concerne cette dernière condition, on la considère comme stigmaté en raison notamment de l'influence qu'il exercera dans le développement personnel et social de Francesco. En effet, son destin sera pris au piège par l'impossibilité d'ascension sociale, étant donné que les lois qui régissent la société décrite dans le roman nient une véritable possibilité d'autodétermination : ses origines modestes le cloueront dans une immobilité sociale permanente.

À ce propos, il faut mentionner le recours, de la part de Francesco, à un symbole d'information sociale que Goffman appelle « désidentificateur », à savoir un signe censé modifier, dans un sens positif, l'identité virtuelle que l'on donne à voir. Il s'agit bien sûr d'un moyen destiné à contrôler l'information et à cacher les stigmates. Le désidentificateur de Francesco n'est qu'une carte de visite :

Elle était de bristol très ordinaire, mais le nom qui y était imprimé l'était en caractères prétentieux et ornés. Le « jeune Monsieur » qui se présentait avec cette carte de visite, expliqua le valet, demandait quand Monsieur pourrait le recevoir et attendait la réponse dans l'antichambre. Il dit *le jeune Monsieur*, mais cela d'un air plutôt railleur : à son avis, évidemment les authentiques « jeunes Messieurs » étaient bien différents de celui-là. Sur cette carte, on lisait : *Baron Francesco de Salvi*, et ce nom était surmonté d'une minuscule couronne. Edoardo ne connaissait pas ce baron et n'avait jamais entendu parler de sa famille (pp. 312-13).

Par le biais de cette carte de visite, Francesco voudrait, de façon naïve, cacher ses origines modestes et modeler son identité virtuelle à sa guise. Comme on peut en effet le lire quelques pages après, le narrateur avoue que « son titre de baron, ses domaines et l'antiquité de sa race n'étaient que des vantardises. En réalité, Damiano De Salvi (et non *de Salvi*), le père légal de Francesco, était un simple agriculteur. Ses fiefs se limitaient à quelques petits champs si modestes que, aussi longtemps que l'âge le lui permit, il les avait cultivés lui-même avec l'aide d'Alessandra [sa femme] et de quelques journaliers » (pp. 359-60). En général, « malgré son unique costume usé et malgré sa misérable chambre du vico Sottoporta, il s'imaginait pouvoir cacher sa pauvreté à son prochain » (p. 329). Francesco tait à Edoardo ses difficultés financières et sa crainte de devoir, à cause d'elles, interrompre ses études. Ce qu'il ne peut pas

dissimuler en revanche, c'est son visage grêlé. En faisant allusion à sa maladie, il rougit violemment :

Le fait est que Francesco, depuis l'époque maintenant lointaine de sa maladie, continuait de considérer son visage abîmé non pas comme un aspect habituel et naturel de sa personne, mais comme une sorte de masque infamant, dont il ne pouvait pas se débarrasser. Il ne lui arrivait jamais ou que très rarement, d'oublier ce masque, et pourtant, alors que lui-même ne l'oubliait pas, il cédait parfois à l'absurde espoir qu'autrui puisse ne pas l'avoir remarqué (p. 329).

En effet, ce « masque infamant » sera la cause de nombreuses insultes tout au long du roman, un signe d'altérité et une marque de punition divine. « Il est aussi noir que l'enfer ! Et tout grêlé ! » (p. 352) ; « Ne t'approche pas, marqué par Dieu ! » et « Tu as l'âme aussi noire que le visage ! Âme noire ! Brebis noire ! » (tome II, pp. 18-19) ce sont les insultes de sa femme Anna, qui utilise aussi le titre de « baron » pendant leurs querelles comme une injure ; « Noir ! Noir ! Marqué par Dieu ! Grêlé ! » (tome II, p. 313) et « Sale ! Sale ! Maudit ivrogne ! Marqué par Dieu ! Grêlé ! » (tome II, p. 333), les invectives d'Elisa, sa fille.

Quand Edoardo, après sa mort, apparaît dans les rêves de Francesco, il le décrit comme « un petit fonctionnaire, une sale gueule défigurée, le fils bâtard d'un voleur et d'une paysanne dévergondée » (tome II, p. 322) : voilà une liste complète des stigmates du personnage. En effet, après avoir abandonné l'université et avoir épousé Anna, qui restera toujours amoureuse de son cousin Edoardo, Francesco trouve un emploi à la Poste et aura une fille, Elisa, la narratrice. Cependant, il restera un personnage malheureux et triste. Outre les origines modestes et le visage grêlé, un stigmate plus profond et difficile à définir atteint le père d'Elisa : le fait d'être né d'une relation adultérine entre Nicola Monaco (l'administrateur malhonnête des Cerentano) et sa mère Alessandra (« le fils bâtard d'un voleur et d'une paysanne dévergondée »), tout à l'insu de son père légal, Damiano. Après la mort de ce dernier, Francesco dévoile à sa mère sa gêne profonde :

[...] lui, Francesco, était un malheureux, un homme sans espoirs, et tout cela par sa faute à elle [Alessandra], car avant de donner le jour à un homme, on doit considérer *quelle* vie on pourra lui donner. Mais elle, comme si elle avait conçu non pas un enfant humain, mais un petit chevreau ou un chien, ne s'était pas préoccupée de son sort futur et l'avait jeté dans une condition contre nature et avait fait de lui un homme perdu, sans véritable famille, parce que sans véritable père, et un déclassé, du fait qu'il était ni un paysan ni un Monsieur, méprisant les uns et méprisé par les autres (p. 566).

Francesco est donc un homme perdu et un déclassé. La variole, contractée à l'âge de onze ans, ne semble que concrétiser cette marque d'altérité (« portant pour toujours sur son visage les stigmates qui le distinguaient des êtres plus heureux » p. 512). Déjà avant cette maladie et avant de connaître le secret de sa naissance, Francesco était un enfant solitaire, qui avait du mal à s'intégrer à des groupes d'autres enfants : « [...] ceux-ci l'accueillaient, interdits, modifiant un peu en sa présence leurs manières familières, comme s'ils avaient vu en lui quelque chose qui le rendaient différent » (p. 489). En effet, notre personnage, bien que fils de paysan, est un élève brillant, qui arrivera à fréquenter le lycée et à s'inscrire à l'université, grâce aux sacrifices de ses parents. Il a donc atteint un niveau culturel bien plus élevé que les personnes de son âge et aussi par rapport à sa famille. Mais il reste malgré tout un garçon issu d'un contexte modeste et qui, une fois arrivé en ville, sera obligé de vivre dans une chambre. Bien qu'il soit attiré par les milieux nobles (malgré ses convictions idéologiques sur l'égalité des hommes), son identité sociale semble l'immobiliser : il n'entreprendra jamais une carrière prestigieuse, restant en quelque sorte ancré au sentiment d'altérité tout en s'adaptant au milieu petit bourgeois où il construira sa famille avec la noble Anna.

Avant de fournir quelques exemples de contrôle de l'information, on peut réfléchir à une autre caractéristique des stigmates de Francesco, à savoir le fait que dans certaines circonstances, elles perdent leur valeur discréditante et semblent ne plus influencer de façon négative le personnage. Cela arrive en particulier lorsque Francesco est en compagnie de la prostituée Rosaria et quand il boit de l'alcool. Surtout dans les bistrot, au début en compagnie d'Edoardo, ensuite tout seul ou en compagnie d'Elisa qu'il emmène avec lui (dans le bistrot de Gesualdo), l'homme se libère du poids de ses stigmates :

Il y avait pourtant quelques rares occasions où il oubliait qu'il était grêlé, qu'il était pauvre, et autres et analogues infamies : par exemple, quand il buvait. [...] Avec le vin, les vives passions de Francesco, ses grands enthousiasmes et ses grandes ambitions, que, d'ordinaire, il ne réussissait à exprimer que péniblement, se libéraient, et notre fruste personnage devenait éloquent, sentimental et fougueux. Souvent, il se mettait à chanter d'une belle voix de baryton qui faisait trembler les vitres ; et le public des bistrot fréquentés par les deux amis (composé en majorité de manœuvres et d'ouvriers pauvres) faisait, en ces occasions, le cercle autour de leur table, manifestant le plus grand plaisir et la plus grande appréciation de ses concerts gratuits. [...] Au cours de ces soirées, les fameuses théories dont, dès ses premières rencontres avec Edoardo, il s'était déclaré l'élève et le disciple, étaient exprimées par notre étudiant qui en faisait le thème de discours verbeux. [...] Il citait volontiers les maximes de son prophète préféré, par exemple : *La propriété, c'est le vol*, et d'une voix exaltée il répétait la prophétie selon

laquelle le jour viendra où la possession d'un lopin de terre nous apparaîtra comme une chose moins absurde que nous apparaît aujourd'hui la possession, jadis légitime, d'un esclave (pp. 329-31)¹⁸.

Le bistrot de Gesualdo, où il se réfugiera pendant les tristes années de son mariage, est fréquenté par « des charretiers accoutumés à passer par là, des charbonniers des montagnes, des bohémiens qui campaient dans les faubourg ». Ils sont donc, eux-aussi, des désocialisés, des hommes qui vivent en marge de la société : « Avec leurs visages sémitiques à la barbe négligée et leurs coups d'œil indolents dépourvus d'intérêt ou de curiosité, ils n'étaient pas très différents, en somme, du patron somnambule et de la chatte sauvage, et ce n'était pas pour rien, évidemment, qu'ils fréquentaient assidûment ce cabaret » (tome II, p. 120). Ainsi, ce n'était pas pour rien que Francesco se sentait à l'aise dans ces bistrots, où il se comportait « tantôt comme un de leurs égaux » (tome II, p. 121) tantôt comme quelqu'un de supérieur.

Un individu stigmatisé peut éprouver le besoin de rechercher la compagnie des individus qui partagent le même attribut stigmatisant, pour puiser du courage dans le partage de la même souffrance¹⁹. Si on considère les clients habituels des bistrots décrits dans le roman comme des membres d'un groupe dont la caractéristique la plus évidente est l'appartenance à une couche sociale modeste, alors on peut effectivement comprendre pourquoi Francesco semble se détendre et révéler ses passions (le chant et ses discours politiques), même s'il n'est pas tenu pour respectable. L'alcool contribue à libérer la personnalité de Francesco des inhibitions auxquelles il se soumet pour protéger son identité sociale et cacher ses stigmates, mais c'est surtout le contexte, « l'alignement sur le groupe », pour reprendre les termes de Goffman, qui permet au personnage d'oublier ses problèmes. Cependant, l'individu stigmatisé montre aussi une tendance à hiérarchiser les membres de son groupe selon la gravité du stigmate, d'où le sentiment de rapprochement ou bien de rejet envers ses semblables : Francesco traite les clients du bistrot comme des égaux ou avec « des airs de grand personnage » (tome II,

¹⁸ Dans le récit de 1940 « I gemelli », deux frères, dont l'un stigmatisé et l'autre riche et professionnellement accompli, aplanissent leurs divergences dans un bistrot plutôt malfamé où, grâce à l'alcool, ils retrouvent leur complicité et se libèrent du poids des erreurs commises dans le passé (cf. <http://193.206.215.10/morante/bibliografia.html>). En revanche, Davide, de *La Storia*, lui aussi protagoniste d'une scène dans un café où il voudrait entamer une conversation n'est écouté par personne et finalement son discours ne sera qu'un monologue délirant. L'alcool ne l'aide pas à oublier ses stigmates (il n'arrive pas à en boire) et les distractions superficielles (la musique, le bavardage, le jeu des cartes) constituent un bruit de fond aliénant.

¹⁹ Goffman appelle l'ensemble de personnes stigmatisés qui se réunissent : « l'agrégat de ceux contraints d'endurer les mêmes privations à cause du même stigmate » (E. Goffman, *Stigmate*, cit., p. 134).

p. 121). En effet, l'individu stigmatisé ne peut qu'éprouver une certaine ambiguïté à l'égard de sa propre personne²⁰, et c'est ce sentiment d'ambivalence qui caractérise le personnage de Francesco : il est conscient de posséder des stigmates, mais en même temps il arrive à se sentir supérieur, surtout pour sa culture et ses études. Il proclame ses idées d'égalité universelle, mais il est fasciné par le prestige social d'Edoardo et ensuite d'Anna. Son ambiguïté est également bien soulignée dans le passage suivant :

Lui-même, du reste, malgré un besoin de sympathie inné, fuyait son prochain et cela pour deux raisons de nature opposée, mais souvent unies dans une alliance farouche : l'orgueil et la honte (p. 339).

La deuxième situation dans laquelle les stigmates de Francesco semblent perdre leur gravité, c'est quand il se trouve en compagnie de la prostituée Rosaria, son premier amour :

Pourtant, à l'époque dont nous parlons, c'est-à-dire quand Francesco avait environ vingt et un ans, il y avait dans sa vie une personne en la présence de qui il se libérait et de son orgueil et de sa honte, ainsi que de tout autre sentiment non naturel. Son fameux masque de grêlé lui-même perdait, grâce à cette personne, son poids néfaste et devenait une ineptie, une ombre vague, indulgente et même aimable. Non point que la personne dont je vous parle ait fait semblant de l'ignorer. Au contraire, s'exprimant dans l'affectueux patois de son village (elle ne connaissait pas d'autre langue), elle donnait plaisamment à Francesco des petits noms tels que « museau-de-noix, vilaine-écorce », etc. [...] Traitées ainsi avec cette familiarité, les angoisses de Francesco s'évanouissaient ; de même que ce spectre qui terrifiait toute une ville, mais qui s'évanouit aussitôt qu'une adolescente l'appela par son nom (pp. 339-40).

En effet, entre intimes, l'infamie du stigmate devrait céder la place à une atmosphère de compréhension et à un abaissement de la garde de la part du stigmatisé, enfin à l'aise. Dans la vie publique, au contraire, le stigmatisé intrigue pour compenser la honte et la peur de n'être pas à la hauteur des autres²¹. On aura successivement l'occasion de citer des exemples de la manipulation des stigmates de la part de Francesco ; en tout cas, la compagnie de Rosaria crée une situation d'intimité qui épargne la gêne à notre personnage. Pourtant, toujours en ce qui concerne l'intimité et son effet positif sur le stigmatisé, il faut se rappeler qu'il peut arriver que les intimes soient ceux-là mêmes en face de qui il est le plus nécessaire de cacher les réalités

²⁰ cf. E. Goffman, *Stigmate*, cit., p. 128, pour approfondir le sentiment d'ambivalence du stigmatisé.

²¹ À ce propos, on peut se rapporter à Goffman, lorsqu'il écrit : « S'il est vrai qu'un visage défiguré peut rebuter un inconnu, il devrait en aller autrement, peut-on supposer, entre intimes. On pourrait donc considérer le maniement du stigmate comme un domaine appartenant essentiellement à la vie publique [...], à l'extrémité d'un continuum dont l'autre pôle est l'intimité » (*ivi*, p. 68).

honteuses. En effet, Francesco essayera toujours de dissimuler ses origines modestes et son indigence à Edoardo, à sa future femme Anna (qui bientôt comprendra la réalité) et même à Rosaria, qui pourtant, en revenant en ville après sa rupture avec Francesco, restera toujours amoureuse de ce dernier. Il n'en reste pas moins que Rosaria, étant une pauvre prostituée, partage avec Francesco l'attribut stigmatisant de la marginalité sociale, même si elle croit (jusqu'à un certain moment) que son amant est un baron et un Monsieur. De plus, Rosaria pourrait être en partie considérée comme un membre de l'ensemble, toujours selon la terminologie de Goffman, des « initiés », à savoir ceux qui, grâce à la confiance accordée par le stigmatisé, ont la possibilité de pénétrer dans la vie secrète de quelqu'un qui est obligé de vivre avec un attribut disqualifiant²². On est donc face à une dyade composée par deux personnages qui compensent leurs stigmates réciproquement : Francesco en traitant Rosaria avec respect et galanterie, elle en aimant le jeune homme avant tout pour son visage abîmé :

Personne ne l'avait encore aimée avec autant de fougue et avec un respect aussi chevaleresque. Même les cicatrices qui le défiguraient étaient pour elle un motif d'amour, car elles rendaient accessible à sa compassion et à son sentiment maternel celui qui, autrement, lui eût semblé trop haut placé. De son côté, Francesco, grâce à l'humble condition et à la confiance de la jeune femme, se libérait en sa présence de toute timidité et de toute orgueilleuse retenue (pp. 346-47).

Après son mariage avec Anna et la survenue des difficultés économiques, ses rencontres avec Rosaria, qui était devenue une femme riche après le déménagement à Rome, ne seront plus si symbiotiques pour Francesco, qui éprouvera alors de la honte pour sa pauvreté et son malheur.

Jusqu'ici, on a vu comment Francesco vit avec ses stigmates, visibles ou pas, en tant qu'individu discrédité (surtout à cause des cicatrices, stigmaté bien visible) et susceptible de l'être (pour ce qui est de ses origines modestes et du fait de se sentir déclassé). Ses rapports et les dynamiques relationnelles dont il est le protagoniste sont caractérisés par un certain nombre de mensonges et d'omissions sur son identité sociale réelle. Étant donné que l'identification personnelle et l'identification sociale influent l'une sur l'autre, il est ainsi évident que l'ensemble du stigmaté et de l'effort accompli

²² La définition des initiés selon Goffman est la suivante: « des normaux qui, du fait de leur situation particulière, pénètrent et comprennent intimement la vie secrète des stigmatisés, et se voient ainsi accorder une certaine admission [...]. L'initié est un marginal [Rosaria étant une prostituée] devant qui l'individu diminué n'a ni à rougir ni à se contrôler, car il sait qu'en dépit de sa déficience il est perçu comme quelqu'un d'ordinaire » (*ivi*, p. 41).

pour le dissimuler ou y porter remède se cristallise en tant que partie intégrante de l'identité personnelle. Voilà pourquoi le personnage de Francesco apparaît indivisible du concept de stigmaté et de maniement de l'information. Personnage ambigu, perdu, il a fait de la dissimulation son talent principal. L'art de manipuler les impressions s'avère fondamentale pour la vie sociale décrite dans ce roman, où chacun voudrait améliorer son statut, mais est contraint de rester immobile, inévitablement ancré à son destin.

Pour Francesco, le contrôle de l'information a commencé dès l'enfance, après la maladie qui a défiguré son visage. Cette période correspond à la phase pendant laquelle le stigmaté a la possibilité de connaître le point de vue des « normaux » et de se faire une idée des stéréotypes que la société impose, tout comme de ce qu'il devra affronter en tant qu'individu différent²³. Alessandra, sa mère, ne se rend pas compte tout de suite de la gravité du stigmaté :

À présent que les yeux de celui-ci avaient retrouvé tout leur éclat et que ses traits avaient repris leur forme, sa victoire et son amour leurraient la mère de Francesco, lui faisant voir ce bien-aimé visage peu changé et presque intact. Comme cela se passe d'ordinaire pour de telles illusions, Alessandra ignorait que pour les autres il se révélait différent, et les commentaires, de pitié ou de méchanceté, de certaines voisines lui paraissaient le résultat de l'envie, car elles auraient voulu voir mourir de cette maladie son bel enfant, si différent des leurs (p. 510).

Francesco, quant à lui, est bien sensible aux nouvelles impressions que son stigmaté suscite ; il est surtout blessé par le commentaire de Nicola Monaco, qu'il admire, ne connaissant pourtant pas encore le lien qui les unit : « Eh bien, mon garçon, qu'est-ce que tu as fabriqué ? Tu as la peau comme une râpe » (p. 504)²⁴. Goffman désigne l'ensemble des étapes liées à la prise de conscience de l'importance du stigmaté « itinéraire moral », et la famille y joue un rôle capital. Francesco, confronté à sa nouvelle image, met en place une stratégie de contrôle de l'information tout à fait instinctive : il coupe les contacts, il se réfugie dans des « lieux retirés » (Goffman, *Stigmaté*, cit., p. 100), à savoir des cavernes lointaines du village, ayant « chacune leur nom : l'une s'appelle la caverne *du Brigand*, l'autre celle *du Garibaldien*, et une autre

²³ Pour Goffman l'enfance est la période « durant laquelle l'individu stigmaté apprend et intègre le point de vue des normaux, acquérant par là les images de soi que lui propose la société, en même temps qu'une idée générale de ce qu'impliquerait la possession de tel stigmaté » (*ivi*, p. 46).

²⁴ Francesco interprète toutes les attitudes de Nicola en tant qu'aversion pour son stigmaté : « Mais ses [de Nicola] manières insolites semblèrent à Francesco la manifeste déclaration d'une condamnation: il estima, sans le moindre doute, que l'étranger, en le voyant aussi défiguré, avait éprouvé de l'horreur, et que, ne reconnaissant plus son ami de naguère, il lui avait retiré pour toujours son souvenir fidèle et son amitié » (p. 511).

encore celle *de l'Excommunié*, tirant ces noms des personnages, tous persécutés, évadés ou hors la loi, qui, d'après la tradition, y trouvèrent une cachette ou un asile » (p. 512). Francesco aussi y trouve un refuge où calmer sa douleur. On a vu comment Alessandra semble ne pas se rendre compte du changement radical de l'identité de son fils ; elle est pourtant obligée d'ouvrir les yeux, lorsque Francesco lui avoue la cause de sa solitude : les autres enfants ne l'aimaient pas et l'appelaient *le Grêlé*. Les manœuvres successives d'Alessandra démontrent le rôle protecteur que joue la famille dans l'itinéraire moral de l'individu stigmatisé. En effet, la famille a la capacité de créer une véritable enveloppe protectrice afin de contrôler l'information²⁵. Voilà alors Alessandra qui, « telle une justicière », met en exécution « la vengeance que réclamait son cœur » vers l'un des gamins et vers sa mère (pp. 514-15). Après cette querelle, Alessandra remarque « chez les enfants et aussi chez les adultes du village les manifestations de froideur et d'hostilité à l'égard de son Francesco », mais elle reste convaincue que « ces injustes sentiments étaient seulement la conséquence de l'envie » (p. 517). Naturellement, vient le moment où le cercle domestique ne peut plus protéger l'individu stigmatisé : il s'agit d'un point de non-retour qui varie selon la classe sociale, le lieu d'habitation et le type de stigmaté, mais qui constitue toujours une épreuve difficile à surmonter. Pour Francesco, ce moment coïncide avec le déménagement dans le chef-lieu en vue d'y poursuivre ses études supérieures. La distance qui le sépare de sa famille, et surtout de l'amour protecteur de sa mère, représentera pour lui une épreuve morale d'importance fondamentale.

Les stigmates qui créent le plus de problèmes à Francesco, et qu'il cherche à cacher dès qu'il se retrouve loin de la protection familiale, ne sont pas immédiatement perceptibles (les origines modestes et le sentiment d'être un égaré) et font donc de lui un individu susceptible de discrédit²⁶. Une fois commencées ses études universitaires, une fois connu le noble Edoardo, une fois tombé amoureux de Rosaria et, peu de temps après, de la noble Anna, Francesco doit s'occuper de l'information sociale qui le concerne, qui est à la fois incarnée, parce qu'elle fait partie de lui, et réflexive, parce

²⁵ cf. E. Goffman, *Stigmaté*, cit., p. 46.

²⁶ Selon Goffman « le problème n'est plus tant de savoir manier la tension qu'engendrent les rapports sociaux [comme dans les cas d'une différence immédiatement apparente ou déjà connue] que de savoir manipuler l'information concernant une déficience : l'exposer ou ne pas l'exposer ; la dire ou ne pas la dire ; feindre ou ne pas feindre ; mentir ou ne pas mentir ; et, dans chaque cas, à qui, comment, où et quand » (*ivi*, p. 57).

qu'elle est accessible à tout le monde²⁷. Francesco essaye en particulier tout au long du roman de mettre en valeur ses symboles de prestige (s'il y en a) et de cacher ou dissimuler ses symboles de stigmaté.

Se faire passer aux yeux de Rosaria, d'Edoardo et ensuite d'Anna pour un riche baron, un brillant étudiant qui va se construire un avenir illustre, tout comme leur raconter maints mensonges est une façon d'exercer un contrôle stratégique sur les images qu'il renvoie de lui-même. Par exemple, peu après la décision de se marier, et bien qu'Anna ait découvert que la famille De Salvi n'était ni riche ni noble, Francesco continue à dissimuler l'information concernant ses origines modestes, en achetant des objets synonymes, selon lui, de prestige :

Depuis l'acquisition de la bague, la somme qui lui restait était plutôt exiguë et ne suffisait même pas pour les acquisitions les plus indispensables. Cela n'empêcha pas, néanmoins, Francesco d'acheter des objets superflus dont l'aspect élégant le tenta et grâce auxquels il espérait certainement de donner quelque lustre à nos pauvres pièces (p. 606).

Le cas le plus intéressant de contrôle de l'information est représenté par une scène qui, outre Francesco, a comme protagonistes Edoardo et Alessandra. Cette dernière, résolue à vendre ses bijoux pour payer les frais universitaires de son fils, part pour la ville sans le prévenir : elle veut lui faire une surprise. Ce jour-là Edoardo, qui s'est rendu en voiture chez Francesco pour l'emmener faire une promenade, voit arriver « une paysanne maigre, mais qui avait des gestes d'une certaine grâce [...], un panier fermé à son bras » (p. 346). Elle demande à Edoardo si c'est bien là l'adresse écrite sur sa feuille de papier, car elle cherche son fils. À ce moment précis, puisqu'il a été appelé par le cocher d'Edoardo, arrive Francesco :

Francesco parut sur le seuil de la porte de l'immeuble. En le voyant, la femme, avec un accent de joie presque dramatique, lui cria : « Francé ! » et, se précipitant vers lui, le serra contre son cœur. Mais Francesco, aussitôt qu'il l'avait aperçue, s'était senti bouleversé, et cela non point de plaisir, comme on pourrait le croire, car, à cet instant, d'autres sentiments plus forts desséchaient en lui les sources naturelles de la joie. Il pâlit et ensuite, quand la femme l'embrassa, devint rouge de honte ; et, se dégageant hâtivement de son étreinte, en même temps qu'il jetait vers la voiture d'Edoardo un coup d'œil confus : « Attends-moi ici ! » ordonna-t-il à Alessandra, sur un ton sec et presque méchant. Puis il se dirigea vers la voiture comme vers un mirage qui à ce moment-là l'aurait épouvanté, et, embarrassé et tout rouge, il

²⁷ L'information sociale est incarnée et réflexive en même temps, parce qu'« elle est émise par la personne même qu'elle concerne et diffusée au moyen d'une expression corporelle que perçoivent directement les personnes présentes » (*ivi*, p. 59).

expliqua à son ami que cette paysanne si expansive était une domestique de sa famille qui l'avait vu naître. Sans nul doute, elle lui apportait des nouvelles de chez lui, aussi lui fallait-il renoncer maintenant à leur promenade [...]. Edoardo acquiesça, dissimulant derrière ses paupières le regard malicieux de quelqu'un qui en sait long, et d'un signe de tête indolent il ordonna à Carmine de repartir (pp. 365-66).

En analysant les réactions de Francesco face à la visite inattendue, on comprend combien la manipulation de l'information sociale est importante pour lui : Francesco est « bouleversé », « il pâlit », puis il devient « rouge de honte », en jetant « un coup d'œil confus » à Edoardo. Que s'est-il passé ? Les deux publics que Francesco a toujours gardé séparés se sont rencontrés : le jeune homme en est embarrassé parce qu'il a toujours destiné au noble Cerentano une certaine représentation de lui-même, tandis qu'il avait réservé une autre version à sa mère, celle d'un brillant étudiant concentré sur ses objectifs²⁸. La représentation que Francesco a toujours jouée, s'adressant à Edoardo, avait comme acteur un jeune étudiant, un Monsieur vivant dans l'aisance. Au moment où la mère paysanne entre en scène, cette représentation change d'acteur, qui devient rien d'autre que le fils d'une paysanne. Le stigmatisme découpe le monde qui entoure l'individu stigmatisé, en particulier l'individu susceptible d'être discrédité : ceux qui connaissent la différence et ceux qui, au contraire, ne la connaissent pas, justement parce que l'individu dissimule le stigmatisme et contrôle l'information sociale. Dans ce cas, l'explication donnée à Edoardo (faire croire que cette femme n'était qu'une domestique affectueuse) est une tentative mal réussie de manipuler l'information qu'Alessandra peut apporter. Francesco « ne désirait montrer à personne cette mère paysanne » (p. 367) : « par honte d'être vu avec Alessandra, il refusa nettement de l'accompagner, comme elle le souhaitait, pour lui faire visiter la ville » (p. 370). Il oblige en outre sa mère à rentrer au village le jour même, et pour l'accompagner à la gare, il choisit « les rues les moins fréquentées, dans la crainte d'être rencontré en sa compagnie » (p. 371). Le « danger des rencontres désagréables » l'empêche de se réjouir de la présence de la mère, pourtant si aimée » (*ibidem*)²⁹.

²⁸ « Lorsque des individus assistent à une représentation qui ne leur était pas destinée, ils peuvent par conséquent perdre leurs illusions sur cette représentation aussi bien que sur celle qui leur était destinée. L'acteur de son côté peut en être embarrassé [...]. La solution de ce problème consiste pour l'acteur à séparer les différents publics de sorte que les gens qui le voient dans l'un de ses rôles ne le voient pas dans un autre » (E. Goffman, *La Présentation de soi*, cit., p. 132).

²⁹ La même situation, à savoir un fils qui a honte de sa mère, se retrouve dans le récit « Le camarade », du recueil *Le Châle andalou*, traduit de l'italien par J.-N. Schifano, Paris, Gallimard, 1967. Le camarade le plus beau de la classe « était si gâté par la nature qu'aucun de nous ne doutait qu'il ne le fût également par la fortune. Son orgueil était légitime, il était assurément le plus riche de nous » (p. 97). « Tous les jours,

L'individu qui fait semblant vit une expérience douloureuse lorsqu'il se voit mis à nu par des interactions ou par des circonstances externes. Bien qu'Edoardo ait appris le secret de Francesco (on peut se rappeler le « regard malicieux » du jeune noble devant la scène de la discréditation), il n'en parlera pas avec son ami :

En ce qui concerne, d'ailleurs, la découverte involontaire qu'il avait faite, Edoardo savait maintenant quelles aristocratiques entrailles avaient enfanté son baron ; mais bien qu'étant plus d'une fois cruellement franc avec Francesco, ni à lui ni à personne il ne révéla jamais sa découverte et feignit toujours de croire aux mensonges vantardises de Francesco au sujet de sa famille (p. 373).

Il est plus particulièrement intéressant de reporter ce passage :

Toutes les relations affectueuses, même les plus intrépides savent qu'il y a des coups dont elles doivent se garder, des mots, veux-je dire, qui doivent être tus et des sujets qu'il ne faut pas aborder. Dans le cas qui nous intéresse, celui de Francesco et d'Edoardo, il y avait deux ou trois choses sur lesquelles son cœur avisé avait suggéré à Edoardo de garder le silence ou de se montrer crédule. L'une d'elles était les nobles origines de Francesco ; et une autre, ce fut par exemple la personne de Nicola Monaco, à laquelle (bien qu'ignorant les raisons précises qui rendaient son ami tellement susceptible sur ce sujet) Edoardo ne fit plus jamais allusion après leur premier et fameux entretien, évitant même de le nommer. La discrétion d'Edoardo allait si loin qu'il se refusait même d'enquêter pour son propre compte sur ces sujets interdits (pp. 373-74).

La discrétion d'Edoardo s'explique par l'affirmation prononcée à la première personne par le narrateur : « il y a des coups », « des mots, [...] qui doivent être tus et des sujets qu'il ne faut pas aborder » si on veut sauvegarder et protéger une relation. Il s'agit d'un phénomène qui caractérise les interactions sociales, une obligation implicite et innée qui commande de ne pas mettre en danger la face des autres³⁰. Edoardo a bien découvert, complètement ou en partie, les stigmates de Francesco : exception faite du visage grêlé, stigmate bien visible, le jeune noble a eu la possibilité de découvrir « les

une femme venait le chercher qui, selon ce qu'il nous dit lui-même, était sa bonne ». La description de cette femme ressemble fortement à celle d'Alessandra. Mais un jour, le camarade ne vient plus à l'école, parce que sa mère était morte : « sa mère était effectivement cette femme du peuple qui avait coutume de l'attendre à la sortie ; il avait certainement honte de sa pauvreté, et c'est pourquoi il avait prétendu qu'elle était sa bonne » (p. 99). Cette « méprisable comédie » mise à nu, le camarade se voit adressé l'insulte « fils de boniche » (p. 100), pourtant le narrateur avoue d'être resté toujours charmé par la beauté de ce camarade, au point de lui avoir pardonné ce mensonge.

³⁰ cf. « L'effet combiné des règles d'amour-propre et de considération est que, dans les rencontres, chacun tend à se conduire de façon à garder aussi bien sa propre face que celles des autres participants. [...] Il s'établit un état de fait où chacun accepte temporairement la ligne d'action de tous les autres. Il semble que cette acceptation mutuelle soit un trait structurel fondamental de l'interaction, et particulièrement des interactions à l'œuvre dans les conversations face à face » (E. Goffman, *Les Rites d'interaction*, traduit de l'anglais par A. Kihm, Les Éditions de Minuit, Paris, 1974, éd. originale 1967, p. 14).

aristocratiques entrailles » qui « avaient enfanté son baron » et le lien ambigu qui unissait Francesco à Nicola Monaco, à savoir le fait d'être un déclassé, ni un paysan ni un bourgeois.

Un dernier exemple digne d'attention que l'on pourrait citer concerne encore une fois le rapport entre Francesco et Edoardo, mais en l'occurrence la protagoniste est la prostituée Rosaria, invitée à passer une soirée dans un café luxueux en compagnie des deux jeunes hommes. C'est la première fois qu'Edoardo rencontre Rosaria, que son ami avait décrite comme une courtisane célèbre et magnifique. En réalité, il se trouvera en face d'une « génisse ébouriffée », comme il l'appellera en fin de soirée. Dans le café, la jeune femme met Francesco dans l'embarras :

[Edoardo] rivalisait de plaisanteries et de rires avec Rosaria, qui se pavanait dans ses guenilles et bavardait à gorge déployée, secouant la tête dans son grand chapeau. À présent aussi, je vais bien me garder d'ennuyer mes lecteurs en rapportant les mille absurdités, plaisanteries de mauvais goût, flatteries et gaudrioles qu'échangèrent en un peu plus d'une demi-heure ces deux champions de la galanterie : à chacune desquelles Francesco éprouvait la même surprise et le même plaisir que ceux qu'éprouvait un pauvre accusé en voyant, de la cage où il est enfermé, défiler sur l'estrade encore et encore de nouveaux et plus terribles témoins à charge (p. 378).

La réaction de Francesco face à sa perte totale du contrôle de l'information tant envers Edoardo (son amie n'était qu'une prostituée) qu'envers Rosaria (à laquelle il avait caché son amitié avec le noble jeune homme), s'avère tragique eu égard à l'entente qui règne entre les sous-nommés :

Il avait le sentiment que son visage abîmé était en feu et brûlant, et son malaise était tel qu'il n'avait même pas envie de boire. Il lui semblait être un pantin immobile et hideux que tous les clients du café devaient se montrer avec pitié et mépris, et la rage alternait en lui avec un sentiment désespéré d'abandon, à cause duquel il avait l'impression de s'éloigner d'eux tous et sa propre humiliation et de voguer vers des rivages silencieux et somnolents (p. 380).

Les stigmates de Francesco semblent acquérir une gravité plus profonde, comme s'ils étaient devenus encore plus visibles dans cette situation d'anarchie de l'information sociale. La rage et l'humiliation sont les sentiments dominants, conjugués à une sensation d'abandon, sans doute née de la constatation de l'entente entre Rosaria et Edoardo, qui après cette soirée « aussi amère que mémorable » (*ibidem*) vivront effectivement une relation à l'insu de Francesco.

Le stigmaté d'Anna est tout à fait particulier : en elle, la beauté est synonyme d'altérité. De fait, il s'agit d'une beauté corrompue par l'indigence, qui laisse pourtant intacte la noblesse et la fierté de son allure. Pour la jeune fille, la pauvreté représente un attribut disqualifiant qui suscite chez elle une honte insupportable, au point qu'elle dira à Cesira, au moment où elle demande une aide financière à la famille Cerentano : « Ah ! cria alors Anna, que ne suis-je jamais née ! Plutôt que de naître pauvre, que ne suis-je jamais née ! » (p. 170). Malgré la misère, la jeune fille cède à une sorte de paresse existentielle et, en suivant la tradition de son sang noble, elle ne travaille pas. Elle se différencie des femmes du quartier populaire où elle vit et c'est pendant une journée de neige aux alentours du marché qu'Edoardo la remarque parmi la foule :

La beauté de celle-ci [Anna] était à cette époque dans sa première fleur, et bien qu'un peu négligée, elle ne pouvait pas ne pas susciter l'admiration. Les cheveux d'Anna étaient simplement rassemblés en un lourd chignon et maintenus tant bien que mal par des épingles ordinaires, et son chapeau dépourvu d'ornements était posé n'importe comment sur la tête. Il manquait un bouton à sa veste dont les manches étaient devenues un peu trop courtes, et de l'un de ses gants, percé au bout, sortait un petit doigt, transi de froid. Elle descendait l'avenue avec une altière et langoureuse insouciance, comme si ce chemin peu sûr ne l'eût pas concernée. Chaussées de bottines noires pleines de boue, aux lacets usés et noués à la hâte, ses pieds minuscules avançaient d'un pas régulier et tranquille, cependant que ses doux yeux sombres qui ne daignaient accorder un regard à personne poursuivaient Dieu sait quelles secrètes et orgueilleuses splendeurs, et ses lèvres avaient une moue qui était encore de petite fille. Elle portait à son bras un gros cabas plein à craquer et serrait dans sa petite main au gant troué un porte-monnaie très usé. Quant à son autre bras, dans un geste paresseux et presque insouciant, elle le laissait pendre le long de son corps. Il n'y avait aucune coquetterie dans son attitude, et peut-être sa mère ne se trompait-elle pas quand elle disait que sa fille ne pouvait pas plaire aux hommes (pp. 178-79).

Cette union contradictoire de suffisance et de négligence, de fierté et d'insouciance rend la beauté d'Anna semblable à une attraction irrésistible pour le cousin Edoardo. Anna est un oxymore vivant, dont le stigmaté réside dans la fusion de la pauvreté et d'une beauté aristocratique.

Dans le roman *L'Île d'Arturo* (1957), on peut rencontrer un personnage lui aussi affecté par un stigmaté qui détermine sa différence par rapport aux autres ; il se fonde en partie sur un aspect physique (aux yeux du narrateur une véritable beauté) et fait de lui le mouton noir d'une communauté. D'une relation entre Antonio Gerace, le grand-père d'Arturo, et une institutrice allemande naît Wilhelm, qui rejoint son père à Procida lorsqu'il est déjà âgé de seize ans. Dès son arrivée, il est possible de reconnaître une attitude qui le caractérisera tout au long de sa vie sur l'île :

Antonio Gerace fit alors venir ce fils à Procida, pour lui donner enfin son nom et son héritage. Et c'est ainsi que celui qui devait plus tard être mon père débarqua à Procida, vêtu (je l'ai appris plus tard) de guenilles, tel un bohémien.

Il avait dû connaître une vie dure. Et son cœur d'enfant avait dû nourrir de la rancune non seulement contre cet inconnu qui était son père, mais aussi contre tous les autres et innocents Procidains. Peut-être, du reste, ceux-ci, par un acte quelconque ou par leur manière d'être, offensèrent-ils dès le début, et pour toujours, son orgueil exacerbé. Ce qui est certain, c'est que, dans l'île, son *attitude indifférente* et outrageante lui valut la haine générale. Avec son père, qui tentait de se gagner ses bonnes grâces, l'adolescent *se montrait distant* jusqu'à la cruauté (p. 27).

Wilhelm recourt à un contrôle de l'information fondé sur la distance. Son « attitude indifférente » et le fait de se montrer « distant » représentent deux façons de manipuler les impressions dans sa vie sociale³¹. Pourtant, les Procidains arrivent parfaitement à se construire une image de lui, mais Wilhelm pense qu'en gardant les distances, il réussira à cacher son stigmate ou, au moins, à l'atténuer. Arturo raconte que : « Dès mon enfance, j'avais parfois entendu les gens de l'île l'appeler *bâtard* » et il souligne que : « La première raison de sa suprématie [de Wilhelm] sur tous les autres résidait dans le fait qu'il en était différent, et c'était là son plus beau mystère. Il était différent de tous les hommes de Procida [...] » (p. 41). En effet Wilhelm est grand et blond et Arturo, enfant, reconnaît lui-aussi sa différence, en la considérant toutefois comme un signe de suprématie.

Mais quel est donc le stigmate de Wilhelm ? On peut trouver une réponse dans les mots d'un autre personnage stigmatisé :

Ceux comme toi, qui ont deux sangs différents dans les veines, ne trouvent jamais ni repos ni bonheur, et quand ils sont là, ils voudraient être ailleurs, et aussitôt de retour là, ils ont déjà envie de s'enfuir. Toi, tu iras d'un endroit à l'autre, comme si tu t'étais évadé de prison ou comme si tu courais à la recherche de quelqu'un, mais, en réalité, tu ne suivras que les destins différents qui se mêlent dans ton sang, car ton sang est comme un animal double, il est comme un cheval griffon, comme une sirène. Et tu pourras même trouver une compagnie à ton goût parmi tous les gens que l'on rencontre dans le monde, mais très souvent, tu seras seul. Ce n'est que rarement qu'un sang-mêlé est heureux en compagnie : il y a toujours quelque chose qui lui fait ombre, mais, en réalité, c'est lui qui se fait ombre à lui-même, comme le voleur et le trésor, qui se font ombre l'un à l'autre (p. 103).

Celui qui parle est un homme âgé, aveugle, Romeo l'Amalfitain, le seul ami de Wilhelm sur l'île. Ce passage nous livre une explication assez mystérieuse du stigmate dont souffre le père d'Arturo, à savoir le fait d'être un sang-mêlé, fils d'une Allemande

³¹ « En gardant les distances, l'individu discréditable parvient du même coup à limiter les tendances qu'ont les autres à se construire une image de lui » (E. Goffman, *Stigmate*, cit., p. 120).

et d'un Italien. Le stigmaté de Wilhelm naît aussi de la honte de ses origines : il est en fait le fils d'une fille-mère, car Antonio Gerace avait bientôt abandonné la jeune institutrice, en la laissant s'occuper seule du petit Wilhelm. La rancune et la vie dure vécue en Allemagne ont joué un rôle décisif dans la prise de conscience de ce stigmaté, qui naît donc d'un sentiment d'abandon et du refus du père à le reconnaître. Cette situation, c'est-à-dire la honte des origines, ressemble à la condition de Francesco, qui souffrira toute sa vie d'une sensation de gêne vis-à-vis des circonstances de sa naissance.

Pour Wilhelm, le stigmaté à cacher dans la société de Procida est le fait d'être le fils d'une fille-mère, un « bâtard », reconnu trop tard en tant que fils légitime. Son aspect physique ne sert qu'à soigner cette différence, les couleurs claires de ses yeux et de ses cheveux rappelant en effet ses origines allemandes.

À l'instar de Francesco, Wilhelm préfère lui aussi la compagnie d'une seule personne avec laquelle il semble oublier son stigmaté. Si Francesco avait choisi la prostituée Rosaria, Wilhelm opte de son côté pour le curieux personnage aveugle surnommé l'Amalfitain :

La seule personne qu'il fréquenta à Procida, ce fut l'Amalfitain. Depuis longtemps, celui-ci ne donnait plus ni fêtes, ni réceptions, et il vivait *isolé par sa cécité*, ombrageux et fier, refusant de recevoir ceux qui venaient lui rendre visite et écartant avec sa canne ceux qui s'approchaient de lui dans la rue. Sa silhouette très grande et triste était devenue odieuse à tous.

Sa maison ne se rouvrit que pour une seule personne : le fils d'Antonio Gerace. Lequel se lia avec lui d'une telle amitié qu'il passait toutes ses journées en sa compagnie, comme si l'Amalfitain, et non Antonio Gerace, eût été son véritable père. De son côté, l'Amalfitain lui voua une affection exclusive et tyrannique : il semblait qu'il ne pût vivre un seul jour sans lui (p. 28).

Les deux individus stigmatisés (l'Amalfitain étant aveugle) vivent une amitié sincère, en partageant l'attitude de garder leurs distances par rapport à la société de Procida. En particulier, Wilhelm raconte que :

Pour moi, *Gerace* signifiait : futur propriétaire de terres et de rentes. Ainsi donc, je m'affublai de ce nom de famille procidain. Mais dans ce cratère dépeuplé, je n'ai eu qu'un seul ami : lui [l'Amalfitain] ! Et si Procida est devenue mon pays, ce n'est pas à cause des Gerace mais à cause de lui !

Je me rappelle que, lorsque je débarquai ici (et que tout le monde me regardait de travers, comme un animal exotique), les seuls à m'honorer selon mes mérites, ce furent ses chiens (p. 90).

Les deux personnages ont en commun la tendance à diviser le monde en deux groupes : l'un auquel ils ne révèlent rien, et l'autre auquel ils racontent tout.

L'Amalfitain dit tout à Wilhelm, mais parmi les habitants de Procida, il n'a pas d'amis. Wilhelm, quant à lui, se présente aux yeux d'Arturo comme un héros, quelqu'un de différent de tous les autres, qui part pour le continent et vit des aventures incroyables. En réalité, il sera décrit tant par sa femme Nunziata que par Tonino Stella, le prisonnier qu'il aime, comme un homme tout à fait autre :

- C'est pourquoi, conclut-elle [Nunziata], je t'ai dit de lui qu'il était plus malchanceux : car lui, avec les femmes, il ne peut pas avoir de la chance [...]. Et puis il est vieux [...] Il a déjà des rides et des cheveux blancs... [...]

Tandis que lui, s'il n'était pas tombé sur moi, où est-ce qu'il aurait trouvé (maintenant où, de plus, il est vieux) l'affection d'une autre chrétienne ? Eh oui, si je n'avais pas été là, peut-être qu'aucune autre femme n'aurait voulu se mettre avec lui... Et lui, comme il est né sans avoir une famille, comme ça, le pauvre, il serait resté seul et bohémien toute sa vie, tel un militaire de la Légion... Maintenant, lui, dans sa vie, il n'a que moi pour s'occuper de lui... (p. 563).

Déjà, à travers les discours de Nunziata, Arturo aurait dû comprendre que les voyages de Wilhelm n'étaient pas des aventures épiques, mais ce sera Tonino Stella qui fera tomber définitivement aux yeux d'Arturo le masque de héros du visage de son père :

-Ton père, ajouta-t-il [Tonino Stella], comme quelqu'un qui ferait une constatation maintenant connue de tout le monde, ce n'est pas le genre de type qui se déplace beaucoup. Il en crèverait de chagrin. Lui il est un de ceux qui voyagent toujours dans les mêmes parages. Tu as entendu parler des vieilles montgolfières qui étaient attachées au sol ? Eh bien, c'est comme ça qu'il est... [...]

-Tu ne peux même pas imaginer les voyages qu'a faits mon père ! criai-je [Arturo]. Lui toute sa vie, c'est de voyager à travers les pays étrangers les plus lointains ! [...] Pour apprendre le monde entier et toutes les nations, sans la moindre frontière... [...]

-[...] lui, au contraire, est exactement le type qui n'a jamais quitté le sein de sa mère et qui ne le quittera jamais ! Et en fait des voyages, depuis qu'il est sorti de sa tanière, là-bas, dans son barbare pays natal et qu'il s'est retrouvé un berceau dans ce beau volcan, ce sera déjà beaucoup, que je sache, s'il est allé jusqu'à Bénévent ou à Rome-Viterbo ! (pp. 532-34).

Le personnage de Wilhelm est ainsi obligé de se soumettre au dévoilement définitif : les tentatives de contrôle de l'information sur son stigmatisme se montrent inutiles, le masque du personnage pour qui il s'est fait passer aux yeux de son fils tombe et sa véritable orientation sexuelle ressort : tout se passe pendant la rencontre entre Arturo et le prisonnier que Wilhelm aime, Tonino Stella qui « éclata d'un rire bizarrement grave, presque dramatique. Et il s'écria : - Ton père est une PARODIE ! » (p. 535). Parodie, donc imitation, contrefaçon : derrière ce mot il est possible

d’entrevoir les efforts pour dissimuler son stigmaté, sa différence, pour contrôler l’information sociale et les impressions, à travers la stratégie de maintien d’une distance et d’une séparation des publics. La maîtrise des impressions échoue à la fin du roman, cristallisée dans cette insulte prononcée par le garçon aimé et qui appartient aussi au monde du théâtre, auquel sont liées aussi, en quelque sorte, les stratégies mises en actes par notre acteur stigmatisé (on peut rappeler la métaphore qui lie la vie sociale à la scène théâtrale). Lorsqu’Arturo, en suivant son père jusqu’à la Terre Murée, entend pour la première fois le mot « parodie » associé à son père par le prisonnier Stella, il en cherche la définition dans le dictionnaire :

Au mot *Parodie*, je lus : IMITATION DES MANIERES D’AUTRUI, PAR LAQUELLE CE QUI EST SERIEUX CHEZ CELUI-CI DEVIENT RIDICULE, COMIQUE OU GROTESQUE (p. 501).

Les efforts de Wilhelm pour dissimuler ses stigmates apparaissent comiques et ridicules à Tonino Stella, tandis que chez Arturo « l’imitation des manières d’autrui », à savoir les stratégies de contrôle de l’information, suscite un sentiment profond, la pitié :

Maintenant, veux-je dire, il m’apparaissait clairement que, dans ses pèlerinages à la Terre Murée, rien d’autre ne l’attendait qu’une honteuse solitude ; que, là-haut, il était mortifié et répudié comme le dernier des esclaves. Et à cette découverte, je ne sais pourquoi, mon affection pour lui, que je croyais étouffée et presque éteinte, se ralluma en moi plus douloureuse et plus dévorante, presque terrible ! (*ibidem*).

Wilhelm, en parlant de lui-même, avait déjà dit (pendant une conversation avec sa femme Nunziata) : « MOI, JE SUIS UN SCANDALE ! » (p. 220). Le mot « scandale » (« scandalo » en italien) se réfère à une indignation produite dans l’opinion publique par un fait estimé contraire aux usages et à la morale ; en particulier, le dictionnaire étymologique³² nous suggère l’origine religieuse du mot : « ce qui occasionne une chute » (notre traduction), donc une sorte d’obstacle. En ce sens, « scandale » pourrait, avec précaution, être rapproché du mot « stigmaté », en tant que différence, attribut qui disqualifie lors des interactions avec autrui : le stigmaté est un obstacle et suscite l’indignation des « normaux ».

³² Manlio Cortellazzo et Paolo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1999.

Goffman distingue trois types de stigmates : les monstruosités du corps ; les tares du caractère ; les stigmates tribaux : la race, la nationalité, la religion, « qui peuvent se transmettre de génération en génération et contaminer également tous les membres d'une famille » (Goffman, *Stigmate*, cit., p. 14). Dans *La Storia* (1974), considérons deux personnages stigmatisés qui sont aussi les protagonistes : Ida et son fils Giuseppe, appelé Useppe, qui vivent à Rome dans les années de la deuxième guerre mondiale. Ils sont juifs, et par conséquent atteints par le stigmate de la race, et épileptiques (Ida seulement pendant son enfance)³³. Si, dans le premier roman de Morante, le filtre narratif d'Elisa avait le pouvoir de mettre en valeur un stigmate plutôt qu'un autre, dans son troisième roman la narratrice s'emploie à démontrer sa fiabilité et à obtenir la confiance du lecteur : son but est de délinéer la rencontre entre l'Histoire et l'histoire des humbles, le Pouvoir et l'ingénuité des victimes. C'est à un public très large, nous osons le qualifier d'universel, qu'elle s'adresse.

Ida est un personnage qui, outre le fait d'être juive et épileptique, recèle un mystérieux stigmate. Dans la première présentation que l'on peut lire, la narratrice cherche à identifier la caractéristique qui fait d'Ida un personnage unique :

Et, de fait, Ida était restée, au fond, une fillette, car sa principale relation avec le monde avait toujours été et restait (consciemment ou pas) une soumission apeurée. Les seuls, en réalité, à ne pas lui faire peur avaient été son père, son mari et, plus tard, peut-être ses petits élèves. Tout le reste du monde était d'une insécurité menaçante pour elle qui, sans le savoir, avait ses racines dans Dieu sait quelle préhistoire tribale. Et dans ses grands yeux sombres en amande il y avait une douceur passive, d'une barbarie très profonde et incurable qui ressemblait à une sorte de prescience.

Prescience, à la vérité, n'est pas le terme le plus exact, car la connaissance en était exclue. L'étrangeté de ces yeux rappelait plutôt la mystérieuse idiotie des animaux, lesquels, non point avec leur esprit mais grâce à un certain sens de leur corps vulnérables, « savent » le passé et le futur de tout destin. J'appellerais ce sens – qui chez eux est commun et se confond avec les autres sens corporels – le *sens du sacré* : entendant comme *sacré*, chez eux, le pouvoir universel qui peut les dévorer et les anéantir, à cause de cette faute d'être nés qui est la leur (p. 32).

Le sens du sacré, cette capacité à comprendre le monde qui l'entoure non pas avec la raison, mais aussi avec une sorte de prescience, la rend néanmoins inapte à la vie concrète, toujours effrayée et pas sûre d'elle. Cette attitude, qui se reflète dans « l'étrangeté de ces yeux » et qui rappelle l'idiotie mystérieuse des animaux, peut être

³³ Nous pouvons considérer que l'épilepsie est un stigmate, en nous référant encore une fois aux propos de Goffman : « depuis Hippocrate, la société n'a cessé d'œuvrer pour assurer aux malheureux qui se découvrent cette maladie un moi solidement stigmatisé » (Goffman, *Stigmate*, cit., p. 147).

considérée comme appartenant au sous-groupe de stigmates que Goffman appelle tares du caractère : « aux yeux d'autrui, [elles] prennent l'aspect d'un manque de volonté, de passions irrépressibles ou antinaturelles » (Goffman, *Stigmate*, cit. p. 14).

Ida aussi, comme d'ailleurs les personnages stigmatisés examinés jusqu'à maintenant, se sent à l'aise avec un certain groupe des personnes, avec lesquelles elle partage les sensations provoquées par le stigmate : son père Giuseppe, estropié et cultivant en cachette son idéologie anarchique, son mari, un homme simple ressemblant à son père³⁴, et ses élèves, des enfants de l'école primaire qui, eux aussi, sont encore liés à une dimension préscientifique. Tout particulièrement, avec ses élèves, Ida éprouve une sensation de protection :

Si l'on dit qu'elle était une bonne maîtresse d'école, c'est seulement pour dire que l'enfance était son unique vocation prédestinée (de fait, ainsi qu'on l'a déjà rapporté, elle n'avait elle-même jamais réussi à grandir tout à fait). Son respect de l'Autorité correspondait lui aussi à celui qu'on trouve chez les enfants, et non à celui que conçoivent, en corps constitué, ces Autorités supérieures elles-mêmes. De cela naissait mystérieusement pour elle, dans le minuscule territoire de sa classe et seulement là, une certaine autorité naturelle : peut-être aussi parce que les enfants avaient le sentiment de la protéger de ces énormes Peurs extérieures qu'eux-mêmes partageaient avec elle. Et ils la respectaient comme les enfants respectent ceux qui se confient à leur protection : fût-ce même un petit âne. Cette relation spontanée, ni voulue ni raisonnée, s'était maintenue intacte pendant un peu moins d'un quart de siècle dans l'existence d'Iduzza : survivant à la perte d'Alfio, son mari, et à celle de son père et de sa mère, et aux racismes, aux ruines de la guerre, à la faim et aux massacres. C'était une sorte de petit calice miraculeux qui se rouvrait tous les matins au sommet de sa tige corporelle, même si celle-ci vacillait, malmenée par les vents austral ou arctique (pp. 680-81).

Ce sentiment de protection est typique du groupe des individus qui partagent la même différence et la même expérience au sein de la société. Dans la vie d'Ida, en outre, il y a un autre lieu où elle éprouve une impression de calme et où elle se sent acceptée : le Ghetto.

Ces derniers temps, presque tous les jours, Ida, prétextant une denrée quelconque à acheter, mais en réalité, sans raison précise, Ida, donc, à la sortie de son école, se dirigeait vers le quartier juif. Elle se sentait attirée là par un appel de douceur, semblable à l'odeur de l'étable pour un veau ou à celle d'un souk pour un Arabe ; et en même temps par une impulsion aussi irrésistible et obsédante que celle qui fait graviter une planète autour d'un astre (p. 137).

³⁴ cf. « L'un et l'autre [Alfio, son mari, et Giuseppe, son père], d'aspect et de manières, étaient semblables à des gros chiens campagnards et prêts à faire fête à n'importe quelle faveur de la vie : fût-ce même seulement un souffle de vent pendant la canicule. L'un et l'autre possédaient non seulement des qualités paternelles mais aussi maternelles [...]. L'un et l'autre étaient pour elle des protecteurs contre les violences extérieures » (pp. 52-53).

Pendant la période où elle redoute de dévoiler son secret en prononçant juste le mot « juif », elle se sent pourtant attirée par le quartier du Ghetto. Après la nouvelle de la razzia des juifs romains du 16 octobre 1943, Ida ne peut pas s'empêcher de penser aux personnes partageant son stigmaté :

Mais ce qui la rassurait plus que tout, c'était l'idée de s'en aller avec Useppe dans le Ghetto, pour dormir dans l'un de ces appartements vides. De nouveau, comme dans le passé, ses peurs contradictoires finissaient par suivre une comète mystérieuse qui l'invitait à aller dans la direction des Juifs : lui promettant là-bas, tout au bout, une étable maternelle, chaude de respirations animales et de grands yeux qui ne jugeaient pas et étaient seulement compatissants (p. 341).

Le désir et la nécessité de ne pas être jugée, mais seulement de susciter de la compassion, sont une caractéristique capitale de l'individu stigmatisé, qui recherche dans l'unité d'un groupe des personnes partageant le même stigmaté la force de surmonter les obstacles de la vie parmi les « normaux ».

Le jour de la déportation des juifs, Ida et Useppe vont jusqu'à la gare Tiburtina : de fait, Ida voulait suivre une dame juive qu'elle avait connue quelque temps avant dans le Ghetto, la Signora Di Segni, qui en réalité courait pour rejoindre sa famille déjà renfermée dans un wagon. En la suivant, Ida arrive même à avouer : « Moi aussi, je suis juive » (p. 346). Le désir de se sentir faire partie du groupe des juifs est si fort que, à la gare, Ida manque d'être découverte et ce seront des policiers italiens qui l'avertiront : « 'Qu'est-ce que vous faites là, vous ?! Allons, vite, vite, allez-vous-en !' lui intimèrent-ils avec une urgence coléreuse, qui semblait vouloir en même temps la réprimander et la sauvegarder d'un danger » (p. 354). Avant de partir, immobile devant le train, Useppe entre ses bras, Ida écoute le bruit des juifs prisonniers dans les wagons et encore une fois elle éprouve un sens d'appartenance : « C'était un point de repos qui l'attirait vers le bas, dans la tanière mixte d'une unique et immense famille » (p. 350).

L'autre stigmaté dont souffre Ida, l'épilepsie, ne la concerne que pendant l'enfance, mais laisse en elle une empreinte qu'elle transmettra à son fils, Useppe, lequel mourra d'une attaque épileptique. La narratrice nous raconte :

Vers sa cinquième année, Iduzza fut sujette pendant tout un été aux attaques d'un mal mystérieux qui, telle une infirmité, angoissa ses parents (p. 42).

La vieille culture populaire, qui est encore enracinée dans le territoire calabrais et plus particulièrement chez les paysans, marquait d'un stigmatisme religieux certains maux indéchiffrables, en attribuant les crises récurrentes à l'invasion de la victime par des esprits sacrés ou inférieurs que, le cas échéant, on ne pouvait exorciser que par des récitations rituelles dans les églises. L'esprit envahisseur, qui choisissait le plus souvent les femmes, pouvait aussi transmettre des pouvoirs insolites, tels que le don de guérir les maladies ou celui de prophétiser. Mais cette invasion était au fond considérée comme une épreuve monstrueuse et imméritée, comme le choix aberrant d'une créature isolée pour rassembler sur elle la tragédie collective (p. 44).

Les parents d'Ida, tous deux instituteurs, ne croyaient pas à la culture populaire ; pourtant, ils vont mettre en acte toute une série de stratégies pour protéger l'enfant susceptible d'être discrédité, en choisissant de ne pas l'envoyer en vacances comme d'habitude et de la faire examiner par un médecin. Les choix de garder l'enfant isolé et de requérir le conseil d'un professionnel seront les mêmes que prendra Ida lorsqu'elle devra contrôler l'information sociale de son enfant épileptique, juif et bâtard.

L' « enveloppe protectrice » (Goffman, *Stigmatisme*, cit., p. 46) des parents d'Ida s'avère efficace : personne ne s'aperçoit du stigmatisme de l'enfant qui, en grandissant, ne subira plus ce type d'attaques (sauf pendant le viol du soldat allemand).

La vie d'Ida, qui a constamment dissimulé ses propres stigmates et ceux de son fils, se termine de la seule façon possible, à savoir par un énième attribut stigmatisant, la folie. Après la mort de Useppe, Ida perd complètement la raison et sombre dans la folie. Elle lui survivra neuf ans :

D'après les renseignements que j'ai pu recueillir, du premier au dernier jour, au cours de ces neuf années et plus, elle resta tout le temps figée dans une attitude invariable : la même que celle dans laquelle on l'avait trouvée quand, après avoir enfoncé la porte, on était venu la surprendre Via Bodoni, ce matin de la fin juin. Assise, les mains jointes dans son giron, de temps en temps elle bougeait celles-ci, les croisant comme pour jouer, avec au visage la stupeur lumineuse et éperdue de quelqu'un qui vient juste de se réveiller et qui ne reconnaît pas encore les choses qu'il voit. Quand on lui parlait, elle avait un sourire ingénu et paisible, plein de sérénité et presque de gratitude ; mais il était inutile d'attendre de sa part une réponse quelconque, et, même, elle semblait ne percevoir qu'à grand-peine les voix, et ne comprendre aucun langage, ni, peut-être, distinguer aucun mot. Parfois, dans un murmure rêveur, elle répétait pour elle-même de vagues syllabes, qui semblaient empruntées à un idiome onirique ou oublié. Avec les aveugles, avec les sourds-muets il est possible de communiquer ; mais avec elle qui n'était ni aveugle ni sourde ni muette il n'y avait pas de communication possible (pp. 930-31).

Dans l'hôpital psychiatrique, Ida est absente : comme le dit la narratrice dans les dernières phrases du roman, elle a déjà rejoint son petit Useppe « ce lundi de juin 1947 ».

Useppe naît du viol que subit Ida par un jeune soldat allemand, en 1941. Lorsqu'elle s'aperçoit qu'elle est enceinte, elle qui était veuve et mère d'un fils adolescent, décide de cacher sa grossesse. Il s'agit d'une première forme de contrôle de l'information : l'enfant qui naîtra sera un bâtard (un mot répété plusieurs fois pour désigner le petit), Ida a été violée (de plus par un soldat allemand) et son enfant sera, tout comme elle, juif. Toutes ces informations doivent rester secrètes, afin que les images que la société se fait d'eux soient les plus « normales » possibles, les plus conformes à la société de l'époque.

D'où la quête d'une sage-femme dans le Ghetto et la nécessité de camoufler la grossesse :

Même lorsque sa grossesse fut avancée, il ne fut pas difficile pour Ida de la cacher. Son corps, déjà mal bâti et disproportionné de la taille à la partie inférieure du bassin, n'accusait guère de changement, et celui-ci se maintenait dans d'étroites limites. Évidemment le petit être invisible et sous-alimenté ne devant pas peser bien lourd ne pouvait exiger beaucoup de place (pp. 130-31).

Après la naissance, Ida emmène le nouveau-né à la maison : « les ténèbres lui étaient propices : rentrant chez elle, comme un malfaiteur revenant sur le lieu de son crime, elle réussit à ne se faire remarquer par personne » (p. 143). Nino, le fils aîné, accepte avec joie Useppe. Le stigmate de l'enfant et d'Ida est donc partagé par Nino qui, en parlant d'un chien qu'il venait d'acheter, introduit la notion de « bâtard » :

« De quelle race est-il donc lui ? »

« De race bâtarde. »

Ce mot banal émut terriblement Ida et sur-le-champ elle rougit ; et, comme si le bébé avait pu entendre ce mot, son regard anxieux se tourna involontairement vers le petit lit. A son tour, alors, Nino pensa : « Mais oui ! Giuseppe lui aussi est un bâtard. Dans cette maison il y a deux bâtards ! » conclut-il, se réjouissant énormément de cette découverte (p. 153).

Pendant les bombardements, dans le refuge où tout le monde s'enfuit pour survivre aux écroulements, Ida a peur de parler pendant son sommeil et de révéler à tous leurs stigmates :

Elle craignait toujours de se donner en spectacle dans son sommeil ; et peut-être de tenir des propos compromettants, disant par exemple : « Le nom de famille de ma mère est ALMAGIÀ »³⁵ ou bien : « Mon petit est un bâtard, fils d'un NAZI. » (pp. 235-36).

Useppe grandit pratiquement renfermé dans le petit appartement du quartier populaire de San Lorenzo : la stratégie de vivre dans des « lieux retirés » (Goffman, *Stigmaté*, cit., p. 100), où il n'est pas nécessaire de dissimuler ses stigmates, est mise en acte par Ida dès les premiers jours de vie de l'enfant.

Mais, à part ces bonheurs occasionnels, Giuseppe n'avait jamais la moindre compagnie. Après les premiers temps, une fois la nouveauté passée, Nino raréfia ses visites avec ses amis et complices, jusqu'au moment où il les cessa définitivement. Et il ne venait pas d'autres personnes chez les Mancuso. Ida n'avait ni parents ni amis et n'avait jamais reçu de visites ; et elle en recevait encore moins maintenant où elle devait cacher son scandale.

Les gens qu'elle rencontrait dans le voisinage et dans le quartier étaient tous des étrangers pour elle ; et parmi ceux-ci comme parmi les personnes de connaissance qu'elle pouvait avoir à Rome, nul encore ne semblait avoir découvert son secret. [...] Il est certain, du reste, que, comme c'était fatal, la nouvelle de ce secret se répandait même trop dans le cercle entier des amis de Nino ; mais, pour le moment, elle tardait à dépasser ce cercle ou cette bande. Il faut dire qu'en réalité, les gens, avec la progression de la guerre avaient aussi bien autre chose à quoi penser et étaient devenus moins curieux. Et d'autre part, à Rome et dans le quartier de San Lorenzo, la naissance d'un pauvre petit bâtard (bien que fils d'institutrice) n'aurait, d'ailleurs, pas été, même à cette époque reculée, une nouvelle assez sensationnelle pour qu'on la placarde sur les affiches ou qu'on la propage au son des tambours !

En conclusion, Giuseppe continuait de grandir (si l'on peut dire), toujours semblable à un bandit dont la cachette n'était connue que de divers gosses de tout acabit et de quartiers différents, dans un réseau de complicités qui étendait ses mailles en tous sens à travers la ville de Rome (pp. 161-62).

Parfois les stigmatisés, et surtout leurs familles, peuvent surestimer les préjugés et les réactions de la société face au stigmaté qui les concerne. En effet, avec la guerre et la pauvreté, la naissance de Useppe n'était pas considérée comme scandaleuse. Pourtant, la vigilance de l'individu stigmatisé est supérieure à celle des « normaux », surtout en ce qui concerne les risques de son acceptation et de son éventuelle mise à nu.

Useppe s'avère un enfant joyeux et à la sensibilité précoce, qui aime la compagnie et sait faire face aux situations difficiles de la guerre, en montrant une énergie surprenante. Mais à un certain moment (on est en 1946), il commence à changer et une différence, un stigmaté s'insinue dans sa personne :

³⁵ Nora, la mère d'Ida, était une institutrice juive et avait changé son nom de "Almagià" en "Almagià", pour dissimuler ses origines.

Useppe était pâlot, il avait du mal à retrouver ses bonnes couleurs et il n'était plus capable de rester tranquille, comme il le faisait les hivers précédents, « pensant » ou regardant le lapin ou le grand-père. En particulier vers le soir, une turbulente inquiétude s'emparait de lui et il se mettait à parcourir de long en large les pièces de l'appartement, grommelant, tête baissée, comme s'il avait voulu défoncer les murs. [...]. Le soir, bien que tombant de sommeil, Useppe n'aurait jamais voulu se coucher ; et Ida croyait reconnaître dans ce caprice une appréhension épouvantée, car depuis quelque temps il ne jouissait plus que rarement d'un sommeil normal et ininterrompu (p. 562).

Useppe commence aussi à fréquenter l'école, mais il fuit la compagnie des autres enfants, en montrant des « humeurs contradictoires et imprévisibles » : il semble « se refuser obstinément à la société et à la compagnie » (p. 639). Une lutte se déroule à l'intérieur de lui-même : lorsque la jardinière parle de son comportement à Ida, Useppe ouvre « de grands yeux étonnés, comme ne se reconnaissant pas lui-même dans cet enfant bizarre » (p. 640).

Dans ce nouvel état morbide, Useppe est pris aussi de légères convulsions avant de s'endormir. Lorsqu'il est à l'école, il cherche plus d'une fois à s'enfuir. Ida est alors contrainte de le garder à la maison, même lorsqu'elle est au travail : « Ainsi, comme jadis à San Lorenzo, quand il était un nouveau-né, Useppe allait avoir à passer ses matinées en prison. De peur qu'en se penchant il ne tombe dans le vide, sa mère alla même jusqu'à condamner les fenêtres en les fixant avec des crochets à une hauteur où, à la vérité, il n'arrivait pas, même en montant debout sur un guéridon » (p. 645). Les premières attaques d'épilepsie ne tardent pas à arriver : Ida consulte plusieurs fois une doctoresse et un autre médecin. Ida se confie à cette première et raconte qu'elle aussi a été épileptique :

Mais la doctoresse, avec son habituelle brusquerie, coupa court à ces aveux compliqués, lui déclarant avec autorité : « Non, signora ! Non, signora ! Il est prouvé que certaines maladies ne sont pas héréditaires ! Tout au plus PEUT-ÊTRE hérite-t-on d'une prédisposition ; mais cela n'est pas prouvé. Et il me paraît plus qu'évident, à ce que je peux comprendre, que votre cas personnel c'était différent. Là, il s'agissait d'hystérie banale ; alors qu'ici nous sommes en présence de phénomènes d'une autre nature » (« moi, je l'avais tout de suite vu », murmura-t-elle à moitié pour elle-même à ce moment-là « oui, j'avais tout de suite vu un élément bizarre dans les yeux de cet enfant »). En conclusion, la doctoresse écrivit pour Ida sur un feuillet détaché de son bloc d'ordonnances l'adresse d'un Professeur spécialiste, lequel pourrait éventuellement soumettre le petit malade à l'*électro-encéphalogramme*. Et sur-le-champ ce mot abscons épouvanta Iduzza (p. 703).

Ida s'efforce de trouver une issue à la maladie de son fils : les médecins écoutent d'ordinaire les histoires des stigmatisés et leur prêtent assistance en leur prodiguant des

conseils ou en leur indiquant quelle conduite adopter. Ici, il s'agit d'une procédure médicale qui n'aboutira à rien de concret, à savoir la visite chez le Professeur³⁶. La réaction d'Ida, face à la méthode clinique et froide dont est traité le stigmaté de son fils, ne sera pas du tout positive :

En réalité, le personnage qui était devant elle était un professeur sans trop de qualité, qui lui communiquait ses connaissances scientifiques avec l'impartialité de rigueur (et cela, en outre, presque gratuitement sur la recommandation de la doctoresse). Mais à ce moment-là Ida le vit sous la forme d'une Autorité terrible, comme si toute la peur que lui inspiraient, depuis toujours, les adultes, s'était condensée aujourd'hui pour elle dans ce masque. La doctoresse, malgré ses manières bourruées (à la vérité, elle traitait Ida comme si celle-ci avait été une demi-idiot), ne lui avait jamais paru vraiment adulte [...]. Mais, à dater de ce jour, elle se mit à avoir peur de tous les docteurs. Le mot de *malade* utilisé par le Professeur pour qualifier Useppe, l'avait soudain frappée comme une calomnie, qu'elle refusait et qui la chassait soudain des murs de l'hôpital. Elle ne voulait pas qu'Useppe soit un malade : Useppe devait être un enfant *comme les autres* (p. 723).

Dans ces dernières lignes est résumé le sentiment de protection et de rébellion qu'éprouve Ida face au stigmaté de son fils : elle veut que personne, pas même le Professeur, ne considère son fils comme un « malade », jugeant que ce terme s'apparente à « une calomnie », voire une insulte. Malheureusement Useppe n'est pas « *comme les autres* », et cela pas seulement à cause de sa maladie.

Le « Haut Mal » (p. 710) frappe son petit et Ida ne trouve d'autres solutions que de garder Useppe à la maison, en faisant installer un téléphone, et en le laissant en compagnie de sa chienne Bella, une deuxième mère pour le petit. Entretemps, Nino meurt dans un incident ce qui ne fera qu'aggraver la situation déjà difficile de notre couple mère-fils, Ida et Useppe. Useppe s'avère aussi différent des autres enfants par une caractéristique difficile à encadrer : Ida a en quelque sorte transmis à son fils la sorte de prescience évoquée plus haut avec laquelle elle comprend le monde qui l'entoure. Useppe regarde lui aussi le monde en utilisant non pas la raison, mais avec les yeux d'un poète. Cette capacité primordiale l'affilie à un groupe d'êtres vivants avec lequel il instaure des liens uniques, à savoir les animaux et en particulier, les chiens : « Ceux-ci (les chiens) étaient, peut-on dire, les seules fréquentations d'Useppe. Des amis ou des camarades de son espèce, il n'en avait plus aucun » (p. 706). Bella devient

³⁶ « les conseils adressés à l'individu stigmatisé [par un médecin ou un spécialiste] traitent souvent des parties de son être qu'il ressent comme les plus privées et les plus honteuses ; il voit ses plaies les plus enfouies touchées et examinées avec [...] détachement clinique. [...] Ses fantasmes d'humiliation par les normaux et de revanche définitive lui sont renvoyés » (E. Goffman, *Stigmaté*, cit., p. 133).

une compagnie fondamentale pour Useppe, qui se sent protégé, compris ; grâce aux aventures vécues avec cette chienne il oublie sa condition douloureuse d'individu stigmatisé :

Forcément, Ida finit par confier tout à fait Useppe à Bella. Et elle avait la certitude que sa confiance n'était pas mal placée ; et du reste, qu'aurait-elle pu faire d'autre ? Ces sorties avec Bella étaient la seule distraction de son petit garçon (p. 707).

D'ailleurs, Ida est convaincue qu' « il fallait qu'Useppe vagabonde et fasse le fou au grand jour comme les autres », comme si son sens du sacré lui suggérait qu' « il n'allait pas rester tant d'autres étés pour son cher petit fou » (p. 724). Nombreuses sont les pages rapportant les dialogues entre Useppe et Bella, leur entente formidable et leur croisements de regards : « Mais, heureusement, dès qu'il tournait ses yeux inquiets, la première chose qu'il voyait, c'était le visage de Bella, avec ses yeux marron contents de cette belle journée et sa façon de respirer bouche ouverte, qui semblaient applaudir l'air » (*ibidem*). Useppe est conscient de son stigmat, malgré les efforts d'Ida d'entourer son petit d'une « enveloppe protectrice », aussi bien que de l'absence définitive de son frère Nino, même si la triste nouvelle avait été tenue secrète :

Cette question : *pouquoi ?* était devenue chez Useppe une sorte de refrain qui lui revenait aux lèvres à tout instant et hors de propos [...]. On l'entendait parfois la répéter pour lui-même en une kyrielle monotone : « Pourquoi ? pourquoi pourquoi pourquoi pourquoi ??? » Mais bien qu'elle ait eu quelque chose d'automatique, cette petite question avait un son têtue et déchirant, plutôt animal qu'humain. De fait, elle rappelait la plainte des petits chats jetés dehors, des ânes enchaînés à la meule et des chevreux chargés sur la charrette pour la fête de Pâques. On n'a jamais su si tous ces « pourquoi » mystérieux et sans réponse parviennent à une quelconque destination, peut-être à une oreille invulnérable et hors de portée (p. 714).

Dans ses derniers mois, Useppe cherchera aussi la compagnie d'un ami de Nino, Davide, un juif qui avait combattu dans la Résistance et qui était tombé dans le piège mortel de la drogue. Mais Davide, dans leur dernière rencontre, trop déprimé et occupé à oublier les horreurs vus et accomplis, crie au couple Useppe-Bella : « Fous le camp, affreux idiot, avec ton sale cabot ! » (p. 887). Des brigands rencontrés au bord du fleuve, en parlant de Useppe, qui entretemps avait eu un attaque épileptique, diront : « Oh, quoi, foutez-lui la paix ! Vous voyez pas qu'il est idiot ?! » (*ivi*, p. 911). « Idiot » est donc l'appellatif adressé à Useppe dans la dernière période de sa vie, caractérisée par

la compagnie protectrice de deux mères, Bella et Ida. Lors la dernière visite chez la doctoresse, on a la possibilité de saisir à travers les yeux de cette dernière un instantané inoubliable de nos deux personnages stigmatisés :

Pendant ce temps, la Doctoresse, qui s'était mise à la fenêtre de son cabinet, vit le petit couple déboucher de la porte de l'immeuble. Et la vue de cette petite femme tremblante et quasi sautillante, qui avait l'air d'avoir vingt ans de plus que son âge, et de ce petit enfant qui, par contre, âgé d'environ six ans, en paraissait moins de quatre, l'amena à se dire soudain avec une sorte de certitude cruelle : « Voici deux êtres à qui il reste peu de temps à vivre... » (pp. 893-94).

Le personnage le plus ambigu de *La Storia* est sans doute Davide Segre³⁷ : un individu stigmatisé caractérisé par une triple identité. En effet, dans le roman, il est tout d'abord Carlo Vivaldi, ensuite Piotr et pour finir Davide Segre, son vrai nom. En fait, le stigmate de Davide n'est pas clairement identifiable : il s'agit d'une marque intrinsèque, regroupant aussi plusieurs anomalies pour la société décrite dans le roman. Il est utile de commencer notre analyse par une constatation toute simple : la présence de Davide dans ce roman peut être divisée en trois parties, qui correspondent à ses trois identités.

Davide arrive dans la grande salle de Pietralata un soir de fin septembre 1943 et se présente par ces mots : « Je suis un... évadé du Nord !... un soldat... ! » (p. 279). Tandis que l'inconnu dort, Carulina ouvre son sac et en explore le contenu : trois livres (« [...] l'un de poésies espagnoles, un autre qui avait un titre philosophique difficile, et le troisième intitulé *Les symboles paléochrétiens des catacombes* » p. 283) ; un petit cahier qui contient rien d'autres que les mots « CARLO VIVALDI » répétés nombreuses fois ; des biscuits et de l'argent ; une carte d'identité. La présence des trois livres représente un indice important pour en découvrir davantage sur ce personnage mystérieux : c'est probablement une personne cultivée, capable de lire l'espagnol et d'aborder des sujets philosophiques et religieux. Le cahier, quant à lui, s'avère un objet inquiétant, mais c'est sur la carte d'identité, et en particulier sur la photo, que la narratrice s'attarde le plus. On apprend que l'inconnu s'appelle Carlo Vivaldi, qu'il est de Bologne et a 21 ans :

Sur cette photographie, prise quelques saisons plus tôt, le jeune homme qui présentement dormait sur le gros sac était néanmoins reconnaissable, bien que maintenant, par comparaison, il eût

³⁷ Dans la traduction française « David Segré », mais puisque nous ne partageons pas ce choix, nous l'appellerons comme dans le roman original, donc Davide Segre.

semblé défiguré. Sur la photo, ses joues actuellement émaciées étaient pleines et fraîches, leur dessin ovale étant intact. Et il y avait un air net et même élégant, avec son petit col, blanc et lisse, entrouvert sur une belle petite cravate. Mais le changement le plus affreux résidait dans l'expression qui, dans ce portrait, étant même celui d'une banale photo d'identité, étonnait par son ingénuité. Une expression grave jusqu'à la mélancolie ; mais cette gravité ressemblait à la solitude rêveuse d'un enfant (p. 284).

Quel est le changement affreux dont parle la narratrice et dont tous les réfugiés de la grande salle s'aperçoivent ?

Maintenant, par contre, sa physionomie était marquée par quelque chose de corrompu qui, de l'intérieur, en pervertissait les traits. Et ces marques, encore pétries d'une stupeur terrible, semblaient produites non par une maturation graduelle, mais par une violence foudroyante, semblable à un viol.

Même son sommeil en était dégradé ; et les assistants en éprouvaient inconsciemment un malaise proche de l'antipathie. D'autres types isolés et mal en point étaient déjà arrivés dans ce local ; mais chez celui-ci on percevait une différence qui écartait presque de lui la banale compassion (pp. 284-85).

La marque de corruption³⁸ constitue une sorte de stigmat visible, mais en même temps insaisissable : « inconsciemment », les gens de la grande salle rejettent cette altérité qui leur enlève toute forme de compassion³⁹. Les jours suivants, Carlo Vivaldi se montre réservé, silencieux, presque timide, ne prêtant même pas la moindre attention à la chatte Rossella, qui pourtant lui démontre toute son affection. Il se rétablit en mangeant beaucoup, mais « cette étrange marque de corruption brutale restait imprimée sur son visage, telle une indélébile flétrissure » (p. 296). Lorsque Nino et son ami Quattro, tous les deux partisans, arrivent un soir dans la grande salle, se déroule alors une scène essentielle liée à Carlo Vivaldi. À la fin du roman, le lecteur retrouvera une structure similaire à cette scène dans un autre épisode concernant le personnage, mais avec bien évidemment d'autres conséquences, comme s'il s'agissait d'une scène renversée. Nino pose une série de questions à Carlo, qui est obligé de répondre et de formuler des affirmations qui semblent renforcer son identité. Il faut néanmoins souligner que ce sont bien la curiosité de Nino et la sympathie qu'il éprouve pour Carlo

³⁸ Selon Lucia Dall'Aia, la marque que l'Histoire récente a imprimé dans les corps des victimes aussi bien que des bourreaux n'est que la totale déshumanisation. La « marque de corruption » de Davide pourrait donc être attribuée à la déshumanisation subie dans les bunkers des Nazis (cf. Lucia Dall'Aia, « La Storia e l'affabulazione », dans S. Sgravicchia, sous la direction de, *"La Storia" di Elsa Morante*, Pisa, ETS, 2012, pp. 183-89, p. 185).

³⁹ Pour prouver le trouble causé par l'arrivée de Carlo Vivaldi dans la grande salle, il est utile de mentionner le rêve que fait Ida la même nuit : « Ida, cette nuit-là, fit un bref rêve qu'à cause de sa précision elle n'oublia jamais plus. Il lui semblait que, comme déjà quelque temps plus tôt dans la réalité, des hurlements et des gémissements venaient de nouveau du gros sac [où dormait Carlo Vivaldi]. Mais sur celui-ci, tout entier rouge de sang, il n'y avait plus personne. Les gens, tout autour, s'affairaient à cacher ce sang sous des morceaux de draps et de couvertures ; mais il imprégnait tout ; en un instant draps et couvertures en ruisselaient » (p. 287).

qui permettent de faire la lumière sur ce personnage mystérieux. On apprend alors que ce dernier est anarchiste et athée ; c'est par ailleurs un clandestin qui fait de la propagande politique. Il a été emprisonné pour 72 heures dans les antichambres de la mort, des locaux isolés utilisés par les Allemands, et il a réussi à s'enfuir. Les seuls qui écoutent avec une réelle attention sont Nino et Quattro et, grâce justement à ce contact humain, Carlo dévoile cet épisode terrifiant. Ses réponses aux questions de Nino s'avèrent sèches et brèves :

« Tu es des nôtres ? » fit Nino, toujours du même air austère et menaçant.
 « Tu es des nôtres ?! » répéta Quattropunte presque à l'unisson.
 Carlo les regarda d'un œil si transparent qu'il semblait amusé.
 « Oui », répond-il rougissant comme un enfant.
 « Tu es communiste ? »
 « Je suis anarchiste. » (p. 310)

Lorsque Giuseppe Secondo lui propose de s'unir à la lutte armée des partisans, Carlo, « avec une amertume renfrognée », déclare :

« JE NE PEUX PAS. »
 « Pourquoi ça ? » s'exclama Nino qui, sur ces entrefaites, était passé de ce côté de la table.
 Vivaldi Carlo rougit, comme s'il avait été sur le point d'avouer quelque chose d'illicite :
 « Parce que moi », proféra-t-il, « je ne peux tuer personne. »
 « Tu ne peux tuer personne ! Qu'est-ce que ça veut dire ? Pas même les Allemands ? Et pourquoi ça ? À cause d'une espèce de vœu à l'église ? ! »
 Il haussa les épaules : « Moi », déclara-t-il avec un petit sourire presque méprisant, « je suis athée ! ». Puis, regardant fixement Nino et articulant avec force en dépit de ses lèvres empâtées par la boisson, il expliqua sur le même ton agressif :
 « Mes – idées – M'INTERDISENT – la violence. Tout le mal réside dans la violence ! » (pp. 322-23).

À propos de la rencontre entre Carlo Vivaldi et Nino dans la grande salle, il est nécessaire de garder à l'esprit les affirmations du présumé Bolonais (en particulier, « Je suis anarchiste » et « Je suis athée »). Avant de partir, Nino révèle à sa mère qu'à son avis Carlo n'est pas bolonais⁴⁰ et que peut-être son nom est faux. Sans doute soupçonne-

⁴⁰ À propos de l'usage que Morante fait du dialecte relativement au personnage de Davide, Pasolini a affirmé : « Il ragazzo si presenta come bolognese, in realtà è mantovano, ma parla una specie di veneto. Non c'è tuttavia angolo nell'Alta Italia in cui “cadere” si dica “cader”. Per ogni dove, là, nell'Alta Italia, è “cascare che ha trionfato eliminando ogni altra forma concorrente. Che Davide dica “cader” è offensivo per il lettore: ma è soprattutto offensivo per lui. Dov'è il così grande amore della Morante per lui, se essa è poi così pigra da non fare il minimo sforzo per ascoltare come parla? » (Pier Paolo Pasolini, « La gioia della vita, la violenza della storia », *Tempo*, 26 luglio 1974, sur le site internet *Le stanze di Elsa*, http://193.206.215.10/morante/periodici/dibattito_sulla_storia.html).

t-il aussi que le jeune est juif, mais il ne dit rien à sa mère, qui, quant à elle, commence à apprécier Carlo, anarchiste comme son père Giuseppe.

Ensuite, Carlo Vivaldi devient un partisan et se fait appeler Piotr : on est donc entré dans la deuxième phase concernant ce personnage stigmatisé. En tant que soldat, Carlo-Piotr montre une facette jusqu'à ce moment-là inconnu aux autres et à lui-même aussi : la violence. Quattro et Piotr tuent trois Allemands, mais ils rentrent bouleversés à la cabane. C'est Quattro qui raconte à Nino ce qui s'est passé :

Plus tard seulement, il donna à Asso [Nino] des détails sur la rencontre, dans laquelle Carlo-Piotr avait joué un rôle terrible, si terrible que Nino lui-même parut ému à la description qu'en fit son ami : « Et quand on pense », lui fit-il observer, tandis qu'ils conversaient à voix basse, « que l'autre soir, au dîner, tu te rappelles ? à Pietralata... il disait refuser la violence... » Selon eux, néanmoins, l'acte de Piotr était justifié. De fait, ainsi que Nino l'avait deviné dès le début, Piotr-Carlo, en plus d'être recherché pour des raisons politiques, était juif (et ni Vivaldi ni Carlo n'étaient ses vrais noms) et s'il s'était décidé à rejoindre leur bande, c'était après avoir appris que ses parents, ses grands-parents et sa jeune sœur, qui se cachaient sous un faux nom dans le Nord, avaient été découverts (certainement à la suite d'une dénonciation) et déportés par les Allemands. Mais pourtant, Quattro, rien qu'à évoquer la scène de la rencontre, éprouvait une sensation de froid, telle que son avant-bras nu en avait la chair de poule (pp. 388-89).

En effet, Piotr ne donne pas le coup de grâce à un des soldats allemands, mais il s'acharne sur lui en lui assénant plusieurs coups de pied au visage, d'une « violence démente, mais à un rythme bizarrement calculé » (p. 391). Il est intéressant de noter que Davide, tout au long du roman, est appelé non seulement Carlo-Piotr, mais aussi Carlo-Davide (lorsqu'il révèle, après la guerre, son vrai nom) : il n'est jamais identifié par le binôme Davide-Piotr, comme si son identité en tant que partisan, et donc son exploit de violence, ne pouvait pas être associée à sa véritable identité, mais tout au plus au faux nom qu'il s'était donné comme couverture.

C'est après la guerre, lorsqu'Ida habite chez les Marrocco, que Carlo-Piotr se présente en tant que Davide Segre :

En le reconnaissant, Useppe qui était accouru de la chambrette, lui avait crié, heureux : Carlo ! Carlo ! et Ida, balbutiant de surprise, l'avait présenté aux autres : « Le Signor Carlo Vivaldi. » Mais lui, qui s'était assis, déclara d'un air brusque et sévère, comme si tout le monde avait déjà dû le savoir :

« Je m'appelle DAVID SEGRÉ. » (pp. 501-2).

Toujours mal à l'aise, lorsque la famille Marrocco et Consolata lui parlent de leurs disparus en Russie, il répond « avec une absoluité aussi grave que brutale » (p. 503) qu'ils ne reviendront plus. L'« intense tristesse » (*ibidem*) de ses yeux semble

disparaître pour un instant à l'arrivée de Santina, qui deviendra sa maîtresse : avec cette prostituée beaucoup plus âgée que lui, il paraît retrouver un peu de paix. Il passe quelques mois à Mantoue, sa ville natale, où sa maison demeure déserte, sa famille ayant été entièrement déportée en 1943. Il continue à écrire à Nino, qui avait déjà compris que Davide « dès sa jeunesse, s'était détaché non seulement de sa famille mais en partie aussi de ses parents directs et de sa sœur, parce que c'étaient de bourgeois » (p. 581). La bourgeoisie représente pour lui une « gêne quotidienne » (*ibidem*), une « contagion » (p. 582) à laquelle il faut échapper. Nino, en outre, connaît un des rêves de Davide, celui d'écrire un livre (« en écrivant un livre [...] on peut transformer la vie de l'humanité tout entière »⁴¹ p. 585). Le fils aîné d'Ida considère qu'il est « un penseur, destiné sûrement à une œuvre glorieuse » (p. 602), mais Davide tient à son projet de se mettre à travailler comme journalier ou ouvrier : « N'importe quel travail physique interdisant de penser » (p. 584). En fait, Davide confie aussi à Nino son expérience en tant qu'ouvrier dans une usine, environ six ans auparavant. Ce récit reprend plusieurs passages des *Cahiers* de Simone Weil⁴², en témoignant du caractère inhumain de ce travail. Après la mort de Nino, Davide commence à se réfugier dans les drogues, qui, « tel un appel de femme » le font « frémir d'impatience » (p. 732). Il s'agit d'un médicament qui crée une dépendance mais qui, en même temps, lui procure un état de calme dans une période fébrilité. Néanmoins, Davide estime que ce bénéfice n'est qu'une « amitié non humaine, artificielle et, à son avis, répugnante » (p. 733) : sa solitude et sa marginalité restent immuables. Conscient que la drogue ne constitue pas un remède à son état de stigmatisé, il y a pourtant recours pour se détacher temporairement de son angoisse et surtout pour ne pas penser : « Il voulait que les pensées se détachent de lui... que la vie se détache de lui ! » (p. 734). Après son déménagement dans le rez-de-chaussée de Santina, qui avait été tuée par son maquereau, Useppe et Bella lui rendent visite et le surprennent dans une de ses « journées de gala », c'est-à-dire les heures qu'il dédie aux réconforts chimiques :

⁴¹ Ce désir d'écrire un livre et l'information sur ses lectures nous font penser à un autre personnage, Arturo, dont on connaît les livres qui l'ont formé et sa vocation d'écrivain. Davide adolescent et Arturo sont en quelque sorte deux idéalistes.

⁴² cf. Concetta D'Angeli, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci, 2003, p. 85.

Allongé sur le dos sur le lit et avec rien d'autre sur lui qu'un slip, le corps de David laissait voir son terrible amaigrissement, tel que tous les os de ses côtes saillaient ; mais son visage avait une animation enfantine, pleine de surprise mais aussi de confiance, comme à une rencontre de gens du même âge se retrouvant ensemble. [...] Il avait rejeté la tête en arrière, et ses yeux erraient vers le plafond, tout à une méditation ingénue, grave et rêveuse. Dans son visage, pourtant décharné et non rasé, on retrouvait ce jour-là le petit étudiant de la photo d'identité sur laquelle les femmes des Mille s'étaient penchées en cercle avec curiosité le soir où il était arrivé. [...] Dans le rez-de-chaussée, une fois la porte refermée, la lumière méridienne filtrait à peine à travers le rideau de la petite fenêtre ; et il y stagnait une pénombre presque froide. Visiblement personne ne balayait ni ne rangeait jamais dans cette pièce : par terre, il y avait, épars, des mégots, quelques paquets vides et chiffonnés de Nazionali et, ça et là, des noyaux de cerises. Sur une chaise qui faisait office de guéridon, était restée une seringue vide, à côté d'une flûte de pain garnie de mortadelle et à peine entamée à un bout. En ce qui concerne l'ameublement, tout était plus ou moins resté comme du temps de Santina. Sauf que sur la petite table il y avait quelques livres, cependant que le poupon en avait été éliminé ou rangé ailleurs ; et les deux images saintes, sur le mur, étaient masquées par des pages de journal (pp. 743-45).

Sous l'effet des drogues, Davide semble redevenir l'adolescent de la photo sur la carte d'identité, mais en fait l' « extrême pâleur » (p. 744) et la maigreur excessive de son corps détendu sur le lit, la « pénombre presque froide » et l'état d'abandon du rez-de-chaussée font surgir l'image d'un tombeau renfermant un cadavre. Aux yeux ingénus de Useppe, par contre, cette pièce ressemble à la grande salle des Mille. Pendant cette rencontre, à un certain moment, on a l'impression que le stigmaté de Davide devient visible, aux lecteurs et à lui-même :

[...] tout à coup, ses yeux se fixèrent avec attention sur un point de son bras nu, où une veine, légèrement tuméfiée, avait à sa surface un caillot de sang, semblable à la morsure d'un insecte. Toutes les fois qu'il recourait à son médicament, David recommençait toujours à se l'injecter au même point précis de cette veine, toujours à la même, obéissant en cela à une mystérieuse idée fixe qui peut-être cachait pour lui l'intention d'avoir exprès une marque visible de sa lâcheté récidiviste. Mais l'ivresse qui présentement le berçait comme une mère le détourna aussitôt de cette marque infamante (pp. 749-50).

La « marque infamante » de « sa lâcheté récidiviste », à savoir le point du bras où il s'injecte la drogue, semble pour un instant faire converger sur elle les stigmates de Davide, à la recherche d'une « marque visible », qui puisse en quelque sorte le définir. Toujours en cette occasion, Useppe lui récite des poèmes et demande à Davide de faire de même. Un poème, en particulier, conçu par le jeune homme, attire notre attention. Comme l'explique Davide lui-même, celui-ci s'est présentée à son esprit un dimanche, un jour *de gala* :

Je dis que *je l'ai pensée*, mais cela non plus n'est pas tout à fait exact. J'avais l'impression de la lire écrite je ne sais où, comme en idéogrammes, en images colorées... Et je ne comprends même pas ce qu'elle signifie, je serais même tenté de dire qu'elle ne signifie rien. Elle est intitulée OMBRES LUMINEUSES. [...]

OMBRES LUMINEUSES

« Mais comment le reconnaître ? » ai-je demandé, et
 Ils m'ont répondu : « Son signe
 Est l'OMBRE LUMINEUSE.
 On peut encore rencontrer celui qui porte ce signe
 Qui rayonne de son corps mais en même temps l'emprisonne
 Et c'est pourquoi on dit LUMINEUSE
 Mais aussi OMBRE.
 Pour le voir le sens commun ne suffit pas.
 Mais comment expliquer un sens ? Il n'existe pas de code.
 On pourrait le comparer au désir
 Qui appelle les amoureux autour d'une fille
 Revêche, laideronne, négligée, mais revêtue
 De leurs propres et inexpertes visions érotiques.
 Peut-être pourrait-on en trouver un exemple
 Dans la faveur tribale qui consacre
 Ceux qui sont nés différents des autres, visités par les rêves.
 Mais les exemples sont inutiles.
 Peut-être le voit-on peut-être l'entend on peut-être le devine-t-on
 Ce signe.
 Il y a ceux qui l'attendent ceux qui le précèdent ceux qui le refusent
 Quelqu'un croit le voir au moment de mourir.
 Et c'est certainement à cause de ce signe qu'au bord du Jourdain
 Au milieu de toute cette foule anonyme et confuse
 Le Baptiste a dit à quelqu'un : « C'est toi
 Qui dois me baptiser et tu me demandes à moi le baptême ! »
 Ombres ombres ombres lumineuses
 Lumineuses lu-mi-neu-ses... » (pp. 752-53).

L'ombre lumineuse est un signe, une sorte de stigmat, « qui rayonne de son corps mais en même temps l'emprisonne ». Elle marque aussi « ceux qui sont nés différents des autres, visités par les rêves ». L'allusion à la figure du Christ rend l'oxymore « ombres lumineuses » très évocateur. Ce signe peut être vu, entendu ou deviné : en tout cas, « il y a ceux qui l'attendent ceux qui le précèdent ceux qui le refusent ». Il est intéressant aussi que Davide souligne le fait d'avoir conçu (ou d'une certaine manière vu) ce poème un dimanche, sous l'effet de la drogue : cela nous renvoie à « La sera domenicale », le poème du *Monde sauvé par les gamins* : les initiales de chaque mots du titre se réfèrent au psychotrope hallucinogène LSD. Il convient aussi de souligner la présence de la même expression « ombre lumineuse » dans la pièce théâtrale *La Serata a Colono* : Œdipe parle de l'ombre lumineuse de

Milarepa, poète et magicien tibétain⁴³. Peut-être s'agit-il de simples influences intertextuelles, mais il est possible aussi que l' « ombre lumineuse » désigne un attribut positif (tout comme une marque d'altérité). Davide aussi est à la recherche d'un signe, d'une marque, comme on l'a lu *supra* : le fait qu'il récite ces vers sur ce signe mystérieux caractérisant « ceux qui sont nés différents des autres » n'est sans doute pas un hasard. À nos yeux, l' « ombre lumineuse » pourrait s'appliquer à Davide en tant que signe d'altérité. Il ne saurait être question ici de simplifier un personnage complexe et ambigu tel le jeune Mantouan ou, pire, de l'élever au rang du Christ, en faisant de lui une sorte de Rare Heureux raté, mais de comprendre à quel point ce personnage stigmatisé se différencie de toutes les autres figures du roman, à en devenir un personnage presque dostoïevskien, constitué d'ombres et de lumières: un penseur, un intellectuel, un utopiste, mais aussi un assassin, un drogué et un déprimé. De toute façon, malgré la présence d'indices textuels, associer Davide Segre à l'Antéchrist risque d'être limitant⁴⁴, tout comme s'avère vain l'effort de rechercher la figure de l'auteure derrière ce personnage, en voyant en lui une sorte de porte-parole de Morante dans le roman.

⁴³ cf. E. Morante, *Le Monde sauvé par les gamins*, traduit de l'italien par J.-N. Schifano, Paris, Gallimard, 1991, p. 118. Monica Zanardo souligne que « La frequentazione della mistica orientale è confermata dalla presenza, nella biblioteca di Elsa Morante, di testi quali le *Upanishad*, *I Centomila canti* di Milarepa e altri, tra cui un testo di Alan Wilson Watts dal titolo *The way of Zen*, ricordato dalla scrittrice anche nel piatto anteriore del quaderno II-V de *La Storia*, dove viene depositato il promemoria “Per le Pref. ved. Alan Watts (Buddismo Zen)” » (Monica Zanardo, « Per amore degli uomini e a gloria di Dio : autocommenti a *La Storia* », dans Eleonora Cardinale et Giuliana Zagra, sous la direction de, *Nacqui nell'ora amara del meriggio: scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, Roma, Quaderni della Biblioteca Nazionale centrale di Roma, n. 17, 2013, pp. 217-29, p. 221). De plus, Rossana Dedola précise que « I Centomila canti di Milarepa, vera e propria summa del buddhismo tantrico, è un altro libro della biblioteca della Morante cui non si può non affiancare la Vita di Milarepa [...]. In brevi episodi spesso comici e irriverenti si raccontano i crimini e il riscatto del Grande Mago tibetano e si mostra come la sua mente attraverso la meditazione approdi a orizzonti completamente nuovi e ad atteggiamenti di pietà e di compassione che faranno di lui un santo. In *La serata a Colono*, si fa direttamente riferimento a Milarepa [...] a proposito della bevanda ricavata dal cactus di cui si dice che “l'ombra luminosa di Milarepa ne bisbigliò il segreto all'orecchio / di Rechner, l'evangelista, il suo più caro...” » (Rossana Dedola, « Un leone con la pelliccia d'oro : Elsa Morante e l'India », *ivi*, pp. 203-16, p. 210).

⁴⁴ Alessandro Cinquegrani tente de démontrer que dans certaines phrases prononcées par Davide existe un fil rouge qui lie ce personnage à la figure de l'Antéchrist ; la première fragilité de cette thèse s'avère le constat en aval de l'article entier, à savoir la superposition présumée entre les discours de Davide et l'idéologie de l'auteure (cf. Alessandro Cinquegrani, « Davide Segre e l'Anticristo », dans Siriana Sgravicchia, sous la direction de, *"La Storia" di Elsa Morante*, cit., pp. 173-82, p. 182). Nous partageons plutôt l'avis de Pasolini, lorsqu'il écrit que « Anche Davide Segre, nella sua torva e ingenua rabbia e degradazione, è un simbolo di questa “vita vivente” », sous-entendant par cette expression « la celebrazione morantiana della vitalità, dell'innocenza, della gioia de vivre dei poveri di spirito » (P.P. Pasolini, « La gioia della vita, la violenza della storia », art. déjà cité).

L'épisode du bistrot, où Davide tient une sorte de monologue, renvoie à la séquence de la grande salle de Pietralata, comme l'on a remarqué précédemment : il s'agit là d'une occasion pour le jeune homme de dévoiler son identité, mais dans le bistrot il n'y a pas Nino qui lui pose instamment des questions. Personne ne s'intéresse vraiment à ce qu'il dit, sa tentative d'autodéfinition ne trouve pas d'interlocuteur :

Et il s'obstinait à révéler à tout le monde, comme un secret très important, que le principal assassin c'était lui, que l'exploiteur c'était lui, que le fasciste c'était lui... [...] Mais, à la vérité, lesdits assistants ne l'écoutaient pas, peu et vaguement amusés par lui par ses prouesses, et même plutôt à demi ennuyés, comme à l'habituel spectacle donné par un ivrogne (p. 856).

Dans les discours de Davide, il est possible de noter une volonté (peut-être inconsciente) de se dévoiler, de faire savoir qui il est en réalité, de tenter d'encadrer son identité. Outre les affirmations (dont certaines identiques aux phrases prises en examen dans la scène de Pietralata) « Moi je suis juif ! » (p. 814), « [...] moi, je suis ATHÉE » (p. 816), « [...] moi, je suis ANARCHISTE » (p. 818), « Moi [...] je suis né de famille bourgeoise » (p. 828), « Moi [...] je suis un assassin » (p. 842), qui ne sont qu'une série d'autodéfinitions, des passages nous renvoient à la sphère de la confession et de l'aveu, en soulignant une volonté d'autorévélation :

Et aussitôt, il eût le sentiment d'être montré du doigt comme un objet d'une écrasante indécence. Tel quelqu'un qui, étant au confessionnal, s'apercevrait tout à coup qu'il vient d'élever la voix, et que ses secrets se répercutaient sous les voûtes et à travers les nefs bondées de fidèles.

[...] Il se tenait tourné vers Manonera, comme attendant de celui-ci l'indulgence plénière ou, du moins, une absolution partielle (pp. 842-43).

Même si la narratrice nous prévient de l'incongruité des pensées de Davide ce jour-là⁴⁵, à cause des effets de la drogue, indéniable est la tentative du jeune homme de se donner un visage, d'identifier ce que lui-même ou la société peut considérer comme stigmates, dans le but de trouver une identité une fois pour toutes.

La mort de Davide, suite à une surdose, semble être anticipée par une des poésies de « La smania dello scandalo », dans *Le Monde sauvé par les gamins* : le mot

⁴⁵ « Et si je tente de récapituler ses propos de cet après-midi au bistrot, je les revois sous la forme de nombreux chevaux se poursuivant autour d'une piste circulaire et repassant toujours aux mêmes endroits » (p. 804).

« ordalie »⁴⁶, la dimension du rêve et du sommeil y sont présents, tout comme dans l'épisode finale concernant Davide :

[...] Et nous comme des otages d'une anarchie sans grade
à quoi on refuse la confiance du rachat,
nous sommes la proie abandonnée à leur vengeance puérile :
moi pour les plaies, toi pour la pitié.

Inégaux à l'*ordalie* du supplice et de la mort
nous deux sommes l'extrême parangon de leur scandale.
Nous devons justifier la valeur de leur camp
par le spectacle de notre pauvre agonie.

Et le *rêve* agit. Dans la convulsion et dans la sueur
nous-mêmes renions notre témoignage.
Rompus et dispersés parmi leurs loques mortuaires
nous nous rendons à la terre.

BERCE OH BERCE-NOUS OH
BERCE BERCE BERCE⁴⁷ (italiques ajoutés).

Après plusieurs rêves et une dose excessive de drogue, la mort de Davide survient avec une sorte de douceur, qui renvoie aussi à l'atmosphère du poème inséré dans *Le Monde sauvé par les gamins* que l'on vient de citer:

En réalité, quand, le lundi après-midi, Ueseppe l'avait vu apparaître à la petite fenêtre, on pourrait dire que David était déjà entré en agonie. Maintenant, de fait, sa présumée *ordalie* était sur le point de s'achever par une ultime et honteuse reddition. [...] Ils le trouvèrent respirant encore, bien qu'imperceptiblement. Mais à peine eut-on fait mine de le soulever, il poussa un petit soupir enfantin, presque tendre, et il cessa de respirer.

Ce qui l'avait tué, c'était évidemment une *dose trop forte* ; mais peut-être sa volonté en se l'injectant n'avait-elle pas été vraiment de mourir. Il avait eu trop peur et trop froid, et il avait seulement envie d'un sommeil réparateur. Un sommeil profond, très profond, beaucoup plus bas que le seuil du froid, de la peur, de tout remords et de toute honte : semblable à la léthargie d'un hérisson ou au dodo

⁴⁶ Même si Cinquegrani interprète le mot « ordalie » en fonction de la thèse qui lie Davide à la figure de l'Antéchrist, son explication nous semble quand même exhaustive : « Questi ultimi momenti della vita di Davide sono caratterizzati da un unico pensiero ossessivo, ovvero da una sola parola che insistentemente martella nella sua mente: ordalia. [...] L'ordalia, chiamata anche, significativamente, duello di Dio, è una sorta di sfida durante la quale Dio può intervenire a salvare o definitivamente a condannare chi vi si sottopone. In questo caso l'ordalia consisterebbe nella rinuncia definitiva a tutte le droghe. Davide dunque prepara, in bella mostra, vicino a sé la sua ultima dose e si propone perciò di lasciarla lì senza farne uso nonostante l'enorme tentazione che genera in lui. Inutile dire come si concluderà la vicenda: Davide assumerà la droga restandone ucciso. Si badi però che l'ordalia non è una sfida con se stessi e contro la propria tentazione, ma con Dio stesso, è a Dio che spetta l'ultima decisione e Dio non può che uccidere e sterminare per sempre Davide, l'Anticristo, così come la storia distrugge le aspirazioni dei più deboli e ogni tentativo di rivoluzione anarchica ». Évidemment nous ne partageons pas l'interprétation de Cinquegrani : selon nous les ressemblances de l'épisode avec le poème du *Monde sauvé par les gamins* excluent toute connotation négative de Davide, qui s'avère plus une victime, une « preda lasciata alla loro vendetta puerile », uno degli « ostaggi di un'anarchia senza grado », quelqu'un qui se rend à la terre » (A. Cinquegrani, « Davide Segre e l'Anticristo », dans S. Sgravicchia, sous la direction de, *La Storia di Elsa Morante*, cit., pp. 173-82, p. 182).

⁴⁷ E. Morante, *Le Monde sauvé par les gamins*, cit., p. 140.

prénatal d'un enfant dans l'utérus de sa mère... À côté d'une telle envie de dormir, il peut aussi y avoir encore une envie de réveiller peut-être, plus tard. Mais, dans ces cas-là, on abandonne ce réveil au risque et à la chance : un point hypothétique, s'éloigne de la terre à une distance de siècles-lumière...

Personnellement, je pense que, de nature, David Segré aimait trop la vie pour s'en défaire consciemment d'un jour à l'autre. De toute manière, « il n'a laissé de son geste aucune explication » (pp. 890-91).

Le désir de se réfugier dans le sommeil, de s'abandonner comme un enfant « au dodo prénatal [...] dans l'utérus de la mère » est présent dans ce passage du roman aussi bien que dans le poème du livre publié en 1968. Davide est représenté en tant que corps vulnérable, délicat, docile. Toute honte a disparu. Plus qu'une mort, on a l'impression d'assister à un départ vers « un point hypothétique [...] à une distance des siècles-lumière » de la terre. Un voyage dont il faut prendre en considération le risque qu'il n'y ait pas de retour, comme le souligne la narratrice.

Santina la prostituée constitue un autre personnage stigmatisé entretenant une relation avec Davide. Non seulement elle présente tous les attributs disqualifiants qui caractérisent son métier, mais elle est aussi laide et âgée, donc tout à fait différente de Rosaria dans *Mensonge et sortilège*. De plus, son ingénuité et sa pureté d'âme font d'elle une cible facile pour la folie de son proxénète, qu'elle aime et par qui elle est aimée (d'une façon tout à fait particulière) en retour. C'est lui qui va la tuer, et s'apercevra juste après le crime de son amour pour la vieille prostituée. Davide, qui se sentait à l'aise avec elle (parce que tous les deux pouvaient partager la souffrance causée par leurs stigmates) ira habiter dans la chambre de Santina, où lui aussi mourra. Cette chambre isolée représente la solitude de deux personnages stigmatisés qui vont y terminer leurs existences douloureuses et mises de côté par la société d'après-guerre qui les entoure.

Manuele, le protagoniste du roman *Aracoeli*, est peut-être le plus stigmatisé des personnages de Morante. Il naît de l'amour pas encore légitimé par le mariage entre un officier de la Marine et une jeune fille andalouse : on est à Rome, avant la deuxième guerre mondiale. Après le mariage de ses parents, il entre dans la société bourgeoise des Hauts Quartiers et assiste à différentes tragédies : la mort de sa sœur, une petite fille d'un mois ; la maladie, la folie, la fuite et ensuite la mort de sa mère et la destruction de sa famille. Manuele devient donc un adulte mal dans sa peau, homosexuel, en quête d'amour et de compréhension, hanté par le souvenir de symbiose totale avec sa mère et

obsédé par la conviction d'être laid et par un sentiment de culpabilité pour son appartenance à la classe bourgeoise. Il part donc pour l'Andalousie, à la recherche des origines de sa mère, son seul amour : Manuele est un voyageur myope, pas sûr de lui, solitaire, mélancolique, suspendu entre un passé trop lourd et un présent trop vide.

Jusqu'à un certain moment de sa vie, Manuele se souvient d'avoir été beau : dans la première page du roman on peut lire : « De ce temps où j'étais beau... ». À partir du moment où il est contraint à porter des lunettes, l'aspect extérieur de Manuele va devenir un stigmaté. Dans la boutique de l'opticien, Aracoeli regarde son enfant avec les lunettes :

[...] elle me scrutait, et ses traits semblaient se décomposer, presque vieillis sous la surprise et sous la déception, comme à la découverte d'une trahison. En effet (je crois) pour la première fois dans notre vie, elle me voyait laid [...] En vérité, sur le moulage primitif de mon visage, qui éveillait en elle tant d'amour, déjà commençait à travailler ce pouce sombre et malin qui devait le déformer sans remède, pour mon éternel malheur (p. 266).

La laideur s'élève au rang de stigmaté, et donc d'obstacle pour une vie normale, lorsqu'elle empêche les dynamiques naturelles des situations sociales⁴⁸. En effet, la laideur s'avère un obstacle dans les relations de Manuele, qui est obsédé par le désir d'être aimé : « Mais il me fut bientôt clair que je ne peux plaire à personne, pas plus que je ne me plais à moi-même » (p. 27). A partir des mots de Mariuccio, un jeune homme fréquenté par Manuele, on peut comprendre comment le stigmaté de la laideur influence sur les interactions du protagoniste :

[...] mais toi, tu veux enfin savoir qui tu es, toi ? tu es une merde bourgeoise qui s'emmerde ! [...] moi, par toi, je ne me laisse pas toucher. Tu n'es même pas une vraie tantouze, tu es un mec manqué, une épave de classe hors service, tout juste bon pour le Musée des Faisceaux défunts. [...] DÉGAGE ! Tu ne veux pas comprendre que tu me dégoûtes ? Tu as des yeux de morue pourrie, l'estomac enflé et les jambes sèches d'une vieille, les pieds plats... l'haleine fétide, les aisselles puantes... (p. 76).

Tout seul, dans une chambre d'hôtel en Andalousie, Manuele se regard au miroir et il ne se reconnaît pas : il éprouve de la nostalgie « d'un miroir où, en me regardant, je

⁴⁸ A propos de la laideur, Goffman écrit : « La laideur [...] agit d'abord et essentiellement au sein des situations sociales, en ce qu'elle menace de détruire le plaisir que nous pourrions prendre à la compagnie de celui qui en est affligé. En même temps, il nous apparaît que ce dernier, malgré son état, devrait garder toute sa compétence pour les travaux effectués en commun, même s'il peut nous arriver de l'en écarter à cause des seuls sentiments que sa vue nous inspire. La laideur est donc un stigmaté dont le foyer se situe au sein des situations sociales » (E. Goffman, *Stigmaté*, cit., p. 66).

pouvais tomber amoureux de moi-même : c'étaient tes yeux, Aracoeli, qui me couronnaient roi de beauté dans leurs petites flaqes enchantées » (p. 164). La laideur du protagoniste est un stigmat visible, qui fait de lui un individu discrédité :

Mais quand le linge, que je décollais mécaniquement de mon corps, est tombé par terre éparpillé autour de moi, tout à coup dans le miroir m'a surpris l'apparition de ma nudité. Et aussitôt j'en ai reçu une sensation déjà connue, mais toujours incertaine, désorientée, et de stupeur : comme devant l'intrusion d'un inconnu. Il m'est toujours plus difficile (presque un exercice affecté et pénible) de me reconnaître dans mon corps, je veux dire dans mon enveloppe extérieure. Au-dedans de moi, par un sentiment inné, mon moi-même s'incarne obstinément dans une forme pérenne d'enfant. [...]

De taille médiocre, jambes trop courtes par rapport au buste, mon aspect réunit, mal combinées, la gracilité et la corpulence. Du thorax, couvert d'un poil noir touffu, l'estomac et le ventre, avec leur gonflement sédentaire, rebondissent sur les jambes minces et pèsent sur les parties génitales (les « attributs de la virilité ») dont je détourne aussitôt mon regard humilié. Les pieds, passablement sales, sont larges, leurs doigts déformés. La tête frisée et plutôt grosse s'attache grossièrement au cou épais et court, uni en un seul bloc avec la nuque bovine. Les épaules sont larges, mais molles et tombantes. Et le bras, amaigris et de pauvre musculature, se font même décharnés du coude au poignet. [...] Et quand j'ai levé les yeux, j'ai rencontré mon visage : pour moi objet bien trop connu, dans sa mortifiante quotidienneté ; et qui, lui aussi, m'apparaît toujours étranger, comme s'il s'agissait d'une prothèse. J'ai éprouvé une contraction d'antipathie devant cette face, noirâtre de barbe nocturne, large et amorphe dans ses flasques bajoues : défaite à jamais, sans avoir mûri (pp. 163-64).

Tout le roman n'est que la narration de l'« itinéraire moral » de Manuele, individu stigmatisé à plusieurs égards : du moment de sa vie où il apprend qu'il possède un stigmat aux phases de solitude et de désespoir, où il a l'occasion de réfléchir à son problème, apprendre à se connaître, analyser sa situation⁴⁹. Donc on assiste, en lisant *Aracoeli*, page après page, souvenirs après souvenirs, au processus de construction de l'itinéraire moral de Manuele : un processus qui se dévoile d'un même pas avec la structure de la narration, qui ne suit pas un ordre chronologique, mais qui naît de la juxtaposition entre épisodes du passé et épisodes du présent, représenté par le voyage en Andalousie. En effet quand il décide d'évoquer son itinéraire moral, l'individu stigmatisé fait ressurgir, pour leur donner une signification, certaines expériences qui montrent comment il a établi toute une série de comportements et de structures mentales qu'il mis en acte avec ses proches et les autres. D'où l'apparition d'épisodes tels que la première expérience sexuelle avec une fille puis avec une prostituée ; la période troublante passée chez les grands-parents à Turin ; la nuit à garder entre ses bras le petit collègue du collègue ; l'amour non partagé pour Mariuccio... La liste des expériences qui

⁴⁹ Pour approfondir le concept d'itinéraire morale cf. *ivi*, pp. 50-55.

ont emmené Manuele à prendre conscience de ses stigmates est longue et néanmoins elle n'arrive pas à aider le protagoniste à se former une nouvelle conception de ce qui est important dans la vie, une étape fondamentale dans le retracement de son itinéraire moral. De fait, Manuele connaît depuis toujours ce (ou mieux, celle) qui est important dans sa vie : sa mère Aracoeli. Après la fuite de cette dernière, sa vie a perdu son sens et ses stigmates se sont accentués. De plus, les stigmates de Manuele (la laideur, sa perception de l'homosexualité, les tares de la vue) sont arrivés à un certain moment de sa vie, par conséquent il lui est particulièrement problématique de se ré-identifier : comme on a pu le lire dans le passage qui décrit son aspect face au miroir, pour le protagoniste, son corps n'est qu'une sorte de déguisement et son visage un masque, parce qu'il continue à se voir avec les yeux de sa mère, comme s'il était encore l'enfant aimé et câliné.

Le désir d'être comme les autres tourmente Manuele tout au long de son existence : l'individu stigmatisé essaye, grâce au contrôle de l'information, de dissimuler ses stigmates et de s'intégrer dans la communauté, mais Manuele semble soit incapable d'accomplir ces efforts soit repoussé par une force mystérieuse (destin, prédestination, sort, malédiction) dans les marges de la vie et de la société⁵⁰.

Son ami, le Sicilien, pendant les années de jeunesse, lui propose une aventure avec la prostituée et Manuele, en vain, essaye de se comporter comme les autres :

Je ne sais comment, mais sans ajouter un mot et sans résistance, je me laissai entraîner à vive allure, tel le drapeau d'une oriflamme qui vole à contre-courant derrière celui qui la tient. Si cette oriflamme avait porté une devise, j'imagine que c'eût été : *Être comme les autres !* mais il n'y avait vraiment aucune idée dans ma tête : rien d'autre qu'une sorte de cri – presque un commandement – protestant qu'aujourd'hui était un jour solennel, qui m'était prescrit pour une ordalie définitive (pp. 124-25).

⁵⁰ Manuele est bien conscient de ne pas être comme les autres :

« Moi seul, avec ma petite cuite rentrée, en attendant de me tourner et retourner dans mon lit solitaire, selon l'habituelle monotonie de mes nuits. En une espèce d'envie sans désir, j'ai pensé au sort des « normaux », semblables au camionneur de Malaga et à son camarade, qui, à cette heure sans doute, couchaient à quelques pas d'ici, avec les deux filles » (pp. 99-100).

« L'instinct primaire de chaque créature est d'égaliser – ou de dépasser – ses semblables, ceux qui appartiennent à la même espèce, en s'orientant dans le milieu commun avec les instruments qui lui sont propres. Cependant, que ceux-ci soient altérés par un germe mystérieux, le petit, ignorant des causes et des effets, s'en avise non sans peine et trop tard. Ainsi, en attendant, sans être bien convaincu, il va à l'aveuglette derrière la volée, qui le distance déjà : se débattant aux croisements des vents et incapable de lire les signaux du ciel et de la terre » (p. 101).

« En effet, favorisé d'entre les mortels sont les jeunes gens beaux, qui peuvent offrir sans honte aux caresses leur chair radieuse. Et rachetés ceux qui, du moins, peuvent offrir d'autres magnificences dont ils se parent pour plaire : les champions, par exemple, les thaumaturges, les poètes. Mais moi ? [...] Je suis une marionnette bourgeoise désarmée et avachie, une cible anthropomorphe dans une foire » (p. 167).

Pour se protéger, Manuele garde les distances et se tient en marge des groupes, en marge de la communauté des « normaux ». Il arrive même à être reconnaissant à ceux qui ne le considèrent pas :

Et maintenant, ici en Andalousie, comme à Milan et partout ailleurs, il serait bien trop tard, et démentiel, pour moi, d'attendre autre chose que de l'indifférence de la part des vivants ; et je ne veux rien d'autre. Et je sais plutôt gré aux vivants de cette indifférence, qui me permet de passer moi-même, au milieu d'eux, ainsi que passe une ombre insensible (p. 83).

Identifier les stigmates de Manuele n'est pas si évident : il s'agit d'un enchevêtrement d'attributs stigmatisants qui parfois se mêlent et forment une seule différence. Cependant, il est possible de distinguer au moins les stigmates suivants⁵¹ : la

⁵¹ Des suites de passages qui mettent en lumière des côtés stigmatisés du personnage de Manuele :

« Certes, si je me présentais à eux, eux aussi me regarderaient comme un vieux bourgeois, inutile, laid [...] » (p. 82).

« Il ne valait certes mieux pas lui [au barbier] expliquer que pour mon moi intime la barbe était une défiguration, une flétrissure, pire que la petite vérole. [...] Et mon destin fut de devenir l'un des hommes les plus défigurés par la barbe, qui soient au monde. [...] Ce n'est pas la végétation ardente, florissante et joyeuse, qui pousse sur les visages colorés des jeunes baigneurs ou marins ; mais une herbe maligne, nourrie d'un sang vicié et trouble : comme chez les prisonniers ou les fous, ou ceux qui veillent la nuit » (pp. 113-14).

« [Le dessin animé que Manuele regarde au cinéma avec Daniele : la taupe qui se transforme en une chauve-souris] Une histoire qui m'absorba tout entier ; et qui ne s'est pas effacée de mon esprit. [...] De fait, une chauve-souris n'est rien d'autre qu'une taupe aveugle avec des ailes : sorte de sale petit monstre qui n'est ni oiseau ni rat. Son espace n'est pas le jour, mais la nuit ; et nulle créature du jour ne l'accompagne. Sa laideur lugubre dégoûte et fait peur, et tout le monde, à son passage, s'enfuit, comme devant le malheur » (p. 327).

« Du coin de l'œil, il [le voisin de palier] regarda mes traits, en une sorte d'examen rapide, et, fronçant ses lèvres empreintes d'une expression outrageuse, il conclut, d'un ton doucereux : « Dommage que tu sois moche ». Puis, il ajouta entre ses dents : « Tu ne pourras pas faire le métier de ta mère. » Cette dernière allusion passa incognito, ainsi qu'une figure voilée, sur mon petit esprit lent ; quand déjà, au contraire, l'attaque initiale : *tu es moche*, m'avait frappé droit en pleine poitrine. TU ES MOCHE. [...] Comme à la lecture d'un message sinistre, je crus entendre, désormais sans plus de doute, décréter contre ma laideur une condamnation à perpétuité. Mon corps me devint une triste, irréparable misère » [...] (p. 429).

« Il n'y avait rien en moi qui plût à l'un ou l'autre de mes grands-parents ; et les deux ne ressentaient naturellement pour ma personne que de l'antipathie. Cela ne contribuait pas à corriger ma conduite : au contraire, toujours plus effrayé, je me réduisis à un vacillant cornet en papier plein d'erreurs et de hontes (toutes d'un genre femmelette) me discréditant sans remède aux yeux de la Double Statue [les grands-parents] » (p. 433).

« Je n'avais pas même treize ans, et je grandissais sous *les stigmates* « signorino » et « femmelette » » (p. 470).

« Mon état ressemblait fort à celui d'un animal bâtard que, sitôt né, on a emporté loin de sa nichée, au fond d'un sac, pour s'en débarrasser au bord d'un chemin charretier. Qui sait comment il aura survécu ? Car, par ici, il n'a trouvé que des tribus hostiles, qui le traitent en intrus et porteur de la rage. Alors, guidé par ses sens aigus, il refait tout le chemin en arrière, vers le point de départ (vers une reconnaissance, peut-être) » (p. 19).

« Lorsque Aracoeli et moi nous quittâmes la maison de ma naissance bâtarde, je devais avoir environ quatre ans. Et depuis lors, je n'ai plus jamais revu cette maison. Au nouveau domicile légitime de notre famille, dans les Hauts Quartiers, on évitait de mentionner le quartier de ma naissance, Monte Sacro [...] » (p. 172).

laideur ; sa façon de vivre l'homosexualité ; le fait d'appartenir à la classe bourgeoise ; le fait d'être né de l'union illégitime entre ses parents, qui n'étaient pas encore mariés et d'avoir donc vécu les premières quatre années de sa vie dans une maison à la périphérie de Rome, pour cacher le secret. Il faut souligner que le mot « bâtard » et son signifié nous rappelle les cas de Francesco (né de l'adultère de sa mère avec Nicola Monaco), de Wilhelm (né d'une fille mère, abandonné par Antonio Gerace) et d'Usepe (né du viol d'une veuve par un soldat allemand). En outre, la barbe qui abîme le visage de Manuele comme « la petite vérole » nous fait penser au visage grêlé de Francesco. Ce dernier, de plus, a ressenti aussi le sentiment d'être partout un intrus, de n'appartenir complètement à aucune classe sociale. Manuele est bourgeois, mais il voudrait rassembler aux révolutionnaires des années 70 ; il est bourgeois, avec des origines nobles et paysannes à la fois, mais il est pauvre : il n'appartient pas, lui non plus, à une classe sociale bien déterminée. En outre, en ce qui concerne l'homosexualité, il convient de noter qu'en soi elle ne constituerait pas un stigmate (dans les années 70, il y avait déjà une nombreuse communauté d'homosexuels dans la capitale), mais c'est la perception qu'en a Manuele, dont la *forma mentis* est empreinte de notions bourgeoises et réactionnaires dès son éducation dans les Hauts Quartiers.

Aux stigmates déjà cités, il faut ajouter celui des tares visuelles, une déficience qui l'atteint depuis l'enfance et fait de lui quelqu'un de toujours égaré et confus :

Toutefois, me persécute encore le cauchemar qui ne cesse de me tourmenter à chaque traversée de gare – ou de semblables lieux de passage et de départ – dans la précipitation des horaires. C'est non seulement un effet récidivant de mes angoisses, mais – à l'origine – de mes tares visuelles. J'ai toujours été myope – et astigmat – dès l'époque où je portais des culottes courtes, et avec l'âge adulte, depuis quelques années, s'est ajoutée soudain la presbytie. Je suis donc à la fois myope et presbyte, et par

« Et, à y repenser, même devenu adulte, je n'en ai jamais su grand-chose de plus qu'à six ou à douze ans. Ma nature se refuse à la politique et à l'histoire : piètres et vaines, mes tentatives de la démentir. Moi je suis un animal au dos écrasé par une grosse pierre. De mes pattes désespérées, je gratte la terre, et j'aperçois là-haut, à demi aveugle, des vapeurs bleues. Je ne sais pas pourquoi je suis collé à la terre. Je ne sais pas qui l'a déchargée sur moi, cette pierre. Je ne sais pas quel animal je suis » (p. 218).

« Là aussi, comme partout ailleurs ; entre riches et pauvres, et révolutionnaires et conservateurs, et fascistes et communistes et modérés, je suis un intrus » (p. 88).

« À plus d'une occasion, devant certaines de mes justifications confuses, j'ai vu apparaître en réponse, sur de chers visages adolescents, la grimace de rejet bien connue, qui dénonçait ma marque : *Race bourgeoise !* Inutile de se camoufler en converti. Nul baptême ne pourrait racheter ce péché originel de ma chair : peut-être cousu sur moi, lui aussi, par le tailleur immortel ? » (p. 95).

« Au moins, si tu [Aracoeli] m'avais fait naître l'un d'eux, naître de leur classe. En revanche, tu m'as engendré bourgeois qui aujourd'hui signifie esclave » (p. 165).

« [Une partie de la sentence du jeune Maître, qui appartient à un groupe dit « marxiste-léniniste »] Moi, bourgeois, j'étais un être infecté et j'infectais les autres » (p. 148).

conséquent – surtout quand mon cerveau est plein de confusion – les objets communs se changent devant mes yeux en silhouettes extravagantes et indéchiffrables, qui parfois rappellent des bandes dessinées de science-fiction. Et les lunettes ne suffisent pas toujours à me secourir puisque, en raison de ma pauvreté et de mon indolence, je continue toujours à me servir de vieux verres, désormais inadaptés (pp. 34-35).

Le fait de se servir encore de vieux verres et d'enlever ses lunettes « lorsqu'il n'y a rien qu'il [lui] importe de voir » (p. 32) pourrait n'être rien d'autre qu'une stratégie de contrôle de l'information, à savoir la technique de garder les distances. Le « rideau de fumée » qui sépare Manuele de la scène qui se déroule sous ses yeux, lorsqu'il ôte ses lunettes, est un moyen d'ériger une barrière entre lui et les autres, une défense pour ne pas se mettre en jeu, une sorte d'alibi : il ne voit rien, il ne peut rien faire. Il utilise un stigmate (les tares visuelles) pour dissimuler ses autres stigmates, en se coupant du monde et des possibilités d'être blessé et démasqué. D'ailleurs, Manuele ne serait pas lui-même sans ses stigmates, qui sont tellement profonds qu'ils l'ont défini et ont formé son identité personnelle.

1.1.1.2. Personnages mineurs

Dans les romans de Morante, il est possible de se pencher sur des personnages stigmatisés qui ne sont que des personnages mineurs. Pourtant, justement grâce aux attributs stigmatisants, ils s'avèrent dotés d'une présence forte et d'une personnalité bien définie.

Par exemple, dans *L'Île d'Arturo*, à un certain moment on fait la connaissance d'Assunta. Voilà le passage où Arturo la décrit :

Parmi les connaissances de N., il y en avait une, une veuve, dans les vingt et un ans, nommée Assuntina. Bien que la voyant souvent, je n'avais jamais remarqué qu'elle était plus belle que les autres commères qui fréquentaient notre maison : la seule particularité qui me l'avait fait distinguer des autres et à cause de laquelle peut-être je m'étais montré moins grossier envers elle, était que, à la suite d'une maladie dont elle avait été atteinte, quand elle était petite, elle boitait un peu un marchant. Ce défaut, à mes yeux sceptiques et hargneux, semblait plutôt une grâce : d'autant plus que, par une vanité de créature élémentaire, elle se plaisait souvent à prendre des attitudes d'infirmes pleine de mélancolie, bien que maintenant la santé et l'exubérance de la jeunesse eussent fleuri dans son corps. Ses parents, ses amies, etc., pour la consoler de son malheur et ensuite de son veuvage, l'avaient toujours gâtée avec des attentions spéciales et des caresses : et elle avait grandi avec des manières sans défense et douces, semblables aux langueurs orientales d'une chatte favorite (LdA, pp. 436-37).

La jambe infirme d'Assuntina est son stigmate, tout comme le veuvage : en effet, l'« enveloppe protectrice » de la famille et des amies se doit de la « consoler » et cherche à prendre en charge ses malheurs, en favorisant le penchant de la fille à « prendre des attitudes d'infirmes pleine de mélancolie » : donc elle se plaît à jouer le rôle de l'infirmes, et pour susciter de la pitié et pour exercer le charme d'une créature fragile, « avec des manières sans défense et douces ». Néanmoins, Arturo comprend qu'Assuntina utilise son stigmate comme une sorte d'arme de séduction et tient alors à souligner que ce défaut lui semblait « plutôt une grâce » : en tout cas, vu son infirmité, Arturo se montre plus gentil avec elle. En effet, comme le relève à plusieurs reprises Goffman, « les normaux » ont tendance soit à se montrer plus attentionnés avec les stigmatisés, soit à les ignorer. En ce qui concerne la fille stigmatisée, comme elle vit dans la petite société de l'île de Procida, tout le monde essaye de la gâter « avec des attentions spéciales » et, de plus, « à cause de son infirmité, [elle] était dispensée des travaux des champs ; et ainsi, comme elle n'avait pas d'enfants, elle passait une grande partie de son temps, surtout pendant la belle saison, seule dans la maisonnette » (*ibidem*).

Un individu discrédité, avec un attribut stigmatisant visible, est contraint de s'habituer à une tension lors des interactions avec les autres. Si l'importunité de son stigmate est légère, il cherche à réduire les tensions, à détourner l'attention du stigmate. Dans le cas d'Assuntina, nous assistons à son effort de volonté pour cacher sa jambe infirme et mettre au contraire en valeur son aspect physique jeune et séduisant.

Pourtant, malgré les efforts, l'expérience douloureuse d'être mis à nu au cours d'une interaction représente une menace constante. Ainsi, Nunziata, jalouse de la relation amoureuse entre son beau-fils et Assuntina, finit par insulter cette dernière en visant notamment son stigmate. Dans le sous-chapitre appelé « Scène entre femmes », on peut lire :

Pâle, ses boucles en désordre et collées sur son front par la sueur, elle [Nunziata] détourna de moi son visage et le tendit vers son adversaire [Assunta] :

-Va-t'en ! lui cria-t-elle, comme transportée par la haine.

Et elle ajouta :

-Va-t'en, *femme marquée par Dieu* !

Cette expression *femme marquée par Dieu* est une expression d'une indigne vulgarité qu'emploient dans nos régions des individus sans cœur pour insulter les estropiés, les éclopés et semblables infortunés. À une allusion aussi méchante, la pauvre Assunta éclata en sanglots et se dirigea vers la porte de son petit pas claudicant. Et moi, indigné, laissant là mon abruti de belle-mère, je sortis avec elle pour l'accompagner un bout de chemin comme ce me sembla être mon devoir (LdA, p. 457).

L'insulte adressée au personnage stigmatisé, « *marquée par Dieu* » est la même offense qu'Anna proférait à l'encontre de son mari Francesco, dans *Mensonge et sortilège*. Arturo s'aperçoit qu'il n'aime pas Assuntina et il constate que « même sa jambe blessée qui, auparavant, m'avait paru une chose si gentille, me déplaisait parfois maintenant » (p. 467). Assuntina sort de scène lorsqu'Arturo découvre ses trahisons : « Ce n'était pas avec un seul amant qu'elle me trompait, mais avec plusieurs ! et déjà avant de se mettre avec moi, elle avait ces divers amants ! » (p. 505). Voilà alors que l'on a affaire à un personnage stigmatisé qui doit dissimuler non pas son stigmate, qu'elle utilise comme une sorte d'arme de séduction, mais sa vie amoureuse, qui pourrait susciter un scandale dans la communauté de Procida.

Dans *La Storia*, on rencontre un personnage qui ne peut pas être défini comme stigmatisé, mais plutôt comme « déviant ». Or, si on considère le Ghetto en tant que « groupe d'individus qui partagent certaines valeurs et se conforment à un ensemble de

normes sociales relatives à la conduite et aux attributs personnels » (E. Goffman, *Stigmate*, cit., p. 163), on peut qualifier Vilma, un personnage mineur mais essentiel, de « déviant intégré ». Ce dernier n'est qu'un membre d'une communauté qui dévie, par ses actes ou ses attributs, et qui, par conséquent, joue un rôle particulier, symbole et mascotte du groupe et individu ridiculisé à la fois. Peut-être est-il un peu délicat de définir Vilma comme l' « idiot du village », exemple typique, selon Goffman du déviant intégré, mais il est vrai qu'elle présente tous les caractéristiques de ce type de déviant, qu'il l'est relativement à un groupe concret. Mais qui est Vilma ? Ida la rencontre dès ses premières visites au Ghetto :

Parmi ces personnes on rencontrait de temps à autre une fille précocement vieillie nommée Vilma, que l'on traitait à la ronde comme une folle. Les muscles de son corps et de son visage n'étaient jamais en repos, et son regard, par contre, était extatique et trop lumineux.

Elle était restée très tôt orpheline et, par incapacité de faire autre chose, elle s'adonnait aux travaux de force, comme un portefaix. Toute la journée elle parcourait, infatigable, le Trastevere et le Campo dei Fiori, mendiant aussi des restes, non pour elle-même mais pour les chats du Teatro di Marcello. Le seul bon moment de sa vie, c'était sans doute quand, vers le soir elle s'asseyait sur une ruine, au milieu des chats, répandant par terre pour eux des petites têtes de poissons à moitié pourries et des restes sanguinolents. Alors, son visage toujours fébrile devenait radieux et calme, comme au Paradis. (Mais avec la progression de la guerre, ces bienheureux rendez-vous devaient se réduire à un souvenir.)

Depuis quelque temps, de ses tournées quotidiennes de travailleuse, Vilma ramenait au Ghetto des informations nouvelles et inouïes, auxquelles les autres femmes refusaient de croire, y voyant des créations de son imagination. Et, de fait, l'imagination travaillait toujours, tel un forçat, dans le cerveau de Vilma ; mais dans la suite, certaines de ses *imaginations* devaient se révéler bien en dessous de la vérité.

Vilma prétendait que la personne qui la renseignait était une nonne (elle allait travailler, entre autres, dans un couvent...), ou bien une dame qui écoutait en cachette certaines radios interdites, mais de laquelle on ne devait pas dire le nom. En tout cas, elle garantissait que ses informations étaient sûres ; et tous les jours, elle les répétait à la ronde *d'une voix rauque et pressante, comme suppliant*. Mais quand elle s'apercevait qu'on ne l'écoutait pas ou qu'on ne la croyait pas, elle éclatait d'un rire plein d'angoisse, semblable à une toux nerveuse. La seule peut-être qui l'écoutait avec un terrible sérieux, c'était Iduzza, parce que, à ses yeux, Vilma, d'aspect et de manières, ressemblait à une sorte de prophétesse (LS, pp. 89-90, c'est nous qui soulignons).

Vilma, à l'aide « d'une voix rauque et pressante, comme suppliant », cherche à convaincre les membres de la communauté des risques que tous les juifs vont courir. Ses messages ne sont pas écoutés, la seule qui prête attention à cette sorte de Cassandra folle est Ida, qui avec son sens du sacré s'aperçoit de la gravité de ces alarmes. Les présages de mort restent donc suspendus, réputés des folies de Vilma. Seulement « une petite femme âgée, modestement vêtue mais coiffée d'un chapeau », s'arrête pour écouter notre déviante intégrée : elle « acquiesça avec gravité aux lamentations

démentes et rauques de Vilma » (p. 91). Ce sera cette femme qui expliquera à Ida comment calculer les fractions ariennes et celles juives de ses fils.

Après la razzia des juifs de Rome le 16 octobre 1943, après de dures années de guerre, Ida rencontre Vilma en 1946 :

Ce fut à l'une de ces occasions qu'au matin, de l'autre côté d'une rue encombrée de rails en réparation, elle vit venir à sa rencontre une femme âgée, difforme et hilare, qui avançait à grands pas inégaux, en agitant les bras et en la saluant par des cris gutturaux à la fois s'exultation et de surexcitation. Ida recula comme à la vue d'un fantôme, car elle venait de reconnaître dans cette femme (bien que très changée) Vilma, la « prophétesse » du Ghetto, qu'elle n'avait jamais revue et que depuis longtemps elle croyait déportée et morte dans un Lager, avec les autres juifs du quartier. Au lieu de cela, Vilma avait échappée à la capture (trouvant refuge au couvent de sa fameuse Nonne), et à son sujet, on raconte même un épisode, dont, à la vérité, j'ai entendu plusieurs variantes et qui remonte au samedi 16 octobre 1943, date de la grande « razzia » allemande. On dit que la veille de ce jour, le vendredi 15 octobre vers le soir, Vilma serait accourue, en pleurs et hors d'haleine, dans le petit quartier juif, appelant à haute voix de la rue les familles qui, à cette heure-là, étaient réunies chez elles pour les prières du Sabbat. Tel un héraut féminin en guenilles, elle conjurait tout le monde de fuir, en emmenant aussi les vieillards et les petits enfants et en sauvant ce qu'ils avaient de plus précieux, car l'heure du massacre (qu'elle avait déjà annoncé tant de fois) avait sonné et à l'aube les Allemands allaient arriver avec leurs camions : et sa *Signora* avait même vu les listes... Nombreux furent ceux qui, entendant ses cris, se mirent aux fenêtres, et quelques-uns descendirent dans la rue ; *mais personne ne la crut*. Quelques jours auparavant, les Allemands (jugés par eux féroces peut-être mais « gens d'honneurs ») avaient signé un pacte de non-agression avec la population juive de Rome, obtenant aussi d'elle la rançon demandée : cinquante kilos d'or ! Rançon miraculeusement rassemblée avec l'aide de la ville toute entière. Comme d'habitude, Vilma fut traitée de pauvre visionnaire à l'esprit dérangé, et les habitants du Ghetto, remontant chez eux pour terminer leurs prières, la laissèrent seule (LS, pp. 685-86, c'est nous qui soulignons).

Vilma, « comme d'habitude », n'est pas écoutée : ses informations sont considérées comme les imaginations d'une « pauvre visionnaire à l'esprit dérangé ». Ensuite, elle est prise d'une fièvre violente et se relève dans un état de chaos encore pire qu'avant. La Nonne et la Signora font en sorte de la préserver des déportations, en lui donnant même le baptême (qu'en vérité elle avait déjà reçu). Dans cette rencontre avec Ida, elle présente « l'aspect d'une créature sans sexe et aussi sans âge », dont l'éclat des yeux, « jadis toujours anormal, était devenu presque insoutenable » (p. 687). Le narrateur nous informe que sans doute Vilma a survécu longtemps, peut-être était-elle une des vieilles qui nourrissent les chats du Teatro de Marcello. Sa nature presque magique et prophétique est reconnaissable à la façon dont elle communique avec ses chats : « il était évident, en tout cas, qu'eux comprenaient parfaitement son langage ; et au milieu d'eux, elle était oublieuse et aussi béate que quelqu'un qui serait plongé dans une conversation céleste » (p. 688).

Toujours dans *La Storia*, deux autres personnages mineurs s'avèrent deux individus stigmatisés : il s'agit des parents de la protagoniste Ida, Giuseppe Ramundo et Nora Almagià. Giuseppe était calabrais, de famille paysanne, tandis que Nora était padouane, de famille petite-bourgeoise : ils travaillaient tous les deux dans la même école primaire de Cosenza.

Giuseppe présente aux moins deux stigmates : il est boiteux et anarchique. Nora, quant à elle, est juive et garde ses origines secrètes :

Giuseppe, de huit ans plus jeune que sa femme, était un homme de haute taille et corpulent, aux mains rouges et massives, et au visage grand, coloré et très sympathique. Par malheur, quand il était enfant, un coup de bêche l'avait blessé à une cheville, le laissant légèrement estropié pour toute sa vie. Et sa démarche boitillante augmentait le sentiment d'ingénuité confiante qu'il exhalait naturellement. Et précisément parce qu'il était impropre aux travaux des champs, sa famille de pauvres laboureurs s'était arrangée à le faire étudier, l'envoyant d'abord s'instruire chez les prêtres, grâce à la recommandation de leur patron terrien ; et l'enseignement des prêtres et la protection patronale n'avaient pas atténué mais plutôt, à ce qu'il semble, attisé en lui cette certaine ardeur secrète qui était sienne. Je ne saurais dire comment ni où il avait découvert certains textes de Proudhon, de Bakounine, de Malatesta et autres anarchistes. Et sur ces textes il avait fondé une foi obstinée mais naïve et condamnée à rester une hérésie personnelle bien à lui. De fait, il lui était interdit de la professer, même entre les murs de sa maison.

Comme le laisse comprendre son patronyme, Nora Almagià était juive (et, même ses parents, depuis plusieurs générations, vivaient encore dans le petit ghetto de Padoue) ; mais elle ne voulait le révéler à personne et n'en avait fait la confidence qu'à son mari et à sa fille, en leur enjoignant de garder rigoureusement le secret. Pour les circonstances officielles et pratiques, elle avait même coutume de camoufler son nom de jeune fille en le convertissant d'*Almagià* en celui d'*Almagia*, persuadée de se fabriquer une impunité par ce déplacement d'accent tonique ! De toute manière, à la vérité, à cette époque, encore ni explorées ni contrôlées. Ce pauvre nom d'*Almagià* (ou même *Almagia*) avait passé à Cosenza aux yeux de tout le monde pour un quelconque patronyme vénitien, inoffensif et insignifiant, et désormais, du reste, les gens ne s'en souvenaient même pas. Nora pour tout le monde était la Signora Ramundo, considérée évidemment comme étant de la même religion catholique que son mari (LS, pp. 33-34).

Giuseppe est un individu stigmatisé et discrédité en ce qui concerne son infirmité, en revanche il est susceptible d'être discrédité pour ce qui est de sa foie anarchique. Nora évidemment arrive à « camoufler son nom de jeune fille », afin de cacher qu'elle est juive. Le contrôle de l'information s'avère quand même inutile, puisque les lois raciales n'étaient pas encore en vigueur et que la communauté des habitants de Cosenza estimait que l'institutrice Nora de la même religion que son mari. Pourtant, la famille Ramundo a un autre secret à dissimuler :

Outre le secret principal de Nora, il y avait d'autres secrets chez les Ramundo : et l'un d'eux était que Giuseppe avait le vice de boire. Ce fut là, que je sache, l'unique défaut de cet athée sans malice. [...]

Mais de ses beuveries (un supplice pour Nora), il ne pouvait pas se passer, il renonçait à fréquenter les cabarets, s'adonnant à la boisson chez lui, le soir et en particulier le samedi. Et comme c'était encore un jeune homme de moins de trente ans, il lui arrivait, dans de telles circonstances, d'exprimer avec insouciance ses idéaux clandestins (LS, pp. 36-37).

Giuseppe, instituteur de l'école primaire, doit dissimuler à tout prix ses stigmates : ses idéaux clandestins et son alcoolisme aussi. La solution est donc de garder ses secrets à l'intérieur de la maison, un des lieux retirés par excellence. Revient, adressé à Giuseppe par sa femme, l'insulte que l'on avait déjà vue chez Francesco de *Mensonge et sortilège* et Assuntina de *L'Île d'Arturo*:

Il lui [à Nora] arrivait de se tourner contre lui plus violemment qu'une sorcière, lui reprochant sa naissance, son pays, ses parents, le calomniant horriblement avec des mensonges évidents et lui hurlant même : « Homme marqué par Dieu, trois pas en arrière ! » à cause de son pied bot (LS, p. 35).

Ces excès d'hystérie caractériseront la vieillesse de Nora, en la rendant paranoïaque. Giuseppe, quant à lui, après avoir gardé secrets, avec sa femme, les attaques d'épilepsie de la petite Iduzza, trouve un endroit où exprimer avec plus de liberté ses idéaux clandestins :

À l'école, à la maison et avec les personnes de connaissance, l'instituteur Ramundo s'efforçait néanmoins à une manière de conformisme, cela aussi pour ne pas aggraver par trop d'angoisse la santé de Nora, qui allait en se détériorant. Mais en compensation il s'était mis à fréquenter un petit bistrot écarté, où il pouvait enfin donner un peu libre cours à ses pensées. C'était un petit bistro de dernière catégorie, meublé de trois ou quatre tables et d'une barrique de vin rouge nouveau. Le patron, vieille connaissance de Giuseppe, était un anarchiste. [...] Et dans l'intimité avec ses buveurs amis que, tout ému, il appelait *camarades frustrés* ou *mes frères*, Giuseppe retrouvait sa gaieté turbulente et célébrait ses idéaux puérils, d'autant plus enthousiastes, maintenant, qu'ils étaient vraiment de dangereux secrets. [...] Il s'agissait, à la vérité, de pauvres anarchistes du dimanche, et leur activité subversive s'arrêtait là. Finalement, pourtant, des dénonciations parvinrent à Cosenza. Un beau jour, le patron fut expédié en relégation ; le bistro dut fermer ; et sans explication précise et, même, avec de prétendus ménagements, Giuseppe fut mis à la retraite à l'âge de cinquante-quatre ans (LS, pp. 59-61).

Les stratégies de contrôle de l'information mises en acte « à l'école, à la maison et avec les personnes de connaissance » et visant à garder une « manière de conformisme » ne sont pas suivies dans le bistro où se réunissent les individus susceptibles d'être discrédités pour la même raison. Et, une fois la nature des rencontres découverte, Giuseppe est mis à la retraite, pas ouvertement discrédité, au contraire du

patron, qui lui est « expédié en relégation ». Après cet évènement, il essaye de dissimuler son alcoolisme, mais en vain :

Il ne fréquentait aucun bistro et, même à la maison, par égard pour Nora, il évitait de boire avec excès ; mais il devait encore assouvir dans une cachette quelconque sa soif d'alcool devenue morbide. Tous les jours il arrivait à un citoyen ou l'autre de Cosenza de le rencontrer dans la rue, qui avançait en boitillant, vêtu de sa vieille houppelande, toujours seul, avec l'œil vitreux des ivrognes, et, de temps en temps, il titubait et s'appuyait au mur. Il mourut d'une cirrhose du foie en 1936 (LS, pp. 62-63).

Après l'humiliation d'avoir perdu son travail, Giuseppe n'est plus capable d'exercer un contrôle efficace de l'information sur ses stigmates. Une fois son mari mort, Nora devient de plus en plus paranoïaque et pour manipuler les impressions des autres, elle vit renfermée à la maison, en gardant ses distances, ce qui n'est qu'une des stratégies typiques que l'individu susceptible de discrédit met en acte pour limiter la tendance qu'ont les autres à se construire une image de lui. Le secret à ne pas dévoiler est évidemment son appartenance à la race juive. Elle avait protégé Ida en la faisant baptiser, tout comme Ida le fera avec son fils aîné Nino. Le baptême, alors, devient une sorte de signe porteur d'information sociale, un bouclier contre le discrédit.

Nora, qui « souffrait d'une aggravation de ses troubles dus à l'artériosclérose » (p. 70), décide de couper les contacts avec le monde :

De toutes les mesures possibles menaçant les Juifs, celle qui l'épouvantait le plus dans l'immédiat, c'est l'obligation envisagée de se déclarer telle pour le recensement. [...] À la pensée de devoir proclamer elle-même, publiquement, son fatal secret, qu'elle avait toujours caché comme une infamie, elle se dit carrément : c'est impossible. Comme elle ne lisait pas les journaux et n'écoutait plus la radio, elle pensait que ce fameux décret était maintenant promulgué et déjà en application (alors qu'en réalité nul décret racial n'avait encore été promulgué) et elle en vint même à se persuader, dans son isolement, que les délais de déclaration étaient déjà expirés. Elle se garda pourtant de se renseigner ou, encore plus, de se présenter à la Mairie. [...] Elle ne sortit plus de chez elle, même pour les courses quotidiennes, s'en déchargeant sur la concierge [...] (LS, pp. 70-71).

Elle se réfugie donc dans l'isolement et mourra par noyade, dans un état de confusion, dans la tentative désespérée et pas du tout lucide, de partir et s'enfuir.

À l'intérieur de *La Storia*, d'autres individus stigmatisés, bien qu'ils ne soient même pas des personnages mineurs, mais de simples figurants, sur lesquels on reviendra ci-après, sont les revenants juifs. En 1945 rentrent les quinze survivants de la

déportation des juifs de Rome (dans le convoi Rome-Auschwitz, il y avait 1056 passagers) :

À leur arrivée en Italie, les quinze, au nombre desquels il n'y avait qu'une seule femme, avaient été accueillis par un comité d'assistance, qui les avait munis chacun d'un billet de chemin de fer de deuxième classe, d'une savonnette et (pour les hommes) d'un paquet de lames de rasoir. Le plus âgé d'entre eux (46 ans), à peine arrivé dans sa maison vide, s'y était enfermé et il y était encore depuis plusieurs jours en train de pleurer. Quand on voyait passer l'un de ces revenants, on n'avait pas de mal à les reconnaître du premier coup d'œil, et les gens se disaient l'un à l'autre : « C'est un Juif ». À cause de leurs poids dérisoire et de leur aspect étrange, les gens les regardaient comme s'ils avaient été des caprices de la nature (LS, pp. 538-39).

Les survivants sont atteints par un stigmatisme que personne veut partager : d'où l'indifférence des gens, la réaction la plus commune face à des individus ayant un stigmatisme qui rappelle à tous les horreurs de la guerre et de quelque manière pourraient les faire sentir coupables. Comme le souligne Goffman, le stigmatisme a tendance à se répandre : voilà pourquoi « l'on préfère le plus souvent éviter d'avoir des relations trop étroites avec les individus stigmatisés, où les supprimer lorsqu'elles existent déjà » (Goffman, *Stigmatisme*, cit., p. 44). L'humanité coupable toute entière des atrocités de la guerre ne veut pas intégrer les revenants⁵² :

Et ceux-ci (les Juifs) apprirent vite que personne ne voulait écouter leurs récits : certains cessaient de les écouter dès les premiers mots, d'autres les interrompaient rapidement sous un prétexte quelconque, et d'autres encore les écartaient carrément en ricanant, comme pour leur dire : « Frère, je te plains, mais en ce moment, j'ai autre chose à faire. » De fait, les récits des Juifs ne ressemblaient pas à ceux des capitaines de navires ou d'Ulysse, le héros, de retour dans son palais. Ils étaient des figures aussi spectrales que des nombres négatifs, en dessous de toute vision naturelle et incapables de susciter même la plus banale sympathie. Les gens voulaient les éliminer de leurs journées, comme dans les familles normale on élimine la présence des fous ou des morts (LS, pp. 539-40).

⁵² On pourrait à ce propos rappeler le récit de Giorgio Bassani « Una lapide in via Mazzini » : lorsque le survivant Geo Joszt décide de raconter ce qu'il a vécu, personne ne lui prête attention (Giorgio Bassani, *Cinque storie ferraresi*, Torino, Einaudi, 1956).

1.1.2. Un pas en arrière : premiers exemples de personnages stigmatisés dans le laboratoire juvénile de Morante

Recourir à des personnages caractérisés par des stigmates représente une stratégie créative largement exploitée par Morante. Déjà à l'intérieur du vaste et hétérogène laboratoire juvénile, à savoir l'ensemble de premiers écrits qui précèdent l'œuvre romanesque, il est possible de dénicher des cas de personnages stigmatisés anticipant, d'une certaine façon, ceux qui vont peupler les pages des romans de l'écrivaine. D'ailleurs, il est indéniable que le stigmate, et donc l'imperfection, garantit l'unicité : le lecteur, ainsi, oubliera difficilement les protagonistes et, étant donné la nature des textes de jeunesse (surtout des récits pour des revues populaires, une activité qui constituait le gagne-pain de Morante), la fidélité à l'auteur (et la disponibilité à renouveler l'achat du magazine) est assurée. En particulier, nous pouvons retrouver des figures ayant des stigmates qui relèvent de domaines déjà pris en considération en ce qui concerne les personnages romanesques : la pauvreté ou l'origine modeste ; la laideur ; le fait d'être né d'un adultère et donc le statut de « bâtard » ; une forme d'intelligence que l'on pourrait définir faible ; la maladie ; une sorte d'incapacité de faire face à la vie. Comme nous l'avons déjà vu, tous ces types de stigmates font partie de l'identité des personnages des romans, mais il est possible d'en distinguer les prémisses dans les premiers écrits de Morante.

Avant de nous focaliser sur les figures stigmatisées, il nous paraît nécessaire de nous arrêter sur certains aspects des textes de jeunesse de Morante. Le laboratoire juvénile est composé de plus de cent-vingt textes, entre contes de fée, poèmes, comptines, articles, récits, un livre pour enfants, *Caterì dalla trecciolina*, et un feuilleton, *Qualcuno bussava alla porta*. Il représente sans aucun doute un élément essentiel pour une interprétation exhaustive du parcours littéraire et créatif de l'auteure. Pourtant, pendant une certaine période, il n'a pas fait l'objet d'une attention particulière de la part des critiques, surtout à cause de la sélection opérée par Morante elle-même (en 1941, elle choisit tout d'abord vingt récits pour le recueil *Le Jeu secret*, et, en 1963, après un ultime écrémage, publie *Le Châle andalou*, avec le récit qui donne le titre au livre), et par l'opinion d'un critique très estimé, Cesare Garboli (ami de l'auteure) qui

d'une certaine façon a longtemps défendu le veto de Morante sur ses premiers textes⁵³. Toutefois, grâce à un nouvel élan critique, il est possible à présent de comprendre l'incontestable importance de son corpus juvénile, qui contient en germe les genres et les caractéristiques de l'écriture romanesque. Elena Porciani, à laquelle il faut reconnaître le mérite d'avoir approfondi de manière très exhaustive ce domaine⁵⁴, divise les récits en trois phases : de 1933 à 1936 (des textes pour la plupart adressés aux enfants) ; de 1937 à 1938 (une période caractérisée par une écriture plus contrôlée et consciente) ; de 1939 à 1941 (où elle commence une collaboration intense avec la revue « Oggi »). Au cours de ces trois étapes il est possible d'assister à l'évolution de l'écriture de Morante, un développement fondé sur la connaissance des œuvres de Freud et aussi sur une culture littéraire toujours en progression. Les textes d'exorde peuvent être analysés à partir de différents points de vue, en donnant lieu à une connaissance toujours plus précise de la genèse de l'écrivaine, mais nous ne pouvons pas faire abstraction de certaines considérations sur les thématiques et les stratégies narratives contenues. En effet, bien qu'il s'agisse d'un corpus encore naïf et influencé par les modalités de publication, il est tout à fait possible d'identifier des éléments qui vont réapparaître (consciemment modifiés) dans la production romanesque : les ambiances petites-bourgeoises, nobles et populaires, l'attention à l'enfance, l'absence de la figure paternelle, les rapports amoureux ou familiaux cristallisés sur la dyade dominant-dominé et le phénomène de la métamorphose romanesque, c'est-à-dire la réutilisation de certains genres, accompagnée d'une touche d'ironie.

En réduisant le champ d'analyse aux récits dont les personnages constituent des exemples, à nos yeux, remarquables dans le domaine qui nous intéresse⁵⁵, nous proposons un *excursus* parmi les individus stigmatisés. En ressortira confirmée cette inclination de l'écrivaine dès ses premiers pas dans le monde de la littérature.

⁵³ Il faut convenir de souligner la revalorisation mise en œuvre par Garboli avec la publication du volume *Racconti dimenticati*, qu'il qualifie, dans l'essai introductif, d'acte obligatoire à l'égard de Morante, et qui contient quarante-cinq récits de jeunesse (cf. Elsa Morante, *Racconti dimenticati*, sous la direction de I. Babboni et C. Cecchi, Torino, Einaudi, 2002, pp. V-XV).

⁵⁴ Nous allons citer, tout au long de notre travail, les recherches d'Elena Porciani, en particulier *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Catanzaro, Iride Edizioni, 2006, qui analyse le laboratoire juvénile de Morante du point de vue de la dimension onirique. Un *excursus* intéressant sur ce corpus est représenté en outre par l'article « Percorsi diegetici e tematici nella scrittura giovanile di Elsa Morante », *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 21, Universidad Complutense de Madrid, 2014, pp. 157-72.

⁵⁵ Nous avons décidé de ne pas prendre en considération les tout premiers récits, adressés surtout à un public enfantin, et ceux dépourvus à nos yeux de signification pour le sujet de notre recherche.

Les textes insérés dans notre périmètre de recherche ont été publiés de 1933 à 1941⁵⁶. Les stigmates les plus fréquents (et que l'on retrouvera dans les romans) se présentent sous forme d'une certaine maladresse physique et existentielle, celle de la laideur, de la maladie et de la pauvreté. L'isolement et la solitude en constituent les conséquences les plus drastiques et les plus communes.

La pauvreté représente souvent une cause de souffrance et de diversité dans la société. Dans « *Visita alla zia* » (1941), les trois filles orphelines de père recherchent une solution à leurs problèmes chez une tante sans cœur. Elles espèrent que la riche tante peut les aider : elles sont pauvres et à la recherche d'un mari. La méchante tante présente deux attributs stigmatisants : elle ne s'est jamais mariée et a une anomalie physique évidente, le nanisme. Au cours de la rencontre, les choses ne se déroulent pas comme prévu et les trois filles quittent l'appartement avec la certitude de rester elles aussi des vieilles filles, tout comme la tante : sans son aide financière, le rêve du mariage disparaît. Dans le récit « *Un uomo senza carattere* » (1941), tout le monde se moque de Candida, une fille pauvre et destinée à rester vieille fille, et de son ingénuité ; même lorsqu'elle meurt à cause du typhus, le protagoniste a honte de laisser des fleurs sur son tombeau. On peut constater que chez les personnages féminins de Morante la pauvreté va de pair avec la peur de ne pas se marier et donc d'atteindre le seul succès existentiel qu'une femme puisse espérer⁵⁷.

Outre la pauvreté, le protagoniste de « *Il figlio* » (1939) doit faire face aussi à la maladie. C'est un vieil horloger désormais malade, contraint à quitter son travail et déménager chez les filles : sa honte et sa peur lorsqu'il se promène dans la ville ressortent à l'attitude typique d'un personnage stigmatisé. L'impression d'isolement réside aussi entre les murs de la maison, où il ne se sent accepté ni par ses filles ni par le mari de l'aînée. Il dort dans la cuisine et mange assis sur une chaise dans un coin, un plat posé sur les genoux et réservé à lui seul, car les autres ont peur qu'il les contamine. On a eu l'occasion de remarquer qu'un stigmaté est difficile à accepter, tout au plus peut-on vivre avec, mais toujours en cherchant à le camoufler ou en montrant une

⁵⁶ Les textes sont consultables sur le site géré par la Bibliothèque Nationale de Rome à cette adresse : <http://193.206.215.10/morante/bibliografia.html>

⁵⁷ Cela confirme le fait que le stigmaté n'est pas un attribut objectif qui cause forcément partout la stigmatisation : il est déterminé, au contraire, par le rapport aux stéréotypes de la société et dans celle mise en place dans les récits de Morante le fait d'être une vieille fille représente une condition qui disqualifie la femme lors des interactions avec autrui.

attitude relativement timide et réservée. Un attribut disqualifiant implique souvent, en outre, l'exclusion totale ou partielle des relations sociales ou familiales. Le vieil horloger, incapable de prendre soin de lui-même, après le déménagement dans la maison où habitent ses trois filles et le mari de l'aînée, est tout de suite exclu tant de la dyade formée par les deux sœurs célibataires que par le couple marié. Il faut souligner que le manque de pitié vers le vieux père est insolite, d'autant que les deux dyades en question ont une nature ambiguë. En effet, la fille aînée, Candida, est elle aussi un personnage stigmatisé, étant en fauteuil roulant, et entretenant avec son mari un rapport fondé en majorité sur l'avarice, d'où toute forme de sentiment amoureux semble absente. Angelica et Costanza, les deux filles mineures, cachent une immense colère l'une pour l'autre, « una segreta e rabbiosa antipatia, la stessa che può nascere fra due rinchiusi nella medesima prigione » (« une secrète et furieuse antipathie, la même qui peut naître entre deux prisonniers dans la même cellule »). Elles aussi, en tant que vieilles filles, ne sont que deux personnages stigmatisés. Pourtant, bien qu'ayant des raisons valables pour comprendre et avoir pitié d'un père malheureux, ces deux dyades ignorent complètement la souffrance du vieux horloger, en le laissant glisser vers la mort dans la plus complète solitude.

Pour la protagoniste de « Mal di cuore » (1940), en revanche, la maladie, c'est-à-dire le mal au cœur, devient la raison de se lever le matin : madame Eleonora, bien qu'obligée de suivre des règles et disposant d'une liberté assez réduite, s'est attachée avec le temps à son mal et l'a accepté, presque comme s'il était une personne de sa famille. Le stigmate, dans son cas, quoiqu'il la rende différente des autres, s'empare de la partie rationnelle du personnage et dépasse les conventions sociales : Eleonora n'a pas honte de son mal, qui devient une obsession remplissant d'une certaine façon le vide affectif et relationnel de sa vie.

Une autre forme de stigmate est identifiable aussi dans la laideur, qui atteint les protagonistes de « La moglie brutta » (1940) et de « Il matrimonio del barone » (1941) : toutes les deux sont conscientes de cette limite et n'osent pas être prises en considération en tant que femmes, mais elles restent des servantes douées de sens maternel et dépourvues de toute féminité (un concept qui, toutefois, devrait aller au-delà de l'aspect purement physique). Le stigmate semble acquérir encore plus de force lorsqu'il s'oppose à son contraire : le visage peu attirant de la protagoniste de « La

moglie brutta » et les très belles boucles d'oreilles que le mari lui a données forment un contraste saisissant qui pousse la femme à cacher les bijoux et à garder la joie de ce cadeau pour elle-même, ne se considérant pas digne de ces objets précieux. Lorsque la femme de ménage Matelda, dans le récit de 1941, devient la femme du baron, elle (qui est comparée à une tortue vivant dans la maison, « un amphibien au fond de l'étang ») a honte de se montrer parée de bijoux devant toute la ville : « Ella si rattrappiva per desiderio di nascondersi, chinava il volto allibito e stupito sotto i pesti fiori del cappellino » (« Elle se tassait désireuse de se cacher, elle inclinait son visage consterné et étonné sous les fleurs fanées de son chapeau »). Le baron, quant à lui, est affecté par le stigmate de la folie, qui lui fait perdre le respect dans la ville et perturbe la vie de sa femme : en effet, il commence à organiser des banquets avec des proches morts depuis des années (dans ce cas, on ne peut pas s'empêcher de penser aux délires de l'ancienne Concetta Cerentano dans *Mensonge et sortilège*).

La maladresse existentielle peut compromettre les relations avec les autres tout comme elle peut nuire à l'épanouissement personnel. Le protagoniste du récit « L'uomo dagli occhiali » (1937) semble vivre dans une dimension complètement détachée de la réalité : son obsession pour une jeune fille, qui vient de mourir et que l'on rencontre déjà fantôme conversant avec une amie, cache quelque chose de morbide et pervers. Ses lunettes et le brouillard qui entoure tout ce qu'il rencontre pendant sa promenade augmentent la confusion temporelle de l'histoire : la perception de la réalité s'avère déformée et le sentiment d'égarement est écrasant. L'homme est caractérisé par une « lourde maladresse » qui au fond constitue aussi son attribut stigmatisant dont les contours faibles (on n'est pas capable d'identifier exactement quel est son défaut) renforce l'insoutenable angoisse de l'atmosphère. Une phrase en particulier condense l'état stigmatisé du protagoniste : « Sentiva come di reggersi a fatica in equilibrio dinanzi a un enorme vuoto, e che sarebbe bastato un minimo gesto a farlo scivolare sull'orlo » (« Il avait l'impression d'être en équilibre devant un vide énorme et qu'un petit geste aurait suffi pour le faire glisser sur le bord », *notre traduction*). Différents signes jettent le doute sur l'innocence de l'homme aux lunettes : a-t-il tué la jeune fille ? Le lecteur ne peut que formuler des hypothèses. L'incapacité d'acquérir un statut social respectable, son manque d'ambition, est le stigmate qui caractérise l'un de deux jumeaux du récit « I gemelli » (1940) : pour Antonio, homme couronné de succès, son

frère Pietro n'est qu'une copie inconvenante de lui-même et il éprouve envers lui une sorte d'obscur gêne et l'envie impatiente de s'en libérer définitivement. Le stigmaté de Pietro, en effet, risque de devenir aussi celui d'Antonio, qui a honte de ce jumeau, toujours ivre qui n'a rien fait dans la vie, et représente un poids mort et vil pour le frère estimé et convenable.

Parmi les protagonistes des récits de jeunesse, nous rencontrons aussi des enfants: Bepi dans « Il romanzo del piccolo Bepi » (écrit en 1933 et publié en 1936), Bernardo dans « L'arancio » (1938), Venanzio dans « Il cugino Venanzio » (1940) et Filippo dans « La scala santa » (1941). L'enfant se prête très bien au prototype du personnage stigmatisé, pour sa fragilité intrinsèque et son statut assez négligeable dans la société. La solitude, l'incapacité à s'insérer dans la norme, parfois une sorte de légère inaptitude mentale caractérisent les enfants des récits pris en compte.

Bepi, pendant les différentes phases de l'histoire reste toujours seul et n'est jamais pris en considération, bien qu'il ait revêtu un rôle capital dans le rapprochement du couple parental. Il est très lié à son père, le seul qui fait attention à lui, tandis que la mère semble toujours distraite par quelque chose de plus important. Celle-ci avoue que le vrai père de l'enfant est le docteur Pal : il est donc le fruit d'un adultère (comme Francesco De Salvi dans *Mensonge et sortilège*), et est contraint d'aller vivre avec sa mère et chez son père biologique. L'enfant est un personnage tout à fait stigmatisé, parce qu'il est un solitaire incompris : exclu par le couple mère-docteur Pal, après la réconciliation entre la femme et le père, notamment réussie grâce à l'action de Bepi (et au brusque départ du docteur), il reste ignoré par les parents. La dernière phrase dévoile le triste sentiment de marginalité de l'enfant : « Ma nell'angolo, in fondo, dove prima era scivolato il buio, il piccolo Bepi era solo » (« Mais dans le coin, au fond, où avant l'obscurité avait glissé, le petit Bepi était seul »).

Bernardo et Venanzio, quant à eux (respectivement les protagonistes des textes de 1938 et 1940), relèvent de la figure de l'idiot innocent et pur dans son incapacité mentale. Bernardo ne comprend rien du tout à l'école, il est différent par rapport à ses sœurs et mène une vie isolée, dans une dimension toute particulière. Venanzio est plusieurs fois comparé à un petit lièvre effrayé, lui non plus n'est pas doué à l'école et, étant aussi somnambule, il ne dort pas avec ses frères, mais dans le couloir. Sa nature si

bizarre, comme le souligne l’auteure, présage une fin prématurée : en effet, Venanzio meurt à huit ans, en ayant pourtant eu le temps de faire plusieurs bêtises mémorables.

Le récit « La scala santa » mérite qu’on l’examine de plus près. Publié à l’automne 1941 par la revue « Oggi », il raconte l’histoire de Filippo, un garçon qui se considère inférieur à ses camarades d’école à cause de ses origines modestes : « Timido e scontroso, adatto ad esser beffato perché sgobbone e debole di muscoli » (« Timide et grincheux, une cible facile pour les taquineries parce qu’il était bûcheur et faible »). Malgré cela, la raison qui pousse les autres à se moquer de lui (d’une façon, tout bien considéré, assez inoffensive) n’est que l’absence de rencontres amoureuses : il fait donc figure de perdant et aujourd’hui nous pourrions le définir comme une sorte de victime de bizutage. Lorsqu’il est en train de demander une grâce sur l’échelle sainte de St. Jean de Latran (d’où le titre du récit), ses camarades lui volent ses vieilles chaussures. Tombé amoureux de sa domestique, mais en vain, il est destiné, à cause de sa bizarre pureté, à mourir jeune, comme si le fait de porter un stigmaté si particulier, causant une souffrance profonde, était d’une certaine manière récompensé par une mort prématurée.

Or, ce récit est republié en 1960 dans la revue « Illustrazione Igea » avec le titre « Racconto di un giovane poco adatto alla vita » (« Récit d’un jeune homme peu adapté à la vie »), un changement qui met en évidence le stigmaté même du protagoniste, consistant en l’incapacité, causée par une fragilité intrinsèque, de faire face à la vie, en un malaise existentiel qui empêche toute forme de développement personnel. Dans la version de 1941, au début du texte, le narrateur, désormais adulte et autrefois un camarade de classe du protagoniste, affirmait, en se référant à d’autres camarades décédés, que « la morte nel fiore dell’età fu per loro l’unica soluzione possibile » (« la mort dans la fleur de l’âge fut pour eux la seule solution possible »). Dans le récit de 1960 « Racconto di un giovane poco adatto alla vita », en revanche, cette affirmation ne concerne que Filippo (« la morte nel fiore dell’età fu per lui, forse, l’unica soluzione possibile »⁵⁸), avec l’ajout d’un « peut-être ». La mort prématurée tout comme la faiblesse face à la vie en tant que processus parfois insensé, irréel et trop dur pour des âmes pures nous font penser au protagoniste de *La Storia*, Useppe et on retrouve dans ces enfants du laboratoire juvénile de Morante quelques prémisses ébauchées de sa figure.

⁵⁸ E. Morante, « Racconto di un giovane poco adatto alla vita », dans *Racconti dimenticati*, cit., p. 202.

Comme nous l'avons déjà remarqué, il est indéniable et désormais largement connu et démontré que les textes de jeunesse de l'écrivaine contient en germe nombreuses caractéristiques de son écriture romanesque mature. Les métaphores théâtrales⁵⁹, certains lieux et certaines figures typiques, tout comme des relations particulières entre mère et fils ou père et fille sont autant d'éléments, la dimension onirique incluse (souvent en tant que compensation d'une réalité frustrante), qui naissent et prennent forme dans ces premiers récits. Nous pouvons aussi constater la présence de personnages ayant des attributs stigmatisants qui influencent leur vie et leurs rapports avec les autres, et mettant en place des dynamiques que l'on retrouvera aussi dans les romans, l'isolement en premier lieu.

⁵⁹ Dans « Il figlio » (1936), le pays est comparé à un théâtre vide où le vieil horloger erre : « Provava la stessa squallida solitudine di uno spettatore che capiti in un teatro già vuoto, a spettacolo finito; e attori ancor mezzo camuffati nei loro stracci, ma senza maschera, si aggirano fra le poltrone, sotto le luci semispente, morti e rochi ». La maison du baron dans le récit « Il matrimonio del barone » (1941) est définie comme un véritable théâtre, où successivement le protagoniste mettra en scène ses hallucinations peuplées de proches morts déjà depuis longtemps : « Nell'interno, la casa cittadina del barone rassomigliava ad un teatro. Mancava lo spazio per gli spettatori, ma la sala da pranzo figurava da palcoscenico, fra i folti tendaggi che nascondevano le sue quattro porte, le finestre quasi sempre chiuse e il lampadario grande e tintinnante tutto pendagli di vetro. [...] Il resto della casa pareva il retroscena del teatro ».

1.1.3. Quelques conclusions à propos des personnages stigmatisés

L'attention que l'écrivaine prête aux personnages romanesques stigmatisés s'exprime aussi dans le choix d'écrire à la fin des années 60 *Le Monde sauvé par les gamins*, où on célèbre la totale adhésion à un humanisme intégral, qui met au centre de la scène les refusés de la société. La publication de cette œuvre en vers au mois de mai 1968 n'est pas un hasard : il y a une sorte de clin d'œil à la contestation du mouvement étudiant et ouvrier. *Le Monde* célèbre en effet la rébellion des anticonformistes, des inadaptés, des artistes et des pauvres d'esprit : somme toute, les protagonistes, c'est-à-dire les Rares Heureux (opposés aux Nombreux Malheureux), sont des opprimés, des persécutés, ceux qui refusent la société fondée sur la compétitivité, l'argent, l'arrivisme et la violence. Les Nombreux Malheureux, eux, ont tendance à s'aligner, ils vivent à l'abri des prisons aliénantes du pouvoir : apparemment beaux et gagnants, ils sont en réalité tristes et laids. Cet hymne à la vie a comme protagoniste le Pazzariello, le Farfada, à savoir un personnage un peu fou, qui aime jouer et qui passe à travers une série d'aventures en changeant de corps tout en restant identique dans la substance. Le Pazzariello est en dehors de tout schéma social, il rejette l'ordre établi et il n'est inséré dans aucun cycle productif : il est l'apatride par excellence et à cause de sa façon de vivre, il sera persécuté par les Nombreux Malheureux. Dans *La Storia*, on retrouve cette attention pour les êtres stigmatisés, en particulier il est possible de considérer ce roman comme une mise en garde de la part des victimes de l'Histoire qui, en s'adressant à toutes sortes d'opprimés et à ceux qui s'engagent à guider leur libération, exhortent ces derniers à ne pas courir le risque de reparcourir les voies qui mènent à de nouvelles prévarications et dominations.

Dans cet *excursus* sur les personnages stigmatisés, il est aisé de reconnaître une sorte de crescendo dans la profondeur et la complexité des stigmates, lorsqu'on arrive au dernier roman qui met en scène un protagoniste stigmatisé à plusieurs égards : la vue est le stigmate le plus évident, mais toutes les autres différences se cachent et se superposent tout au long de sa vie. En outre, on peut identifier, surtout dans les insultes adressées aux personnages stigmatisés, des reprises de certains éléments, une dynamique d'itération. En effet, l'écrivaine se montre très habile dans le maniement des contenus, qui parfois semblent se répéter, mais qui finalement forment toujours des

œuvres originelles et différentes les unes des autres. On pense ici, outre les types d'insultes récurrentes, à la solitude qui caractérise plusieurs personnages, à la hantise et à la honte des origines, aux influences que la classe sociale d'appartenance exerce.

Cet intérêt pour les personnages stigmatisés que l'on a cherché ici à mettre en évidence apparaît dans deux passages de l'échange épistolaire entre Morante et Calvino, et concerne le personnage de Francesco dans *Mensonge et sortilège*. En 1948, Calvino est enthousiaste du premier roman d'Elsa, mais il n'est pas complètement convaincu par la figure du Grêlé. La réponse de Morante est la suivante :

Il me semble que tu es injuste avec le Grêlé : tu m'accuses de ne lui avoir pas donné assez d'affection, mais c'est parce que tu n'aperçois pas que la plus grande affection (je dirais l'affection la plus désespérée, mais je crains que ce mot relève, à ton avis, d'une sorte de fanatisme morantien) c'est justement à lui que je l'ai donnée. Je suis d'accord sur le fait que du point de vue de la critique marxiste-léniniste le personnage est négatif et il faut le condamner. Moi aussi du reste je le condamne, mais en ce qui concerne l'affection, c'est une autre chose, en somme le plus pardonné, c'est lui ! (n.t.)⁶⁰.

Calvino insiste: « Tu ne peux pas me convaincre avec les déclarations d'amour et pardon pour le Grêlé. Il restera toujours "révolutionnaire à cause d'un complexe d'infériorité", c'est-à-dire la façon la plus banale et réactionnaire de représenter un révolutionnaire »⁶¹. Le complexe d'infériorité dont Calvino parle est justement la raison pour laquelle Morante aime ce personnage stigmatisé, pour qui il faut ressentir de la pitié et à qui il faut « pardonner » ses mensonges, qui ne sont rien d'autre que des stratégies de contrôle de l'information.

Peut-être est-il hasardeux de parler d'appréhension anthropologique et sociale pour ce qui est de Morante, mais il est vrai qu'en tant qu'auteur elle arrive à délinéer avec précision le profil des personnages stigmatisés et les dynamiques de leurs interactions avec autrui. L'intérêt pour un romancier de mettre en scène des personnages complexes, ayant un ou plusieurs attributs qui les disqualifient, est aisément compréhensible. Mais il semble que chez Morante ce choix soit lié aussi à un sens que

⁶⁰ « Mi sembra invece che tu sia ingiusto col butterato : tu mi accusi di non avergli dato abbastanza affetto, ma perché non t'accorgi che il massimo affetto (direi l'affetto più disperato, se non temessi che questa parola ti sapesse di fanatismo morantiano) l'ho dato proprio a lui ? D'accordo che dal punto di vista della critica marxista-leninista, il personaggio è negativo, e va condannato. Anch'io del resto lo condanno, ma riguardo all'affetto è un'altra cosa, insomma il più perdonato è lui » (Daniele Morante, sous la direction de, *L'amata, Lettere di e a Elsa Morante*, Torino, Einaudi, 2013, p. 279).

⁶¹ Notre traduction du passage suivant: « Non mi convinci con le profferte d'amore e perdono per il butterato. Rimarrà sempre "rivoluzionario per via d'un complesso d'inferiorità" cioè il modo più trito e reazionario di rappresentare un rivoluzionario » (*ivi*, p. 281).

l'on pourrait qualifier d'humain, une sorte d'empathie pour les individus stigmatisés, une capacité à rapporter les relations humaines, même les plus compliquées. Sa connaissance des principales théories psychanalytiques a été fondamentale pour la mise en place de ses systèmes des personnages, que l'on a tenté ici d'analyser, en revanche, du point de vue de certaines études du sociologue Goffman, afin de mettre encore mieux en lumière le talent de Morante dans la création « des personnages vivants (bien qu'imaginaires) », dans des livres « qui nous en racontent les vicissitudes humaines »⁶².

Il peut être utile d'ouvrir la réflexion sur les personnages stigmatisés du point de vue de l'identité. En effet, on peut partir, en aval, d'un simple constat : normalement chaque personnage doit faire face en quelque sorte à l'énigme de son identité, qu'il peut choisir de résoudre ou sur laquelle il peut enquêter. Il peut accepter des déterminations provenant de l'extérieur ou les refuser : dans ce dernier cas, il se condamne éventuellement à rester un être inachevé, dans un état de tourment permanent. En ce qui concerne les personnages de Morante, nous avons l'impression contraire : les personnages stigmatisés étudiés recherchent une révélation d'eux-mêmes, un profil externe qui les définit et les limite. C'est pourquoi leurs stigmates tiennent lieu d'occasions, de prétextes, même d'alibis, d'une certaine manière, pour accepter une définition de leur identité qui vient des autres. Francesco, Wilhelm, Ida⁶³, Davide et Manuele se laissent assaillir par les mots d'autrui et n'arrivent pas à les neutraliser en leur imposant leur identité. Assiégés par la multiplicité du réel, ils préfèrent semble-t-il accepter leurs stigmates en tant que caractéristiques identitaires, ils englobent les

⁶² Nous sommes conscients de citer à plusieurs reprises des expressions tirés de l'article « Les personnages » (dans *Pour ou contre la bombe atomique*, cit., p. 126), mais il s'agit de mots-clé fondamentaux autour desquels nous avons construit notre analyse.

⁶³ À un moment difficile de sa vie, lorsqu'elle est veuve et enceinte, Ida a peur et recherche un refuge dans le Ghetto, en s'appropriant le stigmate de la religion juive : elle n'avait en effet jamais été pratiquante : « Il momento della gravidanza rappresenta per lei il pieno rientro nell'ambiente ebraico : "Si sentiva attirata là da un richiamo di dolcezza quasi come l'odore di una stalla per un vitello, o quello di un suk per un'araba; e insieme da un impulso di necessità ossessiva, come di un pianeta gravitante intorno a una stella". Ida sente il bisogno di rifugiarsi nel ghetto, al Portico d'Ottavia - vicino alla Sinagoga - ove ha modo di rivolgersi ad una levatrice ebrea, Ida Di Capua, soprannominata Ezechiele a causa della sua "biblica" bruttezza. L'ospitalità presso la levatrice è indispensabile non solo per la necessaria assistenza nei primi giorni dopo il parto, ma è anche funzionale, col breve ritorno all'ambiente ebraico, a rinfrancare moralmente Ida Ramundo, timorosa del giudizio del primogenito [...] e del giudizio del quartiere [...] » (Norberto Cacciaglia, « La maternità trasgressiva nella Storia », dans S. Sgravicchia, sous la direction de, *"La Storia" di Elsa Morante*, cit., pp. 151-56, p. 151). En effet, on peut définir Ida en tant que juive "marginale". Elle ne renie pas ses origines mais en même temps elle essaye de se fondre dans la société : par exemple, elle est contente lorsqu'elle découvre que Nino a perdu légalement sa descendance juive. Néanmoins, elle éprouve la nécessité du contact avec les gens du Ghetto, comme si elle tentait de trouver une identité certaine dans un monde bouleversé et dépourvu de certitudes.

définitions que les autres leur attribuent, voire parfois les insultes, en se construisant parfois une sorte d'identité « patchwork », précaire et factice. Leurs anomalies par rapport à la société qui les entoure représentent l'opportunité de se faire caparaçonner par les opinions et les jugements des autres, dans le but de finalement recomposer une image unitaire d'eux-mêmes. Il s'agit de personnages vaincus, traversés par les voix des autres : c'est le seul moyen de résister, dans la société où ils vivent. Debenedetti, dans son œuvre sur le roman au XX^{ème} siècle, constate la présence de plusieurs personnages romanesques qui se montrent plutôt désagréables : il appelle ce phénomène l' « invasion des laids »⁶⁴. Les modèles pour ces représentations de la laideur physique ne sont que Kafka et Dostoïevski⁶⁵, mais interviennent aussi des suggestions culturelles nouvelles, telle la psychanalyse et les tentatives de découvrir le côté inconscient et parfois obscur de l'homme. Nous nous sommes attachés au problème des stigmates liés à l'aspect physique, comme par exemple le visage grêlé de Francesco ou la laideur de Manuele. Tous les deux, somme toute, incorporent les insultes, qu'ils utilisent pour construire leur identité, ou un semblant d'identité. Encore une fois, il s'avère indispensable de souligner que notre approche tente de comparer les personnages des romans de Morante, mais tient compte naturellement des différences propres à chaque œuvre

⁶⁴ cf. Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971, pp. 440-54.

⁶⁵ A propos de Kafka, Marina Beer écrit dans son essai sur le rapport entre Morante et le judaïsme : « Fra i giovani autori che la lettura di Kafka aveva "rivelato a se stessi" c'è senza dubbio anche Elsa Morante. Il debito verso lo scrittore praghese è ammesso più volte: Kafka è il protagonista del grande sogno *La morte di Kafka*, e viene evocato anche altrove nel diario del 1938. Nella nota introduttiva allo Scialle andaluso del 1963, la Morante riconosce l'influenza di Kafka sulla sua scrittura: "L'uomo dagli occhiali [...] risente poi nel suo goticismo, di qualche influsso kafkiano (questa però fu la prima e ultima volta che E.M. – sia detto a sua giustizia – risentì l'influsso di qualsiasi autore al mondo)". Come ricorda anche Alberto Moravia "nel '37 stava scrivendo i racconti di *Il gioco segreto* [...] aveva una sconfinata ammirazione per Kafka". L'idea stessa di un libro di venti racconti come *Il gioco segreto* (1941), benché non isolata nel panorama italiano degli anni del "realismo magico", nacque probabilmente per l'influenza della raccolta kafkiana *Il messaggio dell'imperatore*, tradotta da Anita Rho e pubblicata nel 1935 da Frassinelli nella collana "Biblioteca Europea" [...]. La traduzione faceva seguito a quella de *Il processo* (1933), presso lo stesso editore torinese [...]. Il Diario 1938 è forse il più autenticamente kafkiano dei testi della Morante, e non solo perché vi si raccontano "sogni processi", ma soprattutto per l'intelligenza del lavoro del sogno, per la lingua e lo stile, il realismo e l'intensità, la logica analitica e la libertà delle immagini » (Marina Beer, « Costellazioni ebraiche: note su Elsa Morante e l'ebraismo del Novecento », dans E. Cardinale et G. Zagra, sous la direction de, *Nacqui nell'ora amara del meriggio: scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, cit., pp. 166-201, p. 180). En outre, Cesare Garboli affirme que Kafka a été une des sources du premier roman de Morante, avec Sade et *Don Quichotte* (F. Comencini, *Elsa Morante, un siècle d'écrivains*, documentaire, cit., 0:12:18).

En ce qui concerne la présence des suggestions dostoevskiennes dans l'œuvre de Morante, nous proposons à titre d'exemple la lecture de l'article de Zanardo sur *La Storia* et un roman célèbre de l'écrivain russe (cf. Monica Zanardo, « Tangenze micro e macroscopiche tra *La Storia* di Elsa Morante e *L'idiota* di Dostoevskij », dans S. Sgravicchia, sous la direction de, "*La Storia*" di Elsa Morante, cit., pp. 227-35).

littéraire. En tout cas, les stigmates, une fois acceptés, même inconsciemment, et englobés dans la notion si délicate d'identité, semblent pouvoir rejeter la peur de ne devenir qu'un ensemble d'atomes mentales, de sensations et de fragments de souvenirs. L'identité se décline aussi dans le rapport avec le contexte qui nous entoure, avec les espaces où nous vivons : nous allons approfondir cette relation au chapitre suivant.

1.2. Les espaces et les personnages

Étudier les espaces dans romans de Morante peut contribuer à une compréhension plus profonde des personnages. Cette supposition trouve confirmation dans deux cadres d'analyses différents.

Concernant les analyses purement littéraires, le traitement de l'espace a toujours été considéré comme une catégorie fondamentale pour le roman : parfois il peut constituer la raison même de l'œuvre⁶⁶. Aux changements des lieux correspondent souvent des tournants de l'intrigue et il est important de reconnaître que les espaces d'un roman ne sont pas seulement effectifs et réels, mais aussi imaginaires. Nous pourrions approfondir ultérieurement ces observations : la description de l'espace exprime aussi le rapport fondamental entre l'homme (auteur ou personnage) et le monde qui l'entoure. En effet, le personnage s'avère indissociable de l'univers fictif auquel il appartient : les dynamiques relationnelles n'existent pas seulement entre personnages, mais aussi avec les espaces du roman. Ces derniers peuvent représenter une prolongation du personnage, un obstacle ou un moyen pour se révéler : dans les romans de Morante, nombreux seront les cas d'espaces qui s'avèrent des refuges, des scènes où interpréter un autre personnage, des véritables miroirs des changements subis, des lieux d'où s'enfuir ou des situations qui influencent et déterminent un certain état d'âme ou des actions particulières. L'univers romanesque peut s'accorder avec les sentiments du personnage ou s'avérer en contraste. En tout cas, l'analyse des espaces ajoute des observations intéressantes aux études générales des personnages, justement parce qu'elle représente une possibilité d'examiner l'œuvre et ses dynamiques d'un point de vue privilégié, une sorte d'observatoire permettant une approche riche en éléments de réflexion.

Le deuxième cadre d'analyse gardé en tant que point de repère concerne les études sociologiques de G. Simmel et E. Goffman : il s'agit grosso modo d'une source d'inspiration qui s'applique bien aux espaces et aux personnages des romans de Morante. Il convient d'abord de préciser qu'il ne s'agit pas d'une analyse systématique des espaces selon les théories de ces deux sociologues ; au contraire, il s'est avéré

⁶⁶ cf. Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1975, éd. originale 1972, pp. 99-127.

avantageux de prendre leurs études en tant que base sur laquelle développer un discours lié aux textes pris en considération, en gardant toujours à l'esprit l'unicité de chaque roman et l'impossibilité de généraliser. Le fait que la majorité de ces observations sociologiques aient comme champ d'observation les relations dans la vie quotidienne semble fournir une autre raison pour s'appuyer sur ces études. Ainsi, il est intéressant de garder à l'esprit certaines affirmations de la « Sociologie de l'espace » de Simmel⁶⁷. Par exemple, l'espace sera considéré eu égard à la façon avec laquelle il influence les relations sociales : la nature de la dimension spatiale est à la fois condition et symbole des rapports sociaux. L'espace s'avère une condition parce qu'il oriente la configuration des formes sociales. Parfois, en outre, l'espace structure les rapports d'interaction : les nombreuses chambres où se déroulent les intrigues des romans de Morante en sont un exemple. En effet, une pièce oblige le personnage, qui y demeure tout seul, à se confronter avec lui-même, à réfléchir, à fantasmer, à se rappeler du passé ou à rêver de s'enfuir. S'il y a au moins deux personnages, les relations deviennent forcément plus fortes, pour le meilleur et pour le pire : il n'y a pas de possibilités de dispersion de sentiments et de réactions. Donc, en quelque sorte, il est indéniable que la configuration spatiale d'une chambre ou d'un appartement influe sur les dynamiques relationnelles.

Pour ce qui est de l'œuvre de Goffman⁶⁸, nous affirmons que la distinction entre région antérieure et région postérieure peut s'appliquer à certaines situations relevées dans les romans, pour souligner le fait que dans des espaces particuliers le personnage

⁶⁷ Selon Simmel, l'espace est un élément fondamental pour les interactions des individus : il s'agit du lieu des interactions réciproques. Tandis qu'une branche de la sociologie considèrerait l'espace en tant que matériel accessoire des phénomènes sociaux, Simmel commence à analyser l'espace comme dépendant du contenu. Dans le chapitre « L'espace et les organisations spatiales de la société » de sa *Sociologie*, Simmel écrit : « Un passage de Kant définit l'espace comme « la possibilité de la coexistence » - c'est aussi son rôle sociologique ; l'action réciproque fait l'espace, jusqu'alors vide et néant, quelque chose pour nous, elle le remplit tandis qu'il la rend possible » (G. Simmel, *Sociologie*, cit., p. 601).

⁶⁸ Dans le chapitre « Les régions et le comportement régional », dans le premier tome de *La mise en scène de la vie quotidienne*, intitulé *La présentation de soi*, Goffman nous explique la différence entre ce qu'il définit région antérieure et région postérieure. Tout d'abord il précise que l'« on peut définir une région comme tout lieu borné par des obstacles à la perception, ceux-ci pouvant être de différente nature » (E. Goffman, *La présentation de soi*, cit. p. 105) ; en entendant par communication une scène de théâtre où les acteurs jouent (voilà donc l'utilisation du terme « représentation »), il écrit : « Si l'on donne comme point de référence une représentation particulière, il est commode d'utiliser l'expression *région antérieure* pour désigner le lieu où se déroule la représentation. L'appareillage symbolique installé en ce lieu est la partie de la façade que l'on appelle le *décor* » (*ivi*, p. 106). En outre, « on peut définir une *région postérieure* ou coulisse comme un lieu, en rapport avec une représentation donnée, où l'on a toute latitude de contredire sciemment l'impression produite par la représentation » (*ivi*, p. 110). En ce sens, le personnage-acteur joue son rôle en se montrant capable de réfléchir stratégiquement : il faut contrôler la réalité et séparer la zone où l'on a affaire au public (auquel on veut donner une certaine impression) de la zone où on désire se détendre et préparer les actions successives.

peut se conduire comme s'il portait un masque, tandis que dans d'autres lieux, il se sent en sécurité ou peut préparer une future représentation. Une des prérogatives de l'interaction est le besoin de pouvoir contrôler les différentes situations, en ayant aussi la possibilité d'agir stratégiquement : voilà pourquoi maintes fois dans l'avant-scène le personnage joue un script en feignant ce qu'il n'est pas.

Mensonge et sortilège

Le premier roman de Morante met en scène une tragédie privée, un drame qui se déroule dans une ville du Sud de l'Italie (probablement Palerme), entre la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle. Il a été possible de reconnaître cette époque grâce à certains indices, tels que la présence d'un dirigeable, d'une voiture et du wagon postal, où Francesco travaille. Mais le récit de la famille d'Elisa occupe toute l'ampleur de la narration et ne laisse pas d'espace aux cadres historiques, en s'adressant au lecteur d'un point de vue qui se situe dans une dimension intime, constituée par les espaces fermés des habitations, et en particulier des chambres : les relations domestiques y prédominent et le sens d'angoisse claustrophobe du milieu se transfère sur les personnages, tout comme l'absence d'horizons existentiels plus vastes. C'est entre les quatre murs que les passions, les sentiments, la haine et le désespoir le plus sombre dépassent la limite de la raison⁶⁹. Dans un roman qui raconte l'histoire d'une famille, le type d'espace le plus récurrent ne pouvait qu'être par conséquent l'intérieur d'un appartement ou d'une maison. L'épopée moderne mise en scène par Morante devait se dérouler dans une atmosphère quotidienne qui caractérise la vie de la majorité des personnages. De la même façon, le palace des nobles Cerentano, surtout après la mort d'Edoardo et la folie de Concetta, ressemble plus à une prison qu'à une demeure fastueuse.

La première chambre à laquelle le lecteur a affaire est celle d'Elisa, la narratrice. Il s'agit d'une petite chambre dans l'appartement de Rosaria, à Rome. En la décrivant, Elisa utilise des termes qui font penser à la cellule d'une prisonnière qui y vit renfermée depuis quinze ans, depuis la mort de ses parents. Le caractère immuable de la

⁶⁹ G. Rosa souligne cette condition: « Nel *Familienroman* di Elisa, il sistema dei personaggi si riduce alla rete angusta delle relazioni domestiche : nell'impareggiabile prosapia sono davvero tutti parenti-eroi, Nicola Monaco compreso ; lo spazio è limitato alle misere stanze degli appartamenti ; il tempo è misurato dal susseguirsi biologico delle generazioni ; l'orditura della trama, infine, rifiuta svolte e peripezie per concentrarsi sul groviglio di velleità, deliri e fobie » (Giovanna Rosa, *Elsa Morante*, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 35).

chambre⁷⁰, le fait qu'elle n'ait pas subi de changements tout au long des années, fait d'elle une sorte de bulle atemporelle, qui maintient Elisa dans un état suspendu entre son enfance et son imagination. La chambre assume alors une triple fonction : au début elle est un refuge, où Elisa peut se cacher du monde troublant de Rosaria⁷¹ ; elle devient aussi une prison, parce qu'Elisa arrive à l'âge de vingt-cinq ans sans presque aucune expérience du monde qui l'entoure⁷²; il s'agit aussi, et surtout, du lieu où elle peut laisser libre cours à son imagination, son énergie vitale jamais réellement consumée. Dans ce dernier cas, Elisa ne joue pas un rôle passif, mais elle s'avère active et consciente de ses capacités créatives. D'ailleurs, c'est dans cette chambre qu'elle passe ses journées à imaginer les aventures de sa famille et où finalement elle écrira son *Familienroman* : « Ainsi que je vous l'ai dit, il y a dans cet appartement un territoire où il me fut permis de régner sans être dérangée : ma chambre » (p. 28). Le lieu privilégié où la mémoire devient imagination et la malheureuse histoire familiale un roman est justement cette chambre, où Elisa, ce personnage resté suspendu entre enfance et jeunesse, entre la perte de ses parents et le mensonge, se réalise. En effet, elle devient

⁷⁰ « Si l'on en retire les images pieuses, les portraits et les livres, cette pièce n'a guère changé depuis le jour où j'y entrai pour la première fois. Celui qui la verrait pourrait supposer, aujourd'hui encore, qu'elle est celle d'une enfant ordonnée, très studieuse et aimant la lecture » (p. 28).

⁷¹ Rosaria essaye de faire sortir Elisa de sa chambre, en la préparant pour qu'elle entre en scène, la scène de son salon : « Pour dire la vérité, les premiers temps de notre vie commune, elle [Rosaria] avait tenté de me guérir de ma sauvagerie et de ma modestie. [...] Après m'avoir coiffé, parée et un peu maquillée, elle me faisait venir au salon, quand elle avait des visites, pour me montrer à ses amis. [...] mes regards perdus et timides cherchaient ceux de ma protectrice, dans les jupes de laquelle je me réfugiais [...]. De telles scènes, je le répète, avaient pu avoir lieu les premiers temps, mais, ensuite, ma protectrice finit par m'abandonner à mes humeurs méditatives et solitaires, et renonça à contrarier mes inclinations [...] (p. 16).

⁷² La chambre d'Elisa rassemble à une pièce secrète, presque cachée et éloignée du reste des chambres de l'appartement. Son état de « prisonnière » se reflète aussi dans l'image du pinson dans la cage, que la narratrice voit maintes fois dans la cour interne du bâtiment. Comme dans une cellule, la chambre est petite et isolée, avec une entrée protégée et il n'a qu'une seule fenêtre : « L'amas d'objets qui encombre le réduit obstrue presque, telle une barricade, l'entrée de ma petite chambre, dont la porte ne peut s'ouvrir qu'à moitié. Et cette porte et le lourd rideau de mon minuscule vestibule atténuent quelque peu pour moi les bruits des autres pièces. L'unique fenêtre de cette petite chambre ouvre sur une cour, non point, néanmoins, sur la cour principale de l'immeuble, laquelle est vaste et bruyante, mais sur une étroite cour secondaire par où ne passe presque personne. L'immeuble a dix étages, et dans cette cour, enfermée entre quatre très hauts murs de ciment, qui forment comme une sorte de tour ouverte à son sommet, le soleil, quelle que soit l'heure ou la saison, ne pénètre jamais, et sur son sol, entre les pierres parsemées d'immondices, pousse une herbe anémique. [...] La cage d'un pinson, hôte d'une maison sans soleil, est parfois suspendue à l'extérieur de l'une de ces fenêtres, pour lui permettre de respirer l'air de cette cour, au-dessus de la cime sans toit et presque vertigineuse de laquelle se croisent les stridents hirondelles » (p. 20-21). Ce pinson qui doit se contenter de respirer l'air renfermé dans une cage, tandis que les hirondelles libres volent dans le vaste ciel pourrait représenter la condition d'Elisa, mais nous savons que la narratrice n'est qu'une prisonnière volontaire : personne ne l'oblige à rester « enterrée vive » dans l'appartement de Rosaria.

écrivaine, un rôle que la petite chambre isolée et oubliée par tout le monde sublime dans un état presque transcendantal. La lecture des livres (de préférence du genre fantastique) n'arrivait pas à la satisfaire : « la simple lecture de mes fables ne suffisait pas à m'assouvir, car elle me laissait plutôt tout entière amère et insatisfaite. Je me sentais comme un chanteur raté qui, dans sa chambre solitaire, déchiffre en silence des partitions d'opéra [...] » (p. 29). Elisa/chanteur réussira à s'exprimer librement une fois qu'elle canaliserà toute son imagination, toutes ses « mensonges » dans l'acte de se raconter à elle-même et puis aux lecteurs l'histoire de sa famille, des personnages qui la harcèlent et font d'elle une prisonnière volontaire. De plus, le passage du théâtre mental au théâtre narratif marque le moment crucial de l'épanouissement de sa vocation. Même si elle aimerait passer pour la fidèle secrétaire des chroniques dictées par les esprits de ses morts, le lecteur se rend bientôt compte du manque de fiabilité de cette intention. La chambre d'Elisa peut alors être considérée comme le lieu de naissance et de développement d'une vocation. Une vocation tournée vers deux buts principaux : l'écriture comme antidote à la peur et l'écriture comme vengeance⁷³. La peur de son triste passé, marqué par des pertes et des énigmes, et la vengeance contre sa famille, qui l'a manipulée tout au long de son enfance. Cela dit, le passage où Elisa affirme que sa chambre est « le territoire où il me fut permis de régner sans être dérangée » (p. 28) acquiert une signification importante : elle règne en tant qu'écrivaine ayant le droit et la capacité de régir ses personnages, lesquels, dans le cas d'Elisa, ne sont que les personnes qui ont constitué et influencé son passé. Tout bien considéré, après avoir vécu

⁷³ Splendorini décrit parfaitement les deux types d'écritures d'Elisa, tout comme la vocation d'écrivaine de la narratrice (cf. Ilaria Splendorini, *Menzogna e sortilegio di Elsa Morante: una scrittura delle origini*, Firenze, Le Lettere, 2010, Chapitre IX, « La scrittura delle origini come rivincita sulla vita » et Chapitre X, « Un'autentica vocazione letteraria »). En outre, nous avons décidé de citer le passage de Marthe Robert sur la vraie signification du *Familienroman*. En effet il nous semble emblématique de la vocation d'Elisa, qui ne rédige pas un roman quelconque, mais une chronique modifiée de l'histoire de sa famille. Elisa aborde la dimension familiale du point de vue de l'enfant, justement parce qu'elle est restée en quelque sorte ancrée à cette période de sa vie, qui a été marquée à jamais par la douleur : « [l'enfant] en vient à se raconter des histoires, ou plutôt une histoire qui n'est rien d'autre en fait qu'un arrangement tendancieux de la sienne, une fable biographique conçue tout exprès pour expliquer l'inexplicable honte d'être mal né, mal loti, mal aimé ; et qui lui donne encore le moyen de se plaindre, de se consoler et de se venger, dans un même mouvement de l'imagination où on ne sait ce qui l'emporte en fin de compte de la pitié ou du reniement » (M. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1996, p. 46). Le mouvement de l'imagination d'Elisa est devenu la source et l'inspiration d'un roman que celle-ci voudrait faire passer comme le dévoilement de tous les mensonges de sa famille, mais qui n'est rien d'autre que le fruit de sa vocation d'écrivaine. Même si elle écrit au début du roman : « Eh bien, je le reconnais, je ne quête pas le pardon et n'espère pas en la sympathie d'autrui. Ce que je veux, c'est seulement être sincère avec moi-même » (pp. 17-18), on peut se permettre de ne pas la croire une fois que l'on a terminé la lecture de l'œuvre.

une enfance complètement à la merci des passions et des problèmes de ses parents, c'est au tour d'Elisa de gérer les destins des marionnettes familiares⁷⁴.

Le fait de « régner » inclut donc les caractéristiques principales de la vocation d'écrivain : exercer le pouvoir sur les personnages, décider de leurs interactions, les dynamiques de leurs rencontres, leurs émotions. Et tout cela en restant renfermée dans sa chambre. Lorsqu'elle construit l'architecture de son roman familial, Elisa se sent puissante : « Mais il ne faudrait pas croire pour cela que cette chambre solitaire ait été le refuge d'une sainte : elle fut plutôt celui d'une sorcière » (p. 21). Parmi les activités d'une sorcière, il y a aussi traditionnellement la capacité à manipuler les personnes et à changer la réalité, dans le but de faire le bien ou le mal⁷⁵. Elisa se consacre dans sa chambre au sortilège de l'écriture, désireuse de surmonter les douleurs du passé en se vengeant des années de son enfance. La chambre d'Elisa devient alors un espace capital⁷⁶, un véritable laboratoire, exclusif, délimité par des frontières bien précises. Ce lieu est aussi un point de repère fondamental pour tout le roman, une sorte de tour de contrôle des dynamiques de l'histoire, doué des deux caractéristiques antinomiques : il est éloigné de la ville natale où se déroule l'histoire (on est en effet à Rome), mais c'est aussi un endroit lié aux souvenirs d'enfance d'Elisa, puisqu'il est l'appartement de Rosaria, une des protagonistes du roman, et est resté presque identique du jour de l'arrivée de la narratrice à Rome, à l'âge de dix ans, après la tragédie de la mort de ses

⁷⁴ « Un tempo imperatrice e dea delle maschere della sua epopea visionaria, Elisa, direttrice di scena e regista del suo teatro narrativo, continua a esercitare il suo imperio assoluto sui protagonisti del suo dramma borghese. [...] Dopo essere stata manipolata durante tutta l'infanzia, la narratrice si fa a sua volta manipolatrice per il tramite del suo personaggio, divertendosi a dirigere, a suo piacimento, il suo universo fittizio, decidendo della sorte degli ascendenti ed esercitando su di essi il suo imperio » (I. Splendorini, *Menzogna e sortilegio di Elsa Morante: una scrittura delle origini*, cit., pp. 280-88).

⁷⁵ Giuntoli Liverani nous offre une description intéressante de la chambre d'Elisa : « Così Elisa, “a guisa d'un asceta che si macera e si esilia”, ma anche di una “strega” adoratrice e monaca “della menzogna”, rifugge dai vivi per chiudersi nella propria stanza – ormai dilatata alle dimensioni di universo immaginario – in compagnia dei “fantastici morti”, ovvero “dei fantasmi” familiari; e al pari di un vanitoso don Chisciotte, si fa “imperatrice” e “dea” delle proprie maschere “Hidalghe” » (Francesca Giuntoli Liverani, *Elsa Morante: l'ultimo romanzo possibile*, Napoli, Liguori, 2008, p. 10).

⁷⁶ L'importance de la chambre d'Elisa a été reconnue par Scarano aussi bien que par Bardini. Le premier démontre que la description de cette chambre a été modelée sur la représentation spatiale qu'utilise Freud dans son *Introduction à la psychanalyse* (cf. Emanuela Scarano, *La « fatua veste » del vero*, dans *Per Elisa, Studi su Menzogna e sortilegio*, cit., pp. 128-32) ; Bardini analyse l'importance de la chambre (en particulier de l'expression « sortir de cette chambre »), en tant que scène narrative et lieu de ses coordonnées existentielles, où seul le chat Alvaro (être inhumain et divin) peut entrer, du point de vue de l'existentialisme de Jaspers (cf. M. Bardini, *Elsa Morante. Italiana. Di professione, poeta*, cit., pp. 320-38). En ce qui concerne le chat Alvaro, il est intéressant de lire *Dei « fantastici doppi »*, où Bardini reconnaît dans Alvaro l'objet ultime sur lequel Elisa déplace sa névrose d'origine œdipienne (Marco Bardini, « Dei fantastici doppi », dans AA.VV., *Per Elisa, Studi su Menzogna e sortilegio*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, p. 173).

parents. Donc une chambre qui unit la distance et la proximité (temporelles et spatiales à la fois) au sujet du roman, l'épopée moderne d'une famille racontée par une fille qui découvre sa vocation littéraire.

Nombreuses scènes du roman se passent dans des chambres, qui constituent une sorte de fil rouge spatiale dans la narration. En outre, certaines chambres restent des points de repère importants, car elles sont déterminées par leurs occupants et en même temps influent sur leurs états d'âme. Maintes fois elles reflètent les caractéristiques du propriétaire et donnent une atmosphère particulière aux scènes dont elles servent de décor. Par exemple, dans la première partie du roman, penchons-nous sur la chambre de la grand-mère Cesira, qui vit dans l'appartement de la famille d'Elisa en tant que « parasite et intruse » (p. 48). Elle ne mange pas à la table commune de la cuisine, mais reste assise dans un coin comme « un génie revêché », « muette pendant des heures », une sorte de « sphinx » (p. 49). Ce personnage inquiétant a sa chambre à elle, où elle cache ses objets les plus précieux, dont elle est très jalouse. La description de cette pièce⁷⁷, petite, meublée modestement et contenant le peu d'objets de Cesira est intéressante pour comprendre la défaite que cette dernière a dû affronter après son mariage avec le noble Teodoro : elle, une institutrice ambitieuse et désireuse de richesse, se retrouve encore plus pauvre après la liaison avec celui qui deviendra le père d'Anna, une fille qui n'a jamais aimé sa mère et qui pourtant se chargera de sa subsistance dans la vieillesse de Cesira (une vieillesse soit dit en passant arrivée trop tôt). Malgré l'humiliation, Cesira reste une femme coquette, jalouse de sa quincaillerie, et cela est nettement perceptible dans la description de sa minuscule chambre, qui deviendra un lieu important pour Anna dans la dernière partie du roman. Il n'est peut-être pas inopportun de rappeler que ce sera dans cette chambre qu'Anna exprimera au plus haut degré les effets de sa folie, en écrivant les fausses lettres de son Cousin, et c'est par ailleurs la propriétaire de cette chambre, sa mère Cesira, qui, au début du

⁷⁷ « Quant à ma grand-mère, elle avait sa chambre à elle, une chambre si exiguë que, en dehors du lit, il n'y avait pas de place pour une armoire et qu'elle rangeait ses affaires dans une panier. Elle était très jalouse de ce qui lui appartenait : quand ma mère avait à faire dans cette petite pièce, du seuil elle la suivait avec des yeux méfiants et inquiets. "On dirait qu'elle a peur, disait ma mère avec une grimace, que je lui vole ses loques !" Tous les soirs, ma grand-mère pliait soigneusement sa jupe et sa jaquette, et tous les matins, un peu gênée, elle se présentait à la cuisine pour demander la petite boîte de cirage afin de cirer ses bottines. Dans la panier, elle avait quelques paires de vieux bas raccommodés, quelques pièces de lingerie de coton ornée de dentelle à bon marché, et quelques lettres, aussi que de vieilles paperasses. En outre, comme on le verra, elle possédait quelques bijoux, qui étaient enfermés dans un coffret (pp. 51-52).

roman, avait maudit avec violence et emphase sa fille⁷⁸ : un anathème jeté dans la première partie de *Mensonge et sortilège*, dont les effets se manifesteront seulement dans le crescendo final de la tragédie de la famille De Salvi-Massia. La chambre de la diabolique Cesira deviendra le tout aussi troublant théâtre de la folie d'Anna.

Après la chambre de Cesira, il est intéressant de s'attarder sur une autre pièce, que la grand-mère d'Elisa connaissait d'ailleurs très bien : la chambre de Teodoro, le noble déchu, père d'Anna. Cet espace devient important lorsque le mari de Cesira commence à l'occuper en tant qu'infirmes, toujours en compagnie de sa fille, qui n'avait que onze ans. Pendant une des fréquentes querelles de ménage, Teodoro tombe malade et sera obligé de passer la dernière période de sa vie au lit, assisté par la froide Cesira, mais entouré de l'amour profond de sa fille. Cette chambre joue un rôle fondamental dans la formation du caractère d'Anna : d'une part elle peut y passer une grande partie de ses heures en compagnie de son père, ils forment une dyade unique, qui passe le temps à inventer et écouter des récits, à imaginer et à rêver⁷⁹ ; d'autre part, en restant dans cette chambre, elle commence à tracer une frontière définitive entre elle et sa mère, qu'elle arrivera finalement à détester⁸⁰ (de plus, il faut le souligner, Anna l'accusait déjà

⁷⁸ « A ces mots, ma grand-mère se leva de sa chaise et, avec un sourire de sorcière, agita convulsivement la tête : « Ah, dit-elle à ma mère, d'une voix aigüe et pleine de douleur, je te maudis ! Souviens-t'en, c'est ta mère qui te donne sa malédiction. Vous m'entendez, mon Dieu ? Je la maudis ! » Et, en proie d'arides sanglots, elle se frappa furieusement la tête avec ses poings (p. 49-50).

⁷⁹ Suit la description des après-midi idylliques entre père et fille, dans la chambre de Teodoro : « Anna ne quittait jamais son père. Nombreux furent les après-midi qu'ils passèrent seuls dans cette pièce du troisième étage, que l'on eût dit suspendue au-dessus du vaste champ, plein de bruit et de vacarme, qu'était la terre. Ce furent des après-midi aussi riches que mémorables. [...] Il acceptait donc cette dévotion, mais à tout prix il voulait la rendre moins pénible en étant un compagnon fantasque et brillant. [...] Il appelait à son secours les ressources de son passé de conquistador pour plaire à l'enfant et la divertir ; ils jouaient ensemble à des jeux de société alors à la mode dans les salons ; ils se proposaient des devinettes et des charades. Et souvent le rire de la fillette couronnait ces jeux, suivi aussitôt par celui, heureux et ravi, de Teodoro. Ou bien, Anna faisait la lecture à voix haute, principalement celle des traductions de romans d'aventures français qui constituaient, pour la plus grande partie, la bibliothèque de Teodoro [...]. Et Teodoro s'inspirait de ces histoires de mousquetaires et de reines, de magnanimes malfaiteurs et de limiers géniaux, d'aristocratiques aventuriers et de nobles demoiselles, pour narrer à sa fille ses propres aventures passées. Il n'avait jamais reculé devant les fables, mais en ces occasions, pour briller aux yeux de sa fille, il ne repoussait aucune des inventions qui pouvaient s'offrir à son esprit » (p. 101-103).

⁸⁰ La nuit de la mort de Teodoro, Cesira surprend Anna au chevet de son père et même dans ce moment de deuil, la fille ne peut pas s'empêcher de ressentir envers la mère un sentiment de mépris : « Chaque fois que sonnait un quart, une angoisse prémonitrice la bouleversait. Et quand Cesira entra, surprenant le père et la fille dans leur secret, il sembla à Anna qu'elle voyait entrer une fée inhumaine, porteuse du sortilège de la mort. [...] En même temps, une pensée dure et féroce contre l'intruse la [Anna] domina. Et comme Cesira s'agrippait à elle des deux mains, répétant d'une voix plaintive et hystérique : « Anna ! Anna ! », elle se déroba pleine de répulsion à ce contact. [...] « Pourquoi es-tu là, toi ? Qu'es-tu venue faire ? » lui dit-elle [Anna] à voix basse, la bouche encore puérilement crispée par les pleurs (p. 152-53). Le fait de décrire Cesira comme « une fée inhumaine, porteuse du sortilège de la mort » semble renforcer

d'être responsable de la maladie de son père⁸¹). La partie de son être la plus rêveuse, son amour fou pour le cousin Edoardo (dont son père et elle parlent souvent) et le désir d'une vie différente et riche trouvent dans les longues périodes passées dans la chambre de son père le parfait contexte pour se développer et devenir un aspect déterminant du personnage d'Anna⁸². En revanche, son côté le plus sombre et inquiétant, né de la haine envers sa mère, commence inexorablement à s'enraciner dans son cœur et, en évitant la présence maternelle, elle montre déjà le cynisme et la froideur qui caractériseront son personnage adulte. Dans cette chambre, en outre, Teodoro et Nicola Monaco essayent d'organiser une sorte de complot pour réclamer à la famille Cerentano, dont Teodoro était un membre désormais méconnu, une partie de l'héritage⁸³. La conspiration n'aura pas de succès, mais on a la possibilité de mieux connaître le personnage de Nicola, le père naturel de Francesco : Elisa, la narratrice, fait juste jouer ensemble ses deux grands-pères dans la même chambre.

la thèse de la malédiction jetée par Cesira (ancienne) à la fille Anna (adulte) : déjà dans son enfance Anna voit sa mère comme une sorte de sorcière, et cette image de Cesira évoquée dans le passage ci-dessus nous rappelle le moment où la grand-mère d'Elisa maudit la fille, qui effectivement mourra tragiquement, après avoir vécu une période de grave aliénation, comme sous les effets d'un sortilège.

⁸¹ Après le malaise de Teodoro, qui était en train de se disputer avec sa femme, Anna exprime dans son regard toute sa haine envers la mère : « Pendant quelques instants, sa femme et sa fille le crurent mort, mais quand il rouvrit lentement ses yeux hagards et ternes, Anna, qui était penchée sur lui, lança à sa mère un regard mauvais, par lequel, froidement, elle la chassait du chevet de Teodoro. Par ce regard, cette fillette de onze ans commença à dominer l'esprit confus de Cesira. A partir de ce moment-là, ce fut elle qui fut la maîtresse. Son enfance se termina, et Cesira ne put plus jamais se libérer, en présence de sa fille, d'un sentiment de sujétion servile et craintive, mais qui n'était pas dicté par l'amour » (pp. 99-100).

⁸² Le rapport privilégié instauré avec le père (qui a comme point de repère important la chambre étudiée ici) développe des conséquences capitales pour le personnage d'Anna. G. Rosa reconnaît dans la phrase adressée par Teodoro à la fille Anna (« Scommetto che ne sei già innamorata. Benissimo, sarà tuo marito »), après la rencontre avec Edoardo enfant, une sorte de projet qui marquera le destin de la jeune Massia (cf. G. Rosa, *Elsa Morante*, cit., p. 35). Splendorini aussi recherche les causes de l'engouement fatal pour le Cousin dans le rapport fille-père, qui ont lieu dans la dernière période de vie de Teodoro. En particulier, Splendorini souligne que : « se i pensieri e le fantasie di Anna hanno per oggetto esclusivo Edoardo, la causa è da ricercarsi soprattutto nei discorsi e nelle promesse paterni, nel ruolo tutt'altro trascurabile svolto da Teodoro nella formazione di questo "mito" » (I. Splendorini, *Menzogna e sortilegio di Elsa Morante: una scrittura delle origini*, cit., p. 193). En outre, les récits que Teodoro raconte à sa fille dans les après-midi passés dans la chambre ont influencé l'imagination d'Anna, en instillant les premiers germes du mensonge : « Queste spaccionate e queste invenzioni [di Teodoro], in larga parte ispirate alle sue letture di romanzi d'avventura francesi, hanno avuto una ricaduta nefasta sulla figlia: secondo Elisa, i primi germi della malattia di Anna erano già contenuti in quei racconti rocamboleschi e menzogneri che Teodoro amava propinarle e che la bambina prendeva per veri, lasciandosi a poco a poco pervadere dal morbo. [...] Le rappresentazioni immaginarie di Anna sono senz'altro influenzate dai romanzi di cappa e di spada – ricchi di avventure rocambolesche e di colpi di scena del genere di duelli da lei immaginati [pendant l'adolescence]- di cui fa la lettura al padre, ma anche dai racconti e dai "ricordi" romanzeschi [...] di quest'ultimo, modellati anch'essi su quegli stessi romanzi » (*ivi*, p. 192-93).

⁸³ « Or, ces jours-là précisément, un plan fut élaboré dans la petite chambre de l'infirmes, plan dont celui-ci ne parla pas à sa fille, de crainte que quelque chose n'en transpirât pour Cesira. Il s'agissait d'un projet de Nicola en sa faveur à lui, Teodoro Massia. Et dans le désordre de ses sentiments et de sa volonté, le malade mit dans ce projet ses confuses espérances » (p. 131).

Jusqu'à ce point de l'analyse, il est clair que l'histoire d'une famille ne peut qu'être placée dans des chambres, des lieux domestiques et représentatifs de la vie quotidienne. L'intention visée est donc de reconnaître que l'importance de ces espaces égale d'une certaine manière celle des personnages. La constatation suivante est désormais inévitable : personnages et espaces s'avèrent indissolublement liés, ils s'interpénètrent, parce que les dynamiques relationnelles déterminent le lieu et vice versa. Il n'y aurait pas des relations aussi étouffantes et claustrophobes sans des cadres si ternes et sombres ; et les différents endroits du roman ne sauraient être si déprimants et tristes s'ils ne représentaient le décor de l'histoire tragique de la famille d'Elisa. Ainsi, en continuant l'exploration des lieux du roman, nous ne pouvons pas éviter une autre pièce de l'appartement de la famille d'Anna : le salon. En effet, ce dernier sera le lieu de rencontre entre Anna et le cousin Edoardo, une relation qui constitue une étape incontournable dans toute la narration. La nature rêveuse d'Anna va forcément se renforcer de manière considérable à travers l'amour idolâtrique qu'elle porte à son noble et riche cousin ; les moments essentiels de cette liaison ont comme cadre le salon de l'appartement où vivent Anna et Cesira. Évidemment Edoardo, qui dans cette relation revêt un rôle presque toujours dominant, même s'il aime susciter l'espoir de sa cousine avec ses gestes et ses mots d'amour, n'a pas l'intention de l'introduire dans son monde privilégié. Voilà pourquoi il préfère rendre visite à sa cousine dans cette chambre modeste : « Lorsqu'il savait trouver Anna seule, Edoardo montait chez les Massia, et là, dans la pièce qui servait à la fois de salon, de salle à manger et d'école pour les élèves de Cesira, il s'attardait parfois du début de l'après-midi jusqu'à la nuit » (p. 234). Ce sera dans cette même pièce qu'Edoardo présentera son ami Francesco à Anna, avant de sortir définitivement de scène. En voulant se concentrer sur le type de sentiment qui unit les deux cousins, il est indispensable de faire appel aux commentaires de la narratrice, qui dans un certain sens anticipe la folie finale de sa mère :

Ainsi l'amour d'Edoardo et d'Anna, protégé par Cesira et volontairement ignoré par Concetta, pouvait s'épanouir sans le moindre obstacle. Un amour ? Mais quel genre d'amour est-ce donc que celui-ci ? Je serais vraiment heureuse de pouvoir offrir à mes lecteurs une grande et dramatique liaison, une intrigue contrarié et orageuse. Mais cet amour-ci, fait de bavardages, de badinages et de fâcheries, et qui fait songer aux jeux de l'enfance plutôt qu'à une expérience adulte, quel genre d'amour est-ce donc ? Certainement mes lecteurs se sentiraient escroqués en se voyant proposer de telles fadaïses, si je ne les avertissais pas que c'est sur cette base, futile en apparence, que naît et s'élève le ténébreux château de ma protagoniste. De même qu'un mince et rauque ruisseau se transforme en torrent, de même, parfois, dans

une Symphonie, ce qui fait suite à un joyeux et clair Allegro, c'est un Andante sévère et mystérieux (p. 234).

La longue digression d'Elisa⁸⁴ prépare le lecteur aux tragiques événements finaux, au « torrent » de faits énigmatiques qui concluent le roman pareil à « un Andante sévère et mystérieux ». On n'a donc pas affaire à un grand amour contrarié, mais à une liaison immature, née d'un engouement à partir duquel Anna, déjà tombée amoureuse du cousin quand elle n'était qu'une petite fille, construit « le ténébreux château » qui l'empêchera d'avoir une perception claire de la réalité. La série de « bavardages, de badinages et de fâcheries » entre Edoardo et Anna a comme décor le salon de cette dernière. Pendant ces rencontres, la chambre anonyme et destinée à plusieurs et différents usages, se transforme et, sous les effets de l'imagination d'Edoardo, devient un véritable théâtre, où les deux jeunes jouent aux amants. On peut assister à de véritables changements de vêtements, à des blagues, à des récits de fantaisie, à des scènes de séduction et à des rites sacrificiels⁸⁵. Edoardo invente et en même temps se réjouit du spectacle, tandis qu'Anna y croit intensément, et c'est ici que naît le bourgeon malsain de la tragédie. La fonction de cette chambre est encore une fois fort bien explicitée par les mots de la narratrice :

Ce n'était pas toujours que les comédies auxquelles se livraient les deux cousins étaient aussi gaies que celles que nous venons de décrire ; parfois, même, le salon pauvre et nu des Massia était le théâtre de scènes cruelles. Un après-midi, par exemple, où les deux cousins étaient assis tout seuls sur le divan aux ressorts cassés et grinçants, Edoardo annonça inopinément à Anna qu'il venait de se fiancer (p. 237).

L'invention de cette histoire de fiançailles avec une jeune fille noble suscite chez Anna une douleur immense, qui lui cause un évanouissement. Tous ces type de jeux exercent un certain charme sur l'esprit d'Edoardo, qui en regardant l'humiliation d'Anna, une fille superbe et orgueilleuse, éprouve une satisfaction proche du sentiment

⁸⁴ A. R. Pupino analyse dans ce passage le style ironique de la narratrice (cf. Angelo Raffaele Pupino, *Struttura e stile nelle opere di Elsa Morante*, Ravenna, Longo, 1968, p. 58). Le ton parodique d'Elisa caractérise tout le roman, ainsi que le rapport lieu-action (on reviendra sur ce sujet dans la conclusion de cette première partie). L'ironie réside aussi dans le fait de situer les rencontres de cet amour en apparence si intense dans le salon d'un pauvre appartement.

⁸⁵ Parmi les épisodes qui se passent dans le salon, on peut rappeler les suivants : Anna et Edoardo échangent leurs vêtements respectifs, en remarquant leurs similitudes (cf. p. 235) ; Edoardo coiffe les cheveux de sa cousine (cf. *ibidem*) et brûle légèrement le menton d'Anna avec le fer chauffé au rouge (cf. p. 260).

de satisfaction que ressent un metteur en scène devant le succès de son œuvre : « en effet, nul spectacle n'est plus agréable pour un amant cruel que celui d'un cœur orgueilleux qui se châtie lui-même » (p. 242). Anna, actrice et public en même temps (tout comme Edoardo s'avère metteur en scène, acteur et public à la fois), reste ignorante de toute cette machination. Et dans ce lieu familier et si bien connu, le salon de sa maison, elle commence lentement à sombrer dans une dimension aliénante.

Les deux personnages qui n'appartiennent pas du tout à la noblesse et qui, au début du roman, forment un couple sont Francesco et Rosaria. Tous les deux habitent dans deux chambres qui reflètent bien leur nature. Rosaria vit dans une « chambre meublée chez une femme qui permettait à ses locatrices de recevoir des visites » (p. 345). Cette liberté permettra à la jeune fille de commencer sa « vie coupable » (p. 346) en tant que prostituée. Son activité cesse après sa rencontre avec Francesco, jeune universitaire, qui deviendra le seul homme à lui rendre visite⁸⁶ et dont elle tombera amoureuse. La chambre de Rosaria accueillera aussi Edoardo, qui noue une relation avec elle, en lui donnant en cadeau différents bijoux (parmi lesquels la bague qu'il avait offerte précédemment à Anna) ; cette pièce sera aussi le théâtre de la fin tumultueuse de son histoire d'amour avec Francesco. Ce dernier, averti par un message, trouve le coffret contenant tous les bijoux donnés par un autre amant (qui n'était qu'Edoardo) et un monocle caché dans les draps du lit. Rosaria partira alors pour Rome, pour ne revenir que quelque temps après. La chambre de Francesco est tout aussi modeste que celle de Rosaria, mais contient en revanche ses livres universitaires, qu'il montre à Edoardo lors de sa première visite. Ayant raconté qu'il était un baron, Francesco essaye de justifier la pauvreté de sa chambre :

Son premier mouvement, lorsqu'Edoardo pénétra dans sa chambrette, fut de honte à cause de la misère de son logement, et il se hâta d'expliquer qu'il avait coutume d'habiter dans des maisons et des quartiers populaires non point parce qu'il y était contraint par un besoin d'économie (il appartenait, affirma-t-il, à une famille de riches feudataires), mais pour des fins personnelles et précises : dans le but, précisa-t-il, d'enrichir par l'expérience des études sociales auxquelles il se consacrait depuis des années. Tout en disant cela, il montrait à son hôte divers livres de philosophie, de sociologie et de politique qui étaient entassés sur sa table de nuit, et il lui confia que ces textes composaient pour ainsi dire le matériau idéal sur lequel allait être bâti le monde futur. De la sorte, il laissait entendre à ce beau petit prince qui était venu le voir que, sous ses apparences modestes, cette petite pièce de l'appartement d'un cocher de

⁸⁶ Lorsque Rosaria reçoit de visites, elle suspend devant sa porte, en guise de signal, la cage du rouge-gorge. Après sa rencontre avec Francesco, les amies frivoles de Rosaria trouveront toujours le rouge-gorge devant la porte (cf. p. 349).

fiacre était en réalité une forge occulte où le destin de la société universelle était jeté dans le creuset et forgé de nouveau pour lui donner une forme tout à fait inouïe (p. 328-29).

Dans « cette petite pièce de l'appartement d'un cocher de fiacre » se déroule aussi une scène très importante pour le développement de l'intrigue. Anna, après avoir perdu l'espérance de réaliser son rêve d'amour avec le cousin (qui entretemps était tombé malade) et après avoir refusé la proposition de mariage de Francesco, va chez ce dernier et, avec froideur, accepte alors de se marier avec lui. L'attitude distante et cynique d'Anna est le prélude d'une union malheureuse. Anna, tellement réduite à la misère, mange avec avidité le pain que Francesco avait laissé sur la table⁸⁷ et se montre impolie avec la femme du cocher. À partir de ce moment, tous les efforts de Francesco pour que son épouse et sa belle-mère mènent une vie normale s'avéreront vains et la naissance d'Elisa n'améliorera pas les rapports familiaux.

Un autre passage important concernant Francesco se déroule dans une chambre, mais cette fois il s'agit de la chambre où il avait déménagé, quand il n'avait que douze ans, pour étudier au collège du chef-lieu de la région. La petite chambre solitaire, si éloignée de l'amour protecteur de sa mère, devient pour le petit paysan un lieu de grand désespoir, où il fait l'expérience pour la première fois de la nostalgie de la maison, malgré son envie de toujours de quitter le village paysan :

Sans la moindre timidité de paysanne, mais avec une dignité de grande dame, elle [Alessandra] confia son fils à sa logeuse, une papetière, et l'installa dans sa nouvelle petite chambre, obtenant même, après de longues discussions, un léger rabais sur le loyer. Le plus ému, en se séparant de son fils, c'était Damiano : « Eh bien, dit-il à Francesco avec un petit ricanement et les yeux voilés, te voilà citadin », et il lui caressa le visage. Francesco sourit, très pâle. Altière et forte, Alessandra souriait, elle aussi. Mais quand ils furent partis, Francesco se sentit bouleversé au point que la voix lui manqua pour répondre aux questions de sa logeuse. Celle-ci s'en alla finalement vaquer à ses occupations, et Francesco, demeuré seul, se blottit dans un coin de cette petite chambre guère plus large qu'une niche à chien, et il éclata en sanglots, se mordant les mains et appelant : « Oh, maman ! » Avec des sursauts si violents qu'ils faisaient trembler les vitres de l'unique petite fenêtre qui donnait sur une galerie (p. 524-25).

⁸⁷ Un passage de cet épisode montre la volonté d'Anna d'établir sa supériorité, même dans cette situation pour elle humiliante. Francesco, rentré dans la chambre après avoir cherché des biscuits à offrir à Anna, surprend la fille tandis qu'elle dévore du pain. Anna alors remercie pour les biscuits et « dit avec un ton agressif : "Merci, maintenant j'ai mangé" Une lueur vindicative fit alors briller son délicat visage, et inclinant un peu la tête et parcourant du regard le mobilier de la chambre, les livres bien rangés et l'assiette de biscuits, elle dit avec un rire dur et insolent, où résonnait un désir de raillerie : « Ma mère ne fait que me répéter que vous êtes certainement riche, que vous êtes un bon parti et, à chaque instant, elle me parle du baron... » Et cela dit, elle abaissa sur ses doigts croisés le regard de ses yeux distraits et arrogants » (p. 591). Se moquer de la chambre de Francesco (même si ce n'est qu'à travers le regard) signifie insulter indirectement le jeune homme, qui se faisait passer pour un baron, même s'il était évident qu'il s'agissait d'un mensonge.

Après ce moment si bouleversant, Francesco commence à changer : « le temps, l'expérience et l'ambition, et le cruel jugement se développant en lui » (*ibidem*) transforment la nostalgie de sa mère en peur de la revoir, redoutant la honte qu'il éprouverait à se faire voir devant l'école avec une paysanne (de plus adultère, puisqu'elle avait confié à son fils qui était son véritable père, Nicola Monaco). Donc, ce moment de douloureuse solitude, vécu dans « cette petite chambre guère plus large qu'une niche à chien », est aussi une de dernières manifestations sincères de l'amour exagéré pour sa mère : successivement, il commencera à vouloir garder secrètes ses origines et son appartenance à une classe sociale défavorisée. Pourtant, on peut aussi étudier un autre moment très significatif entre Francesco et sa mère : il s'agit d'une des nuits qu'ils passent ensemble dans la chambre nuptiale d'Alessandra et Damiano, après la mort de ce dernier. Refusé par Anna (qui n'avait pas accepté sa demande en mariage), embarrassé par la situation économique difficile laissée par son père (qui avait accumulé plusieurs dettes), Francesco, dans sa maison natale, commence à éprouver « une sorte d'impatience et de triste inquiétude » (p. 544). Cette maison est le témoignage et le symbole de sa condition : fils de paysans. Qui plus est, rien n'a changé dans le pauvre intérieur de Damiano. Une minutieuse description de la chambre à coucher précède notamment la fine analyse des sentiments de Francesco : cette chambre influence et conditionne son état d'âme, parce qu'elle représente les aspects de la mémoire liés à son enfance. Et c'est cette période de sa vie qui le tourmente le plus⁸⁸. Mais il est nécessaire de procéder par étapes. La chambre à coucher, où se passera la discussion entre mère et fils, est ainsi décrite :

Dans la chambre à coucher, sur la couverture en coton damassé d'un violent pourpre cardinalice, on voyait encore le creux fait par le corps qui y était resté étendu après sa dernière vêtue. Malgré ce signe funèbre, il semblait néanmoins que, depuis de nombreux lustres maintenant, le temps, dans cette chambre, se fût arrêté, plongé dans une calme léthargie. Sur le dessus de la commode étaient exposés depuis près de vingt-cinq ans les cadeaux reçus par les De Salvi le jour de leur mariage : un coffret en bois sculpté, un écrin dont le couvercle était soulevé pour laisser voir les six verres qu'il contenait, chacun dans sa niche de velours fané, un petit groupe en plâtre polychrome, et d'autres objets analogues. Tout cela n'avait

⁸⁸ Dans l'enfance de Francesco se situe le trouble qui influencera toute sa vie. À ce propos, G. Rosa écrit : « La vita di Francesco [...] è tutta racchiusa nella confessione dell'adulterio cui Alessandra si lascia andare con « subdola, infernale compiacenza » (G. Rosa, *Elsa Morante*, cit., p. 35). Francesco est en effet le fils naturel de Nicola Monaco : « L'arcana confidenza apre una voragine, in cui precipita non solo il vecchio Damiano, trasformato in « ambiguo, inquietante straniero », ma l'intera esistenza del ragazzetto, che si ritrova senza vera famiglia, in balia del disprezzo e del risentimento » (*ibidem*).

jamais été utilisé que pour faire joli, et n'avait jamais non plus quitté le dessus de la commode, sinon pour être délicatement épousseté. Dès le premier jour, le caractère très précieux de ce que je pourrais appeler une sorte d'autel avait été inculqué à l'esprit enfantin de Francesco : aussi la violence de ses petites mains curieuses avait-elle été épargnée à ces objets. Et acquérant, parce qu'inviolables, une plus grande force et un plus grand mystère, ces cadeaux de noces hantèrent sa première enfance comme des personnes étranges et de noble race (pp. 544-45).

Dans la chambre, il faut remarquer l'allusion à la présence de Damiano (le creux fait par le corps sur la couverture du lit) aussi bien que les nombreux objets qui sont restés immuables depuis son enfance. Dans la maison, tout reste inchangé depuis des années : outils, draps, photographies, vieux vêtements. Le malaise de Francesco naît de la constatation que cette fois il est devenu encore plus difficile de s'enfuir de la honte de ses origines paysannes :

Tout cela [les objets dans la maison], je le répète, à la ressemblance du triste paysage, semblait immuable. Mais lors de ses précédentes visites, Francesco savait, en arrivant, que maintenant il était seulement un passant dans ces lieux, car son destin était ailleurs. Et quand, rendu intolérant par son ambition, il se révoltait contre l'exiguïté de ces pièces où il lui semblait que son avenir s'engluait, il y avait néanmoins pour le rendre plus indulgent la certitude de retourner sous peu vers ses grandes espérances et sa solitaire comédie de l'orgueil.

Cette fois-ci, en revanche, où était l'espérance ? Dès les premières et franches batailles, elle avait été blessée mortellement, et nous avons vu Francesco s'enfuir presque avec soulagement de ses champs ensanglantés. Mais quand il fut de retour au village, sa vieille aversion pour ses aspects connus revenait, plus brûlante. Sa volonté repoussait ces aspects non seulement avec agacement mais avec peur. Sur eux il voyait écrit : Résignation, et nul mot n'était plus odieux que celui-ci. Il lui semblait que tout ce qui était arrivé était le fruit d'une conjuration pour le forcer à rentrer dans cette prison et l'y enchaîner par de tenaces embûches. Et que cette conjuration contre lui avait été ourdie ici et non ailleurs. La mort de Damiano, la solitude où se retrouvait Alessandra et, maintenant, les propos qu'elle tenait et qui faisaient présager pour les prochains jours des difficultés, de mesquines batailles et peut-être la ruine financière, chacune de ces choses n'était qu'un nouveau piège pour le contraindre à rester là le plus longtemps possible et peut-être pour toujours (pp. 545-46).

La chambre à coucher et tous les objets de la maison natale représentent des « aspects connus » envers lesquels Francesco éprouve une aversion brûlante, justement parce qu'ils symbolisent sa condition sociale, qu'il considère comme une « prison », où ses espérances (voire son ambition et son désir d'ascension sociale) ne peuvent qu'être enchaînées « par de tenaces embûches ». Les peurs de Francesco deviendront réalité : il sera pris au piège, non pas par ses origines paysannes, mais par l'amour de la noble Anna et par cette même « espérance » de devenir un personnage respectable. Il connaîtra la « Résignation », il restera cloué à son travail petit-bourgeois, dans un contexte familial triste et dépourvu d'amour. En considérant même les sentiments de

deuil et d'affection comme autant de pièges, il évite de montrer de la pitié envers sa mère et ces lieux familiers. La nuit avant de quitter le village, dans le lit où avait toujours dormi Damiano, à côté de sa mère, Francesco ouvre son cœur à cette dernière, de façon rageuse, pour la faire souffrir. La discussion naît justement d'une allusion qu'Alessandra fait sur l'enfance de son fils :

Alors, sa mère eut un rire franc, que la mélancolie de la séparation prochaine rendait un peu amer, et elle lui rappela qu'étant enfant, il était capable de dormir malgré un charivari encore plus fort. [...] Cette affectueuse réminiscence réveilla l'esprit de révolte qui nichait dans le cœur de Francesco. D'une voix irritée, il interrompit sa mère, lui intimant de ne plus lui rappeler le temps de son enfance, qui, dans sa vie infortunée, serait toujours le plus malheureux (p. 564).

En exprimant tout son ressentiment pour sa mère, qu'il aimait pourtant passionnément, Francesco ne peut pas s'empêcher de remarquer encore une fois, dans l'obscurité, la présence de Damiano dans la chambre : « un manteau sombre qui avait appartenu à Damiano et au-dessus de ce manteau, le chapeau de celui-ci, lesquels étaient accrochés à une même patère en fer, ainsi que le fusil dont la culasse et le canons dépassaient de sous ces vêtements. Ces formes, sur le mur de chaux, prenaient l'aspect d'un épouvantail dans un champ lunaire » (p. 565). L'image de l'épouvantail attribuée à Damiano ne constitue peut-être pas une simple similitude : Damiano a effectivement été une sorte de pantin entre les mains de sa femme, qui a conçu à son insu son fils avec Nicola Monaco. Un père méprisé aussi par Francesco, surtout après avoir connu, par sa mère même et encore enfant, la vérité sur son père légitime. La pénombre lunaire, qui avait transformé les vêtements de Damiano en une inquiétante silhouette et la figure de la mère en celle d'une jeune fille, disparaît lorsqu'Alessandra allume la lampe et interrompt le monologue furieux de Francesco, qui avait entre autres accusé sa mère d'avoir fait de lui, en lui donnant la vie, « un homme perdu, sans véritable famille, parce que sans véritable père, et un déclassé, du fait qu'il n'était ni un paysan ni un Monsieur, méprisant les uns et méprisé par les autres » (p. 566). Devant sa mère, qui montre maintenant son aspect vieilli, Francesco se calme et lui ouvre son cœur, en lui racontant son amour malheureux pour Anna. La chambre, de lieu perturbant et siège de ses plus grandes peurs, devient pour le jeune homme un espace où peuvent s'exercer les confiances et les réprimandes de la mère. Une fois la lampe éteinte, Francesco se retrouve encore une fois « ballotté entre ses diverses émotions » (p. 573), et cherche

dans l'obscurité la main d'Alessandra, qui ne manque de la serrer. Cette mauvaise nuit est donc influencée par le lieu où les deux personnages se trouvent, à savoir une chambre qui évoque l'enfance de Francesco, toutes ses plus grandes peurs, la mort de son père illégitime, son amour pour sa mère et son envie de s'enfuir, ce qu'il fera le lendemain : quitter définitivement le lieu de ses origines, un fardeau trop lourd et trop honteux pour lui.

Après cet épisode, comme nous avons déjà eu l'occasion de le rappeler, Anna accepte la demande en mariage de Francesco et, avec Cesira, ils vivront ensemble dans un appartement loué par le jeune homme, maintenant employé à la poste. La description de la maison, appelée ironiquement dans le titre du sous-chapitre « maison nuptiale », nous plonge dans une atmosphère petite-bourgeoise, avec ses objets considérés à la mode, mais qui ne forment en réalité qu'une masse de quincaillerie. Les seuls objets appartenant à un passé noble sont la commode et l'armoire dans la chambre d'Anna et Francesco⁸⁹ ; une petite table noire dans le salon ; un secrétaire et un coffret, gardés avec soin par Cesira dans sa petite chambre. Ce meuble symbolise pour la grand-mère d'Elisa son éphémère succès social, la courte période pendant laquelle elle a réalisé son rêve d'ascension sociale, en habitant dans le petit hôtel de Teodoro Massia, après le séquestre et la vente de l'immeuble et de tout son mobilier⁹⁰. La chambre de Cesira est de nouveau décrite⁹¹, comme s'il y avait la nécessité d'insister sur cet endroit de la part

⁸⁹ À propos de cette chambre nuptiale, où d'habitude dorment Anna et Elisa, il est intéressant de proposer ici le point de vue de Giuntoli Liverani qui affirme que *Mensonge et sortilège* n'est que la projection fantastique du « dimanche du pêché » : au cours d'une nuit, les parents d'Elisa, renfermés dans leur chambre, ont un rapport sexuel qui pour l'enfant constitue l'énigme qui l'obsède (cf. F. Giuntoli Liverani, *Menzogna e sortilegio, l'ultimo romanzo possibile*, cit.).

⁹⁰ « Outre ces deux meubles [la commode et l'armoire], les seuls survivants du mobilier des Massia étaient la petite table ronde qui était au centre du salon et un minuscule secrétaire noire, auquel ma grand-mère tenait immodérément et qui, précisément, avait été placé dans sa petite chambre. Sur la tablette de ce secrétaire, il y avait un coffret, également en bois noir, avec de jolies incrustations d'ivoire ; c'est dans ce coffret qu'étaient enfermés les fameux bijoux dont j'ai parlé dans les premières pages de ce livre. Aussi bien le secrétaire que le coffret provenaient de l'ancien petit hôtel de Teodoro Massia et avaient échappé, je ne sais pourquoi, au séquestre et à la vente de tout son mobilier, vente qui avait eu lieu, comme vous vous le rappelez peut-être, vingt ans plus tôt. Depuis lors, ils avaient été épargnés même aux moments les plus durs et ornaient encore notre intérieur grâce uniquement à cette avarice forcenée avec laquelle ma grand-mère Cesira défendait ce qui lui appartenait, avarice qui était l'une de ses caractéristiques » (p. 619-20).

⁹¹ « Ces meubles étaient d'ailleurs la seule note élégante de sa chambre. Laquelle, en forme de rectangle, mesurait environ trois mètres sur son côté le plus long : le papier mural était plus modeste que dans les autres pièces, terne, à fleurs bleuâtres sur fond jaunâtre. Les seuls meubles, outre les susdits, étaient un petit lit pliant en fer noir, une chaise de paille et la panier contenant les vêtements de Cesira, car celle-ci, dès le premier instant, refusa catégoriquement de ranger ses affaires dans l'armoire ou la commode de la grande chambre, avec celles des autres » (p. 620).

de la narratrice. En effet, c'est dans cette chambrette qu'Anna vivra les symptômes les plus évidents de sa folie et, sur le secrétaire (un objet du mobilier des Massia, donc un symbole de noblesse qui le rapproche de son Cousin), elle rédigera la fameuse fausse correspondance⁹². Il est intéressant de remarquer que le « sortilège » qui fait perdre à Anna la raison (peut-être l'effet de la malédiction jetée sur la fille par Cesira au début du roman), se déroule en deux étapes, toutes deux ayant comme cadre la chambre de Cesira⁹³. Premièrement, Anna commence à passer la plus grande partie de ses journées étendue sur le petit lit de fer, ayant jadis appartenu à sa mère, sans rien faire ou en dormant. Elisa, témoin et fidèle compagne silencieuse, reste avec elle, en faisant ses devoirs sur le secrétaire ou en rêvassant. L'enfant se demande si sa mère donne également libre cours à la fantaisie, même s'il est évident qu'elle préfère cet état à ses occupations domestiques : en effet, en se levant du lit, « quand l'heure d'allumer les lampes étaient arrivés, apparaissait en pleine lumière son visage abattu, d'une couleur terreuse, avec ses yeux tristes et inhumains et cette bouche boudeuse », Anna s'avère « pleine de dégoût, comme si cette somnolence mortuaire avait été son seul refuge et son unique bonheur » (tome II, p. 103). Ensuite, après avoir appris la mort d'Edoardo, elle fréquente la chambre de Cesira pour s'asseoir au secrétaire et écrire les fausses lettres du Cousin, qu'elle montrera à sa tante Concetta. Cette deuxième étape de sa folie est encore plus inquiétante et décrite par la narratrice avec angoisse. Les deux moments de la condition aliénante d'Anna et les deux étapes de l'écriture d'Elisa peuvent être, en un certain sens, mis en parallèle : en effet, il est possible de remarquer une première période de rêverie et de formations d'intrigues mentales (Elisa dans sa chambre qui pense aux « Saints, Sultans et Grands Capitains » et Anna étendue sur le lit de la chambre de Cesira, les yeux fixés aux murs) ; puis on assiste au véritable acte créatif, une œuvre qui s'avère capitale pour la vie des deux femmes : Elisa qui décide d'écrire

⁹² À propos de la fausse correspondance, G. Rosa écrit : « Garboli giudica il carteggio "il nodo, l'intrico su cui si avvolge *Menzogna e sortilegio*" ; si può convenire, a patto di riconoscere in quella scrittura falsa, diretta a un falso destinatario, un intento strutturalmente corrosivo : in una sorta di melodrammatica mise en abyme, il finto epistolario dissolve il fulgore scintillante della cuginanza, rivelando la natura patologica dei comportamenti materni » (G. Rosa, *Elsa Morante*, cit., p. 32).

⁹³ Au moment où Anna décide de s'installer définitivement dans la chambre de Cesira, la situation commence à s'aggraver. Anna se détache de la réalité de façon encore plus marquée : « Ce même soir, elle se transporta de notre chambre dans celle de grand-mère. Et à partir de cet instant, dans mon souvenir, les épisodes de notre vie familiale se précipitent et deviennent confus : les quelques scènes qui affleurent et dont je fus témoin ou actrice m'apparaissent, si je les regarde avec mon esprit d'alors, seulement comme des mystères inhumains » (tome II, p. 277-78). La chambre de Cesira devient le théâtre d'une comédie mystérieuse jouée par Anna et sa projection du Cousin, qui lui donne des ordres.

l'histoire de sa famille (une thérapie créative ?) et Anna qui, anéantie par la douleur de la mort de son aimé, rédige des lettres que le Cousin lui aurait adressé⁹⁴. Toujours dans la petite chambre de la grand-mère, Anna coupera ses tresses, un sacrifice pour Edoardo, tout comme elle s'était brûlé le menton à l'époque de leurs fiançailles.

La « maison nuptiale » n'a jamais été une habitation heureuse : dans la dernière partie du roman, l'appartement devient une prison, dont chacun des trois membres de la famille habite une cellule. Anna toujours plus plongée dans sa folie ; Francesco jaloux et soupçonneux, empêchant à sa femme et à sa fille de sortir ; Elisa confuse et solitaire :

Un soir, je me rappelle, à la fin d'une triste journée que nous avons passée ensemble en captivité, nous nous étions couchés tous les trois plus tard que d'habitude, mon père, ma mère et moi, chacun dans sa propre cellule de notre prison familiale. Les rues étaient déjà muettes et un grand silence descendit aussi sur notre maison (tome II, p. 290).

L'absence de tout type de réconfort, de chaleur humaine ou d'entente à l'intérieur des espaces familiaux souligne l'isolement dans lequel vivent les personnages en question. Elisa ne peut même pas compter sur la figure maternelle⁹⁵, pour laquelle elle éprouve néanmoins un amour inconditionné.

La dernière chambre sur laquelle on se penchera est celle de Concetta Cerentano après la mort de son fils, envers lequel elle éprouve une véritable dévotion. En refusant la mort d'Edoardo, Concetta perd la raison et vit dans une dimension faite de souvenirs et de mensonges. Sa chambre ressemble à un tombeau : le sépulcre de son fils (une sorte de mausolée, eu égard aux nombreux portraits du jeune Cerentano, les lampes votives et les fleurs) et son propre sépulcre, puisqu'elle a décidé de nier la réalité et de s'ensevelir dans cette dimension d'illusions. Concetta, jadis une femme forte et obstinée, dans le sous-chapitre intitulé « Nous pénétrons à l'intérieur de l'hôtel du Cousin », se montre à

⁹⁴ En écrivant sur l'exaltation de Teodoro quand il parle de ses grandes entreprises imaginaires, Splendorini établit elle aussi un parallèle entre les expériences créative d'Anna et d'Elisa : « Per infiammarsi ed esaltarsi Teodoro non ha bisogno di altro – proprio come, in seguito, Anna si esalterà nel redigere la sua falsa corrispondenza ed Elisa nell'elaborare la sua epopea mentale » (I. Splendorini, *Menzogna e sortilegio di Elsa Morante: una scrittura delle origini*, cit., p. 192).

⁹⁵ L'indifférence d'Anna envers la fille est définie par Sgorlon : « Neppure la nascita di Elisa cambia qualcosa nella vita di Anna : per lei Elisa è soltanto un fastidioso animaletto di cui non le importa nulla, e nei riguardi del quale prova soltanto noia o infastidita meraviglia. Tutta la sua attenzione è rivolta al misterioso “altrove” in cui vive il suo idolo, e per lo più è assente, distratta, piena di disgusto e di mortuaria sonnolenza. Si aggira per la sua casa, che considera quasi come un carcere, scarmigliata, torva, con la testa sempre gremita di morbose e ormai mummificate fantasie. Diventa un personaggio notturno, funereo, stridente (Carlo Sgorlon, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1972, p. 58).

Anna (qui, quant à elle, commence aussi à se réfugier dans la folie), sous les traits d'une créature fragile et infernale :

Dès ce couloir par lequel tante Concetta nous conduisait, on sentait une odeur douceâtre de renfermé, semblable à celle qui imprègne l'intérieur des Monastères. Mais cette odeur était plus forte et presque insupportable dans la chambre de tante Concetta, où elle nous fit entrer et dont elle referma aussitôt la porte. Bien que l'on ait été à peine au printemps, dans cette chambre on étouffait : les fenêtres, garnies de lourds rideaux, étaient closes comme en hiver, et devant de grands portraits richement encadrés brûlaient des lampes votives, comme il est d'usage d'en mettre par dévotion devant les images des saints et des défunts. Une quantité excessive de fleurs, surtout de celles au parfum entêtant que l'on préfère en général aux autres pour orner les autels, honoraient aussi ces mêmes portraits ; mais pour la plupart, elles courbaient leurs têtes fanées ou languissaient, comme extenuées elles aussi par cette atmosphère viciée et par le manque de lumière.

Au fond de cette chambre qui était très grande, il y avait une vaste alcôve où se trouvait l'antique lit matrimonial de Ruggero et Concetta Cerentano. Des crucifix sculptés et des tableaux religieux étaient accrochés aux murs, mais les portraits au bas desquels il y avait des veilles ou des fleurs et les autres, innombrables, qui peuplaient la chambre, représentaient presque tous un même personnage au visage jeune et aristocratique, qui (je le compris sur-le-champ) ne pouvait être que notre cousin Edoardo. Ses traits d'une grâce singulière le rendaient aisément reconnaissable, même dans ces portraits où il était représenté bébé ou petit garçon, dans les poses et dans les habits les plus différents (tome II, p. 189).

Concetta et sa folie habitent cette chambre : l'odeur, les veilles, les rideaux lourds, les portraits d'Edoardo créent une atmosphère mortuaire et étouffante, une véritable décor lugubre de la conviction folle de Concetta⁹⁶.

Dans la note éditoriale rédigée en 1966, à l'occasion d'une réédition, Elsa Morante écrit que la narratrice Elisa retrouve :

[...] dans ce travail, non seulement la consolation promise, mais aussi une surprenante envie de rire. En effet, tout comme l'agonie du vieil et malade Don Quichotte colore avec tristesse tout le comique de son aventure, ainsi, dans ce roman donquichottesque, l'humour et la tragédie confondent leurs couleurs, en laissant dans le lecteur le regret que laissent, au moment de l'adieu, les rencontres réelles de la vie⁹⁷.

⁹⁶ Anna aussi bien que Concetta refusent la réalité et semblent convaincues qu'Edoardo est encore vivant, mais, entre les deux femmes, une différence existe toutefois. Sgorlon explique que : « In Concetta, più che di autoinganno e di malsano gioco della menzogna, si tratta di autentica pazzia. Porta il lutto per il figlio, allestisce camere ardenti, e tuttavia si ostina a crederlo vivo, in una funebre e grottesca mescolanza di realtà e di illusione. Diventa una "cavalla inselvaticata", una "triste rovina", una "arruffata civetta". Ma ogni tanto nella sua rabbrivente pazzia irrompe il dubbio che il figlio sia morto, come una luce tagliente di saetta, che squarci di colpo la tetra scenografia della menzogna » (C. Sgorlon, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, cit., p. 60). Dans *La Storia* une autre mère sombrera dans la folie après la mort de son fils: Ida terminera en effet sa vie dans un hôpital psychiatrique.

⁹⁷ Notre traduction du passage suivant: « in questo lavoro, non soltanto la consolazione promessa, ma anche una sorprendente voglia di ridere. Infine, come l'agonia del vecchio e malato Don Chisciotte colora di tristezza tutto il comico della sua avventura, così, in questo romanzo donchisciottesco, l'umorismo e la tragedia confondono i loro colori: lasciando nel lettore il rimpianto che lasciano, al momento dell'addio, gli incontri reali della vita » Bardini, en commentant la note, revendique le ton parodique qui caractérise tout le roman (dans M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., pp. 234-35).

Elisa raconte l'histoire de sa famille et les chroniques quotidiennes, dans un style tragicomique (comme le roman de Cervantes), qui donne envie de rire. Cette caractéristique peut être attribuée aussi à certains des lieux pris en considération. Lorsqu'on compare ces espaces aux actions tragiques qui s'y déroulent, on ne peut pas s'empêcher de remarquer une note tragicomique : la minuscule chambre d'une grand-mère devient le théâtre de sacrifices et prétendues communications avec un mort ; un jeune homme qui se fait passer pour un baron vit dans une pauvre chambre louée à bail ; une noble femme puissante se renferme dans une sorte de mausolée où la puanteur est insupportable ; et l'on pourrait continuer en citant d'autres lieux du roman, comme le bistrot de Gesualdo, où Francesco, devant un public de clients ivres, tient ses discours sociaux et politiques.

L'Île d'Arturo

Si, dans *Mensonge et sortilège*, nous avons analysé des espaces caractéristiques, qui représentent d'une certaine manière les relations entre les personnages, dans *L'Île d'Arturo*, au contraire, l'attention que l'on peut prêter aux espaces s'avère porteuse de significations importantes, parce que nous avons affaire à des lieux surtout symboliques.

Dans un roman ayant comme titre le lieu où se déroule l'histoire du protagoniste, il est possible d'affirmer que les espaces revêtent un rôle à ne pas sous-estimer. L'île d'Arturo, Procida, est une sorte de bulle, où le temps suit le cycle de la nature et le rythme de la terre. La mer la sépare du continent et aussi du temps de la modernité, de la ville, en la transformant en un espace isolé, en marge de la société. Néanmoins, une société sur existe l'île, et si le temps du roman n'est qu'une succession cyclique de saisons⁹⁸, l'espace, quant à lui, (naturel et domestique) est bien plus définissable et présente une double fonction : il détermine les dynamiques relationnelles entre les personnages, qui réciproquement le définissent. Le deuxième sous-titre du premier chapitre, « L'île », nous offre une description générale de Procida : les « petits chemins

⁹⁸ Le décor du roman est une île, c'est-à-dire un monde à part, à l'écart, ce qui est une prise de position symbolique par rapport à la société et à l'histoire. Nous sommes dans un ailleurs. Du point de vue d'un enfant éloigné de l'Histoire, le temps est cyclique et psychologique à la fois, on pourrait dire presque mythique. C'est le temps des saisons, qui se reflètent sur la nature de Procida et sur la façon de vivre du protagoniste. C'est le temps de la naissance (Carmine), de la mort réelle (la mère et Immacolatella), des retours et des attentes (Wilhelm), des rêves (l'espoir d'Arturo de devenir adulte, de pouvoir aimer et être aimé). Les allusions temporelles concrètes sont rares.

solitaires enfermés entre de vieux murs », les plages, « les rochers escarpés qui surplombent l'eau », le port entouré de « ruelles sans soleil ». Les maisons, anciennes et aux fenêtres « aussi étroites que des meurtrières », ont un « aspect sévère et triste » (p. 17-18). Les touristes viennent rarement dans une île où « les boutiques sont profondes et obscures comme des cavernes de brigands » : la description du café et de l'auberge semble appartenir à un roman de pirates. Dans ce contexte très peu hospitalier, les habitants ne pouvaient qu'être solitaires et réservés :

Les Procidains sont revêches et taciturnes. Leurs portes sont toutes closes, rares ceux qui se mettent à la fenêtre, chaque famille vit entre ses quatre murs, sans se mêler aux autres familles. Chez nous, l'amitié n'a pas bonne presse. Et l'arrivée d'un étranger éveille non pas la curiosité, mais plutôt la méfiance. S'il pose des questions, on lui répond de mauvaise grâce, car les gens de mon île n'aiment pas que l'on cherche à percer leurs secrets (p. 20).

Les habitants ressemblent à leur île, sauvage et mystérieuse, gardant jalousement les secrets de la nature. La frénésie moderne, le désir de s'enrichir et de changer de statut social n'existent pas : dans ce lieu mythique, les dynamiques relationnelles s'avèrent ancrées dans une tradition presque ancestrale de réserve. On verra ensuite que la solitude est le sentiment le plus répandu parmi les personnages du roman, et ce n'est pas du tout un hasard. Dans un scénario qui semble dépourvu de toute émotion, l'histoire d'Arturo, avec ses sentiments forts et son passage de l'enfance à l'adolescence, prend encore plus d'ampleur.

La Maison des *guaglioni*, où habitent Arturo et son père, représente un lieu fondamental pour le roman. Elle appartenait jadis au meilleur ami de Wilhelm, Romeo l'Amalfitain, un vieil homme aveugle, bizarre et solitaire, qui détestait les femmes. Pour cette raison, une rumeur raconte que l'entrée dans la maison est fatale pour toute figure féminine et la mort prématurée de la mère d'Arturo a renforcé sans doute cette croyance. La Maison des *guaglioni* est un ex-couvent des moines et, d'un point de vue architectural, elle a gardé en partie la division des chambres en cellules. En outre, elle rassemble toute une série d'objets désuets⁹⁹, un énorme bric-à-brac, un entassement de meubles. Nombreux animaux la considèrent comme leur tanière et ni Arturo ni son père les empêchent d'y séjourner. Cette habitation, qui par moments est semblable à un

⁹⁹ Dans son œuvre, Orlando dédie une courte analyse aux objets désuets évoqués dans ce roman (cf. Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura : rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 453-56).

musée, présente ces deux caractéristiques principales : elle favorise la solitude¹⁰⁰ et est complètement dépourvue de touche féminine¹⁰¹. Cela aura des conséquences sur l'histoire d'Arturo, qui, habitué à vivre à la fois comme un aventurier et un lecteur des livres¹⁰², avec un père très souvent en voyage, est un enfant solitaire (exception faite pour la chienne Immacolatella et pour les premières années de sa vie passées avec Silvestro), et sera profondément frappé par l'arrivée de Nunziata. Cette dernière incarne en effet une figure maternelle, qu'Arturo a toujours conçue en forme de rêve, aussi bien qu'une figure sexuée. L'entrée en scène de Nunz. n'aurait pas eu le même effet sur le protagoniste, s'il avait grandi dans un contexte différent de cet univers masculin et presque englobé par la nature¹⁰³. Pour Arturo, les femmes réelles (à la différence de celles qui peuplent ses romans) ne sont que des « êtres petits, incapables de grandir autant qu'un homme, et qui passaient leur vie enfermées dans des chambres et dans de petites pièces : c'est pour cela qu'elles étaient si pâles » (p. 77). L'opinion d'Arturo naît évidemment de l'observation des habitudes de son île : les femmes restent des êtres mystérieux, presque laids (« fagotées » dans leurs vêtements et par conséquence « difformes »). Les lieux où Arturo grandit influencent évidemment sa pensée, qui ne trouve d'autres horizons que dans la lecture de ses romans d'aventure. Nunziata, sa belle-mère, en arrivant sur l'île, révolutionne l'univers d'Arturo. La fille, par exemple, a une conception de l'espace tout à fait différent : si Arturo est habitué à rester seul, à la maison, dans sa chambre, ou en vagabondant sur l'île, Nunziata, quant à elle (au moins au début) n'aime pas la solitude. En effet, elle choisit de dormir dans la même chambre que Wilhelm ; en outre, elle personnalise son espace avec toute une série d'objets, parmi lesquels on ne peut pas oublier ses fameuses Vierges : sa religion toute particulière entre donc dans la Maison des *guaglioni*. Puis elle s'approprie la cuisine et commence à

¹⁰⁰ « Quant aux visites d'êtres humains, qu'ils fussent procidains ou étrangers, il y avait des années que la Maison des *guaglioni* n'en recevait plus jamais aucune » (p. 35).

¹⁰¹ « En entrant, on avait l'illusion de tout un passé de bisaïeules et de grands-mères, et d'antiques secrets féminins. Alors que, en réalité, depuis l'époque où ils avaient été construits jusqu'à l'année où y vint notre famille, ces murs n'avaient jamais vu la moindre femme » (p. 25).

« Et c'est ainsi que s'écoulait mon enfance solitaire, dans le *palazzo* interdit aux femmes » (p. 40).

¹⁰² « Les soirées d'hiver et les jours de pluie, je les occupais à lire. Après la mer et mes vagabondages à travers l'île, c'était la lecture que j'aimais le plus. La plupart du temps, je lisais dans ma chambre, étendu sur mon lit ou sur le canapé, avec Immacolatella à mes pieds » (p. 31).

¹⁰³ Un autre élément qui renforce l'atmosphère mythique dans laquelle Arturo vit, est l'absence d'argent tout au long de son enfance : « Personne ne songeait à me donner de l'argent et je n'en réclamais pas ; mais, du reste, je n'éprouvais pas le besoin d'en avoir. Tout le temps que dura mon enfance, je ne rappelle pas avoir jamais possédé un sou » (p. 31).

préparer tous les repas, supplantant le cuisinier Costante. Il convient néanmoins de préciser que Nunziata n'est pas une parfaite femme au foyer, mais elle donne une touche féminine à la maison et introduit des rythmes nouveaux. Elle est sa belle-mère, mais avant tout, elle est une fille du même âge, inconsciente de sa féminité et d'une ingénuité que l'on oserait définir puissante. Sa perplexité face à la Maison des *guaglioni* et à sa division en chambres naît de sa façon de vivre avant le mariage avec le père d'Arturo. Sa condition est expliquée dans deux passages différents:

La jeune mariée avançait dans les pièces comme si elle eût visité une église : je crois bien que, dans toute son existence, elle n'avait jamais vu une demeure aussi imposante que la nôtre. Mais ce qui la frappa plus que tout le reste, ce fut la cuisine. A ce qu'il semblait, une aussi vaste pièce, pourvue de tas des fourneaux, et qui servait seulement à faire la cuisine, était pour elle une merveille extraordinaire. Néanmoins, elle tint à nous faire savoir qu'une dame que connaissait sa sœur avait, elle aussi chez elle, une cuisine où l'on allait seulement pour faire la cuisine et pour manger : mais, évidemment, cette cuisine n'était pas aussi grande que la nôtre. En entendant cela, mon père éclata de rire au nez de sa jeune épouse et, se tournant vers moi, il m'expliqua que, dans la maison où elle habitait à Naples quand elle était jeune fille avec toute sa famille, elle n'avait pour cuisine qu'un fourneau posé sur un trépied, que, l'hiver, on allumait dans la chambre, sur le dallage, et, l'été, par terre, dans la rue, devant la porte. Ils faisaient même leurs spaghetti et autres pâtes en chambre et les mettaient à sécher sur les barreaux en fer du lit (p. 123).

Wilhelm se moque de sa jeune épouse, mais il dit la vérité : Nunziata vivait avec sa mère et ses frères dans une chambre, à l'instar de la majorité des familles pauvres de Naples¹⁰⁴. Le jour même de son arrivée, Nunziata, en parlant avec Arturo, regrette de n'avoir connu le garçon au moment de la mort de sa mère:

- Ah, observa-t-elle, ce que ça aurait été chic si, quand tu étais tout petit, on avait été déjà parents comme maintenant ! Comme ça, évidemment, on aurait tout de suite su, dans notre famille, que ce destin t'était réservé : celui, à peine né, de rester sans mère ! Et alors, nous serions venues, moi, et ma mère et ma marraine, avec une belle corbeille garnie de plumes et de soie, et nous t'aurions emporté là-bas, chez nous !

Et elle m'expliqua que, chez elle, je ne me serais jamais trouvé seul, parce que sa maison, à Naples, consistait en tout et pour tout en une chambre, dont la porte donnait directement sur la rue ; aussi, même si parfois il vous arrivait de rester seul à la maison, il suffisait du passage des gens pour vous tenir compagnie (pp. 168-69).

¹⁰⁴ A ce propos, il nous semble utile de citer les mots de Pier Paolo Pasolini : « Il *background* di Nunziata, e tutta Nunziata, si innestano in maniera curiosissima nella tradizione del naturalismo meridionale – che, insieme alla manzoniana, presto tradita, è la migliore tradizione della letteratura moderna. La Morante ci si muove stupendamente a suo agio – nella continua “allusione” ad essa – per pagine e pagine; la sua rappresentazione di Nunziata, con gli scorci della vita familiare napoletana e i dati della sua presente a Procida, non cede un istante, non ha uno screzio, un errore: è miracolosamente rigorosa, nella sua estrema dolcezza e abbandono (P.P. Pasolini, « L'isola di Arturo », dans le site *Le stanze di Elsa*, http://193.206.215.10/morante/periodici/isolagiornali/VIA_NUOVE00001.html).

Nunziata a grandi dans une société tout à fait différente de celle d'Arturo : une façon inconnue au protagoniste de partager et de s'entraider, et un total manque d'intimité et de solitude. Voilà pourquoi, dès que Wilhelm entreprend à nouveau ses voyages, Nunziata, effrayée de rester toute seule dans sa chambre à coucher, se réfugie dans la chambre d'Arturo, qui vit cette expérience comme une invasion troublante : c'est l'intrusion séduisante de la féminité inconsciente de Nunziata qui le pousse à la mettre à la porte. Elle choisira alors de dormir dans la petite chambre à côté de celle du garçon, ayant jadis appartenu au valet Silvestro. Après l'arrivée de Nunziata, Arturo, si tant est que cela soit possible, se sent encore plus seul, exclu de la dyade qui vient de se former, à savoir son père et l'épouse : « A peine rentré, négligeant d'aller à la recherche de nouveaux mariés, je montais tout droit m'enfermer dans ma chambre, et alors commençait à m'envahir un sentiment de solitude tel que je n'en avais jamais connu dans le passé » (p. 213). Même l'image de sa mère ne lui ait d'aucun secours. Cette solitude est renforcée par sa volonté de ne pas croiser sa belle-mère : il veut l'éviter. À partir de cette attitude, il est possible de remarquer tout un jeu de changement d'espaces de sa part, afin de ne pas se trouver en compagnie de Nunziata. L'île et la maison aident Arturo dans cette sorte de cache-cache, qui terminera lorsqu'il courra appeler la sage-femme, Nunziata étant sur le point d'accoucher. Pendant la grossesse, la belle-mère se transforme et cette période est décrite dans les mêmes termes presque transcendants qui caractérisent d'autres grossesses dans les romans de Morante. Arturo remarque que : « De nature, elle préférait les lieux clos aux lieux ouverts et aux rues : tel un canari qui aime mieux sa cage que l'air libre » (p. 270). Nunziata s'est désormais adaptée à la Maison des *guaglioni*, qui est devenue sa maison, sa « cage ». En effet, c'est à elle qu'il faut attribuer un autre changement important dans les dynamiques de la maison : maintenant elle reçoit des visites. Arturo a la possibilité d'en découvrir davantage sur l'univers féminin, les discours sur la famille et le travail des maris :

Très souvent, quand j'arrivais à la maison avant la nuit, il m'arrivait maintenant d'y trouver des visites. Ma belle-mère avait lié connaissance avec deux ou trois femmes de Procida, épouses de boutiquiers ou des bateliers, qui venaient la voir et s'entretenir avec elle, l'aidant et l'assistant de leurs conseils pendant qu'elle travaillait au trousseau de mon futur demi-frère ou de ma future demi-sœur. Je ne sais pas comment elle avait pu les amener à franchir le seuil de la Maison des *guaglioni* et, au début, leur présence m'avait surpris comme une apparition invraisemblable (p. 286).

Ce passage est tiré d'un sous-chapitre qui s'intitule « Reine des femmes » : Nunziata montre une « sorte d'autorité de matrone » parmi ses amies, car désormais elle s'est familiarisée avec la maison et sa nouvelle vie d'épouse et de future mère.

Préoccupé du sort de sa belle-mère qui est en train d'accoucher, Arturo, tandis qu'il court appeler la sage-femme, s'aperçoit que sa terre n'est plus le paysage familier qu'il connaît depuis toujours ; quelque chose a changé ou, du moins, son âme s'est-elle transformée. Ses sentiments de peur, d'abandon et d'angoisse semblent envahir aussi le village, avec ses ruelles étroites et labyrinthiques :

Comme je traversais en courant les ruelles endormies, j'avais l'impression d'être dans un théâtre en tumulte, où de nombreuses voix me criaient cette parole odieuse : la mort ! La mort ! [...] J'avais de vieux motifs d'aversion et de suspicion contre cette femme ; et la nécessité de recourir à elle me contrariait, tel un mauvais présage ; mais néanmoins, comme il n'y avait d'autre choix, je courais comme un fou vers sa demeure, craignant que chaque instant de retard ne pût être fatal à la vie de Nunz. (p. 307).

Ensuite, en attendant que la sage-femme soit prête pour le suivre, il s'assoit sur un petit mur et observe l'espace qui l'entoure :

Et je fus presque surpris de m'apercevoir que la nuit était belle et tiède, une nuit sans vent, avec une grosse lune, à peine voilée par des vapeurs de brume. La mer et les jardins avaient une couleur souriante, comme au printemps ; et l'on n'entendait ni un mouvement, ni une voix. Sans doute m'attendais-je que toutes les présences de la création dussent s'agiter émues autour de N., comme sa cour autour d'une reine ! Mais, en réalité, l'agonie d'une femme dans sa chambrette est une chose si infime qu'elle ne peut assombrir le vaste univers.

Je m'allongeai sur le petit mur, pressant mon visage contre le ciment rugueux, avec un sentiment de misère désolée. Ce beau paysage, le ciel étoilé et mon île m'apparaissaient soudain amers, distants et, même dégoûtants, parce qu'ils n'avaient pas de pensées pour cette chambrette que, de là, on ne voyait même pas, isolée là-haut dans la Maison des guaglioni, et qui n'était importante que pour moi (p. 311).

Ce passage est sans aucun doute capital, parce qu'il marque la fin de la symbiose entre Arturo et son île, un rapport qui a caractérisé toute son enfance. De plus, on pourrait même envisager d'interpréter les attributs négatifs qu'Arturo confère à son île et à la nature comme des insultes adressés à son père, Wilhelm. C'est lui qui devrait accomplir ces actions, revêtir le rôle de mari et de futur père et aller chercher la sage-femme ; c'est lui qui, peut-être, se révèle soudain, aux yeux du garçon, amer, distant et ignoble. Ce qui pourrait corroborer cette thèse, c'est qu'Arturo souligne précisément que : « Wilhelm, je l'avais complètement oublié, comme un rêve. Il semblait presque que sur la terre, il n'y avait plus eu que moi et Nunz. » (p. 312). Le fait de rapporter

cette observation après ce passage important, et surtout de comparer cet oubli à un rêve, et donc à un état inconscient, nous amène à penser que la rancune qu'Arturo affiche contre le paysage et la nature est en réalité adressée à son père. Les figures de Wilhelm et de l'île s'avèrent étroitement liées pour Arturo et, dans ce cas, elles se superposent. Après l'accouchement, le garçon peut pousser un soupir de soulagement : Nunz. n'est pas morte comme sa mère. Le paysage recommence alors à s'accorder avec son état d'âme :

La mer, l'air et toutes les choses que je rencontrais sur ma route partageaient mon bonheur, comme si l'univers entier eût été ma famille. Les jardins, de chaque côté de la route, qui, hier soir, me semblaient des mirages désertiques s'écartant de moi, aujourd'hui me faisaient fête, fidèles. Et, parce que Nunz. n'était pas morte, de nouveau je me sentais amoureux de mon île, et tout ce qui m'avait toujours plu recommençait à me plaire. Comme si, dès l'époque où nous étions petits et où j'étais là à Procida et où elle était à Naples, c'eût été elle qui avait mis pour moi une pensée amicale dans l'indifférence des choses ; et cela sans se faire connaître à moi, à la manière d'une grande dame (p. 319).

Les sentiments d'Arturo se reflètent maintenant sur le paysage. Si le soir précédent il y avait un écart entre l'île et les peurs du garçon, aujourd'hui tout lui est redevenu « fidèle ». Nunziata déménage dans la chambre que Wilhelm lui avait destinée le jour de son arrivée, et un lit matrimonial y est transporté pour accueillir la mère et son enfant, Carmine. Maintenant, Nunziata ne doit plus se préoccuper de la solitude. Ici, comme une reine, elle reçoit les visites des amies. Un nouveau rapport de complicité s'instaure entre Arturo et sa belle-mère, même si cette harmonie durera très peu, à cause de la jalousie du garçon envers les attentions dont Nunziata entoure son enfant. Entretemps la mère de la jeune fille, Violante, un personnage inoubliable, vient lui rendre visite et c'est dans cette fameuse chambre qu'elles passent la plupart du temps. Arturo les observe curieusement :

Elle [Violante] passait des heures et des heures assise dans la chambre de N., à causer avec elle d'une quantité de personnes et d'évènements napolitains ; et N. qui, avec les étrangères, n'était jamais très loquace, s'abandonnait au contraire avec sa mère à discourir avec une grande animation. Elle revenait volontiers à sa vie de jeune fille ; et en diverses occasions, elle reparlait aussi de *Vilèlm*. Mais si sa mère esquissait une phrase quelconque contre lui, N. s'assombrissait sur-le-champ et rentrait en elle-même (p. 339).

Toujours dans cette chambre, Arturo entre en cachette pour toucher et déposer un baiser sur une robe de Nunziata. Ensuite, la jalousie amène Arturo à mettre en scène

un suicide pour attirer l'attention de Nunziata¹⁰⁵. La décision du scénario idéal démontre la volonté de préparer une tragédie parfaite et tous les détails sont étudiés avec soin. Le choix de l'espace est ici capital : « Pour un suicide, la cuisine ne me semblait pas un décor convenable. L'esplanade me parut le décor idéal » (p. 386). Après s'être rétabli, grâce aux soins de Nunziata, Arturo sort sur l'esplanade et pense à son suicide. C'est un moment important, parce qu'il précède le baiser fatal qu'il va donner à sa belle-mère :

Le grand théâtre de mon suicide sembla m'accueillir avec une stupeur amusée et aimable, exactement comme si, là, j'avais joué une pantomime tragique, après laquelle, de nouveau en bonne santé et élégant, je me présentais une fois de plus maintenant à l'avant-scène ! Mais ensuite, avec le lever du soleil, cette fameuse pantomime sembla, peu à peu, rétrograder vers une époque de plus en plus éloignée, comme vers une enfance du monde. On entendit les cris joyeux de Carmine qui descendait l'escalier dans les bras de N., et en les entendant, je ne me rappelais même plus que, en des temps préhistoriques, il avait pu être mon rival ! (pp. 406-07).

La renaissance après le suicide représente aussi une nouvelle étape dans la vie d'Arturo, à savoir l'entrée dans l'adolescence. L'attirance pour Nunziata et le baiser qui en découle ne sont que des moments de cette transformation qui, naturellement, concerne aussi le corps : la voix, par exemple, est « celle d'un instrument désaccordé. Et tout le reste était comme ma voix » (p. 421). Tel un ver dans son cocon, Arturo voudrait retrouver un espace, un refuge, une tanière où la nature puisse le modeler : « À la vérité, j'avais le sentiment d'être un personnage si faux et si maudit que j'eusse presque voulu aller m'enfermer dans une tanière où l'on m'aurait laissé grandir en paix jusqu'au jour où [...] je serais devenu un jeune homme assez beau » (p. 422).

Tout comme Arturo voudrait se réfugier dans une tanière, pour cacher les signes de sa métamorphose, Wilhelm a également tendance à s'isoler : lui aussi, il a changé et est comme absorbé par des pensées et des angoisses secrètes. Il passe beaucoup de temps à la maison, renfermé dans sa chambre ou dans un coin de la cuisine : « Une sorte de masque inanimé, découragé, pétrifié comme la mort, était descendu sur son visage » (p. 360). Un jour, Arturo l'aperçoit aussi sangloter dans sa chambre et souvent le voit simplement détendu sur le lit, « comme un mort » (p. 364). Pendant l'été, tandis

¹⁰⁵ Goffman approfondit la thématique du suicide dans *Les Rites d'interaction*, en soulignant que le suicide est une sorte d'agression (E. Goffman, *Les Rites d'interaction*, cit. p. 24).

qu'Arturo, ayant trouvé sa « tanière », fait l'amour avec Assuntina¹⁰⁶, une veuve amie de Nunz.¹⁰⁷, Wilhelm change complètement ses habitudes :

L'été, cette année-là, semblait resplendir inutilement pour Wilhelm Gerace. On assistait à un évènement absolument nouveau dans notre histoire : et c'était que mon père, en pleine saison estivale, traînait les heures les plus lumineuses du jour entre quatre murs, comme si, pour lui, le temps se fut arrêté en permanence à une éternelle nuit d'hiver. Il fuyait avec acharnement toutes les délicieuses occupations de la belle saison, qui avaient toujours été notre plus grand bonheur commun ; et la couleur blanche de sa peau, au mois de juillet et d'août, me donnait une sensation de deuil et d'anomalie, comme si j'eusse assisté à une malsaine révolution du cosmos (p. 473-74).

La malsaine métamorphose de Wilhelm est la cause de la disharmonie entre temps et espace : la saison estivale et les journées ensoleillées sont vécues par le père d'Arturo « entre quatre murs », un espace normalement fréquenté pendant les nuits d'hiver. Cette anomalie spatio-temporelle est causée, mais Arturo ne peut pas le savoir, par l'amour non-réciproque pour Tonino Stella, emprisonné dans la Terre murée, la prison de Procida. Le fait de se renfermer entre quatre murs reflète la volonté de partager la condition de Stella : ainsi, nous comprenons à quel point Wilhelm est amoureux du jeune homme. Le quartier du Pénitencier, la Terre Murée, qui donne aussi le titre au chapitre VII, est un lieu mystérieux : tout d'abord, de là il est possible de voir l'île d'un point de vue insolite et, de plus, le temps ne suit pas le cycle des saisons :

Le long ruban de la route, jusqu'à son dernier tournant visible, était désert ; et cela me donnait un sentiment de repos que de monter dans ce calme magique, qui semblait presque m'offrir un refuge dans son horrible mélancolie. L'île qui étendait, en bas, sa forme de dauphin, au milieu des jeux de l'écume, avec les fumées de ses maisonnettes et le brouhaha des voix, me semblait très lointaine et n'avoir plus de charme pour moi, qui étais en quête de sortilèges plus sévères ! Je m'avançais dans une zone située en dehors de l'année, où la fin de l'été n'apportait ni espoir ni adieux. Là-haut, dans les tragiques bâtiments de la Terre Murée, persistait toujours une unique saison désespérée et mûre, séparée du monde des mères, dans une dévastation superbe (p. 485).

¹⁰⁶ Assuntina conduit Arturo par la main dans sa chambre et devient sa maîtresse. Après, en se regardant dans un petit miroir et en découvrant une morsure qu'il s'était fait exprès pour ne pas prononcer le nom de sa belle-mère, Arturo a une révélation extraordinaire : de Nunziata il veut de l'amour, et non pas de l'amitié. Malgré ce sentiment, Arturo passe tous les après-midi chez Assuntina : « Tous les jours, après le déjeuner, je retournais à la maisonnette d'Assuntina qui m'attendait ; et là, dans sa chambrette, mon inquiétude trouvait un peu de répit » (p. 449).

¹⁰⁷ Dans le sous-chapitre « Scène entre femmes », Nunziata, ayant vu Assuntina et Arturo ensemble, trouve un prétexte pour se lancer contre son amie, en l'appelant : « femme marquée par Dieu » (p. 457). Cette scène, qui a lieu dans la cuisine, représente la preuve décisive de la jalousie de la belle-mère.

Le temps de la Terre Murée, cette « unique saison désespérée et mûre », n'appartient pas au monde d'Arturo. Il en subit néanmoins le charme : cet univers, « dans son horrible mélancolie », « séparée du monde des mères » ressemble en effet à celui de Wilhelm dans les derniers mois. Et, juste après le passage que l'on vient de commenter, Arturo aperçoit son père et commence à le suivre à l'intérieur de la Terre Murée. C'est dans ce lieu mystérieux qu'il découvre le secret de son père : ce dernier va rendre visite à un prisonnier. Wilhelm est amoureux : il dédie à son prisonnier une chanson (« tel un misérable crapaud qui chante à la lune » p. 497) et implore un quelconque signal de sa part. Voilà alors que la Terre Murée devient, en empruntant les mots d'Arturo, « le théâtre de ses mystères » (p. 488). Le dévoilement du secret de son père précède la fin de la vie d'Arturo sur l'île : Wilhelm n'est pas le héros aventurier que le garçon a toujours mythifié. Dans les jours suivants, Arturo remarque dans les yeux du père l'idée fixe de son amour, « cette ombre abhorrée qui occupait sa pensée » et a pitié de lui. Dans le premier roman de Morante, les personnages semblent tourner autour d'une énigme, mais leurs mystères sont tous devant les yeux de la narratrice : les espaces aussi représentent d'une certaine manière leur folie et leur mesquinerie. Dans *L'Île d'Arturo*, tout est une allégorie qui renvoie à quelque chose d'autre, les espaces inclus.

Un soir, dans le grand salon, Arturo fait la connaissance du prisonnier Tonino Stella, qui a terminé son « séjour » au Pénitencier. C'est un moment fondamental pour le roman et l'espace choisi, le grand salon, y joue un rôle significatif. En effet, ce qui frappe le plus Arturo est la façon avec laquelle le décor a été organisé. Le sous-chapitre s'intitule « Au grand salon » et n'est qu'une description de la mise en scène de cette chambre, qu'Arturo avait qualifiée précédemment de « cette espèce de caverne » (p. 511):

Le lustre du plafond, poussiéreux et faible, éclairait à peine ce coin du grand salon. Mais même dans ce pauvre éclairage, ce qui fut immédiatement manifeste à mes yeux, ce fut, là, tel un tableau au relief précis, l'accueil hospitalier, grandiose et exultant que mon père avait improvisé pour cet individu : une espèce de festin ingénu naïf et désordonné ! Sur la table, qui avait été transportée près du canapé, il y avait des assiettes avec les restes de mon dîner, des olives, des gâteaux feuilletés, des dattes, des cigarettes, du vin et, et même, une bouteille de mousseux, déjà vide, et une autre de liqueur... Par terre, il y avait même, déniché Dieu sait où dans la maison, un tapis ; et sur le canapé, un oreiller et la couverture de laine de mon père... Tout cela prit, à mes yeux de sauvage blessé, l'importance d'un faste royal ! (p. 512).

Dans ce contexte et avec des termes qui renvoient au monde du théâtre, on assiste aux dialogues entre Arturo et Tonino Stella, qui se moque du garçon autant que de son père. Dans le sous-chapitre « La scène finale », entre en scène Wilhelm déguisé : non seulement, « *comme un domestique* », il apporte des draps et des couvertures, mais il a des vêtements neufs, s'est peigné et rasé. Tonino Stella, couché sur le grand divan « pendant tout ce temps, sans intervenir par un seul mot, [...] avait assisté confortablement de là à notre querelle, comme s'il eût été au théâtre ; et durant les dernières phrases de mon père, il avait fait entendre quelques rires étouffés » (p. 542-43). Wilhelm, qui avait annoncé à son fils son départ avec Stella, avait en effet affirmé qu'Arturo était jaloux, tandis que ce dernier lui avait reproché d'avoir donné la montre de Poignard Algérien à Stella. Le garçon lance un couvert contre Stella et Wilhelm, frémissant de colère, lui ordonne de sortir. Arturo sort de scène (et dans ce passage on peut remarquer une énième allusion au théâtre) et se renferme dans sa chambre : « Alors, mon regard durci fit le tour du grand salon, qui sembla pivoter sous mes yeux comme une scène tournante sur le point de disparaître pour toujours ; et je m'en allai précipitamment » (p. 544). La chute du rideau fait disparaître Wilhelm : il est temps pour Arturo de quitter l'île. Le départ n'aura pas lieu tout de suite, et le garçon restera tout d'abord cloîtré dans sa chambre (en refusant de parler à sa belle-mère et à son père, qui finalement part avec Stella), puis dans une grotte près du port encore quelques jours, comme une sorte de période de gestation avant de partir à la rencontre d'une nouvelle vie : à côté de lui interviendra le valet Silvestro, un parfait adjuvant, qui l'informerait aussi des faits historiques contemporains. Dans la grotte, Arturo profite du temps pour se préparer à la séparation : c'est un départ qui le détache de son île, de son enfance, de son père et de Nunziata. Cette dernière cherche Arturo aux alentours des grottes et le garçon la regarde courir et l'appeler avec un désespoir inconsolable. Mais, même après le récit de Silvestro, qui avait rejoint la Maison des *guaglioni* pour récupérer les affaires du garçon et qui l'informe de l'angoisse de Nunziata, Arturo laisse tomber son amour pour la fille et ses tentatives d'approche, dont la dernière remonte juste avant la fuite. Maintenant il veut combattre et faire la révolution, et cet objectif en tête, il quitte définitivement Procida un matin, à l'aube.

Après avoir examiné presque tous les espaces de deux premiers romans de Morante, on peut en tirer une certaine constatation. Chaque roman étant un univers à

part entière, il est possible d'observer la présence de plusieurs espaces représentant des lieux privés, où le personnage peut se sentir à son aise ou au moins ne pas utiliser de masques, et d'autres lieux où, au contraire, il veut ou doit interpréter un autre personnage (une sorte de double). Ces deux ensembles s'inspirent des concepts sociologiques de région antérieure et de région postérieure, développés par Goffman. Un exemple pourrait aider à mieux comprendre cette distinction : ainsi, lorsque Francesco De Salvi est en présence du noble Edoardo Cerentano, il porte un masque : il se fait passer pour un baron, et interprète donc un personnage dans une région antérieure (le palais de Cerentano, par exemple). Mais quand il se trouve dans sa région postérieure, sa chambre, il laisse tomber le masque et n'est qu'un étudiant, fils de paysans et amoureux d'une prostituée, Rosaria. Le problème surgit lorsqu'une personne habituée à avoir affaire au personnage dans une région antérieure, le voit dans un contexte lié à la région postérieure : c'est le cas d'Edoardo qui aperçoit Alessandra, la mère paysanne de Francesco, avec le jeune homme ; ou lorsque Edoardo et Francesco sortent avec Rosaria, une personne qui appartient à la région postérieure de l'universitaire. La solution consiste donc à garder les deux régions bien séparées. La frontière séparant région antérieure et région postérieure ne concerne pas seulement les espaces, mais aussi les personnes, les actions et les sentiments. Néanmoins, il est possible d'identifier les lieux qui ne sont que des régions antérieures et ceux qui, au contraire, appartiennent aux coulisses. Par exemple, la chambre de la grand-mère Cesira est pour Anna une sorte de coulisses par rapport au monde extérieur, tandis que le palais Cerentano, où elle va pour lire les fausses lettres à Concetta, est pleinement une région antérieure. Dans *L'Île d'Arturo*, où de plus il y a plusieurs allusions au monde du théâtre, cette distinction des espaces est également possible. Les femmes, qui passent la plupart du temps renfermées dans leur maison, vivent donc dans une constante région postérieure. La Maison des *guaglioni* et la chambre d'Arturo s'avèrent souvent aussi des coulisses, mais une fois Wilhelm rentré, Arturo se transforme en un acteur, pour attirer l'attention du père : lorsqu'il met en scène ses prouesses, quelque soit l'endroit où il se trouve, il entre dans une région antérieure. De même lorsqu'il veut afficher son indifférence à l'égard de sa belle-mère, en l'ignorant dans les espaces communs de la maison. Si on considère la région postérieure comme le lieu où le personnage se prépare pour l'action au sens général ou pour une transformation, et si on passe à un niveau

macroscopique, on pourrait même se hasarder à affirmer que Procida représente alors une région postérieure dans la vie d'Arturo, en tant que lieu où le garçon se prépare à la vie adulte. En examinant ces deux passages, on ne peut pas s'empêcher de voir en l'île une sorte de région postérieure. Dans le premier extrait, Nunziata vient d'arriver et avec Arturo et Wilhelm, ils passent une soirée assez agréable à la maison. Il est possible de remarquer l'idée de tanière, appliquée à la maison et à l'île :

Il [Wilhelm] se versa encore du vin, et, tandis qu'il buvait, pendant peut-être deux minutes, nous restâmes tous silencieux. On entendit de nouveau le choc des vagues, en bas, contre les petits golfes : et moi, à ce bruit, je vis par la pensée la silhouette de l'île étendue dans la mer, avec ses petites lumières ; et la Maison des *guaglioni*, presque à pic au-dessus de la pointe, avec ses portes et ses fenêtres fermées dans la grande nuit d'hiver. Comme une forêt frappée d'enchantement, l'île cachait, ensevelies dans la léthargie, les créatures fantastiques de l'été. Dans d'introuvables tanières souterraines ou dans les anfractuosités des murs et des rochers, reposaient les serpents, les tortues, les familles de taupes et les lézards bleus. Le corps délicat des grillons et des cigales s'en allait en poussière, pour renaître ensuite par milliers, chantant et sautant. Et les oiseaux migrateurs, dispersés dans les régions tropicales, regrettaient ces beaux jardins. Nous autres, nous étions les seigneurs de cette forêt : et cette cuisine éclairée dans la nuit était notre tanière merveilleuse. L'hiver, qui, jusque-là, m'était toujours apparu comme une lande d'ennui, devenait tout à coup, ce soir, un fief magnifique (pp. 199-200).

La maison et l'île représentent donc des tanières, des refuges magnifiques, mais tout de même temporaires : comme les animaux qui s'apprêtent à s'abandonner à une douce léthargie, ainsi Arturo est fasciné par les nuits d'hiver passées dans la tanière de la Maison des *guaglioni*. Pourtant, il se rend bientôt compte qu'il sera nécessaire de sortir de cette merveilleuse région postérieure :

[...] la certitude de l'action m'attendait, comme après les beaux rêves de la nuit, s'allume le jour qui est la beauté parfaite. Vraiment, le prince Tristan délirait quand il disait que la nuit est plus belle que le jour ! Moi, depuis que je suis né, je n'ai fait qu'attendre le plein jour, la perfection de la vie : j'ai toujours su que l'île et ce premier bonheur qui avait été le mien n'étaient qu'une nuit imparfaite ; même les années délicieuses avec mon père, même ces soirées, là, avec elle ! étaient encore la nuit de la vie, au fond, j'ai toujours su. Et maintenant, je le sais plus que jamais ; et j'attends toujours que mon jour arrive, semblable à un frère merveilleux que l'on étreint en se racontant l'un à l'autre son long ennui... (p. 297).

L'image de la nuit associée à l'île revient dans ce passage, opposée à l'envie de l'action et de la lumière du jour. L'île a été pour Arturo une région postérieure, fondamentale et délicieuse, mais « au fond » le garçon savait qu'il devait franchir la frontière et entrer dans une région antérieure, liée à l'âge adulte et à une autodétermination.

Les concepts de région antérieure et de région postérieure présupposent une idée de personne/personnage en tant qu'acteur : en effet, plusieurs fois les personnages portent un masque¹⁰⁸. Cela ne constitue en rien une nouveauté, c'est le fondement même de la fiction. Mais il est intéressant de remarquer cette volonté de représentation dans le roman de Morante, parce qu'elle peut s'avérer utile en vue de la compréhension globale des systèmes de personnages. En effet, la majorité des personnages de *Mensonge et sortilège* nourrissent un désir impérieux d'ascension sociale, tandis que dans *L'Île d'Arturo* on est plutôt face à un protagoniste qui est en quête de lui-même, dans une période de sa vie, l'adolescence, constituée de tentatives d'établir sa propre personnalité. Pour étayer cette affirmation, on pourrait prendre en tant qu'exemple l'épisode du suicide d'Arturo. Sans aucun doute, il est inévitable de remarquer la détermination du garçon dans la mise en scène de cette représentation : comme on a déjà eu l'occasion de le lire, Arturo choisit même le décor idéal et écrit une lettre pour Nunziata, comme s'il s'agissait d'une tragédie tirée d'un roman. Derrière cette tentative de perdre la vie, se cache le désir narcissique de se retrouver au centre de l'attention : en quelque sorte l'acte d'Arturo est en quelque sorte un moyen d'agression envers sa belle-mère et son père¹⁰⁹. Sans se plonger dans des explications de nature psychologique, on peut néanmoins observer que tout le zèle employé par Arturo pour préparer sa mise en scène fatale vise en réalité à se mettre à l'épreuve au premier plan et à transformer la réalité en vue de faire souffrir ses proches. Dans la scène du grand salon, on peut remarquer que la représentation concerne Wilhelm. Arturo trouve Tonino Stella dans un décor bien inusuel pour la Maison des *guaglioni*, et se rend compte que c'est son père qui a tout aménagé et qui, de plus, fait son apparition « propre » et « élégant » (p. 536), comme déguisé, en apportant des couvertures pour Stella, « *comme un domestique* »

¹⁰⁸ À ce propos, Sgorlon écrit: « Il teatro diventa quasi una categoria metafisica per la Morante. Tutta la vita si trasforma in un'enorme recita teatrale, ora sinistra, ora eroica, ora malinconica e gentile. A volte si arriva a situazioni limite: abbiamo parlato delle false lettere del cugino, che Anna si scrive da sé. Concetta però si illude che Anna sia, per così dire, la "donna dello schermo" di Edoardo, e che in realtà le ardenti dichiarazioni d'amore che Anna ha scritto a se stessa, siano rivolte a lei, Concetta, che sogna di essere l'unico vero amore di suo figlio: recitazione e menzogna si innestano l'una nell'altra. La recita non manca anche nell'*Isola di Arturo*. Il finto suicidio del ragazzo è anch'esso messinscena. Arturo recita quasi in continuazione una parte, che scaturisce dalla sua mente piena di fantasie avventurose e cavalleresche » (C. Sgorlon, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, cit., pp. 130-131).

¹⁰⁹ Goffman inscrit le suicide par vengeance dans la catégorie de la figuration comme moyen d'agression, en considérant par figuration (« face-work ») « tout ce qu'entreprend une personne pour que ses actions ne fassent perdre la face à personne (y compris elle-même) » (E. Goffman, *Les Rites d'interaction*, cit., p.15). La face, en outre, n'est qu'« une image du moi délinée selon certains attributs sociaux approuvés » (*ivi*, p. 9).

(*ivi*). Wilhelm interprète lui aussi un personnage, et cela est évident dans le passage suivant (Arturo ne veut pas que son père parte avec Stella) :

- Tu ne peux pas faire ça ! Non ! Tu ne peux pas faire ça !

Mon père, me lançant un regard de biais, me domina de sa flamboyante splendeur.

- Moi, me répondit-il, je pars avec qui bon me semble. Avec la permission *de Usted*.

Je sentais que maintenant il arborait contre moi son pire orgueil également pour mieux briller aux yeux de Stella : peut-être aussi pour se venger sur moi, grâce à son autorité de maître, de l'infime servitude où le maintenait Stella ! Stella lui-même semblait comprendre cela : et il le regardait par en dessous, ironique, sans la moindre sympathie. Mais mon père ne s'apercevait pas de cette ironie, tant il était farouchement tout à son ardeur théâtrale (p. 538).

L'« ardeur théâtral » de Wilhelm vise à offrir à Stella une image différente de celle que le jeune ex-prisonnier a de lui, à savoir une « parodie ». Son effort s'avère vain, mais aura toutefois des conséquences sur Arturo, qui se sent trahi et mis de côté par le père. Les régions antérieure et postérieure existent pour chaque personnage et une analyse de ce point de vue est presque toujours possible. Dans ce cas, ce qui nous intéresse est de comprendre le rapport entre personnage et espace. On poursuivra l'analyse avec les autres deux romans, en ayant à l'esprit ces deux concepts sociologiques, mais sans se limiter aux études goffmaniennes.

La Storia

Dans *La Storia*, un roman qui traite la deuxième guerre mondiale du point de vue des gens humbles, il est inévitable de reconnaître dans la majorité des espaces des véritables refuges pour les personnages. L'idée de tanière pourrait bien s'appliquer aux lieux que l'on va examiner. Le premier personnage dont on fait la connaissance, et qui bientôt sortira de la scène, est le jeune soldat allemand Gunther. C'est lui qui, en violant Ida, déclenche l'intrigue du roman. Il est évident, en lisant ce passage, qu'il est à la recherche d'une sorte de refuge :

Pour dire la vérité, la seule chose que, d'instinct, il était en train de chercher en ce moment par les rues de Rome, c'était un bordel. Non tant par une envie urgente et irrésistible, que, plutôt, parce qu'il se sentait trop seul ; et il lui semblait que c'était uniquement dans un corps de femme, en se noyant dans ce nid chaud et amical, qu'il se sentirait moins seul. [...] L'unique tanière qui s'offrit à lui au cours de sa pauvre chasse, ce fut une sorte de sous-sol, en bas de quelques marches, qui avait comme enseigne : Vin et cuisine – chez Remo [...] (p. 28-29).

Useppe naît d'un père inconnu, puisque Gunther disparaît et, comme nous en informe la narratrice, mourra peu de temps après en Afrique. De la même façon, on peut considérer qu'Ida aussi passe toute sa vie à la recherche d'un refuge : tout d'abord elle grandit avec son père Giuseppe et sa mère Nora, dans une maison qui cache beaucoup de secrets (l'origine juive de Nora, les idées anarchiques et l'alcoolisme du père, l'épilepsie d'Ida même), dans un contexte familial protectif ; puis elle trouve refuge dans sa vie d'institutrice, et donc dans les classes d'enfants ingénus comme elle ; pendant les années des lois raciales, elle se reconnaît dans la communauté du Ghetto et pendant ses visites au quartier juif de Rome, elle y cherche une sorte d'identité. Un autre espace où Ida trouve un peu de paix est la maison de la sage-femme Ezechiele, qui l'aidera dans l'accouchement de Useppe. Comme Fortunata, la sage-femme dans *L'île d'Arturo*, Ezechiele est un personnage bizarre, fort et indépendant, et elle très fière de sa maison. Ici elle accueille Ida dans sa chambre à coucher : cette dernière « eût aimé mourir dans ce lit avec son enfant, s'en allant tous les deux de la terre, comme dans une barque » (p. 142). Ida est effrayée par son nouveau statut de mère, mais elle découvre bientôt qu'avec son aîné Nino, qui accepte avec joie le bébé, ils peuvent former une famille (Ida était veuve depuis longtemps). Le petit Useppe vit renfermé dans l'appartement d'Ida et de Nino ; néanmoins, il grandit sans problèmes, même s'il reste maigrelet. Ida, en effet, ne veut pas que les gens sachent qu'elle a accouché d'un enfant. La vie à l'intérieur de l'appartement, du point de vue de ce dernier, est décrite en détails :

Les pièces du numéro 10 escalier D constituaient pour Giuseppe tout l'univers connu ; et même l'existence d'un autre univers à l'extérieur devait être pour lui aussi vague qu'une nébuleuse, car trop petit encore pour atteindre les fenêtres, d'en bas il ne voyait que le ciel. Ni baptisé, ni circoncis, aucune paroisse ne s'était souciée de le revendiquer ; et l'état de guerre, avec la confusion croissante des ordres favorisait son bannissement de la création.

Etant donné sa précocité, il n'avait pas été long à apprendre à parcourir son domicile sur les genoux et sur les mains, à l'imitation de Blitz qui fut peut-être son professeur. La porte d'entrée était pour lui la frontière extrême de son univers, comme les Colonnes d'Hercule pour les explorateurs de l'Antiquité (p. 173-74).

Le fait de grandir renfermé dans ces pièces, de ne voir que le ciel, de vivre en contact avec le chien Blitz, de contempler les choses les plus simples (« les raies que traçait la pluie à l'extérieur de la fenêtre » p. 174) contribuent en quelque sorte à faire de Useppe un enfant particulier : « On eût dit, à la vérité, à entendre ses rires et à observer

la continuelle illumination de son petit visage, qu'il ne voyait pas les choses réduites à leurs aspects usuels, mais comme des images multiples d'autres choses variant à l'infini » (p. 175). Ce sera Nino qui emmènera Usepe pour la première fois faire un tour dans le quartier :

Ainsi Giuseppe, reclus depuis sa naissance, effectuait sa première sortie dans le monde, ni plus ni moins comme Buddha. Mais Buddha sortait du jardin resplendissant de son père pour rencontrer aussitôt dehors les phénomènes abscons de la maladie, de la vieillesse et de la mort ; alors que l'on peut dire que pour Giuseppe, au contraire, le monde s'ouvrit ce jour-là, véritablement comme ce jardin resplendissant (p. 178).

Après avoir lu ce passage, on pourrait à nouveau recourir aux concepts illustrés plus haut et affirmer que si l'on considère l'appartement où a grandi Usepe comme sa région postérieure, le jour où Nino lui offre le tour du quartier est pour l'enfant le passage à une région antérieure, sans qu'il interprète pour autant un autre personnage, car Usepe reste lui-même tout au long du roman, ainsi qu'Ida et Nino.

Après un bombardement, en 1943, Ida et Usepe sont obligés de se réfugier à Pietralata, dans un bâtiment, la grande salle, qu'ils partagent avec d'autres familles et d'autres personnes. Pour Ida, toujours timide et réservée, il s'agit d'une période difficile, tandis que pour Usepe cette cohabitation avec de nombreuses autres personnes constitue une joie :

Dès lors, la vie dans la promiscuité de cette unique grande salle, qui fut pour Ida un supplice de tous les jours, fut pour Usepe tout entière une fête. Sa minuscule vie avait toujours été (sauf pendant les bienheureuses nuits d'alerte) solitaire et isolée ; et à présent, voici que lui était échue la chance sublime de se trouver jour et nuit en très nombreuse compagnie ! Il semblait tout bonnement devenu fou et amoureux de tous. [...]

L'entière superficie [de la grande salle], assez vaste, était un trapèze rectangle, dont l'angle obtus avec ses voisinages immédiats était occupé par les Mille, qui, la nuit, y dormaient tous en tas, sur une rangée de matelas placés côte à côte. L'angle aigu était habité par Giuseppe Secondo qui, seul entre tous, disposait d'un matelas de laine lui appartenant. [...] L'angle suivant était celui d'Ida, laquelle, seule entre tous, l'avait séparé du reste du dortoir par une sorte de rideau fait des sacs cousus ensemble tant bien que mal et suspendus à une corde. Et dans le quatrième angle, présentement inhabité, étaient passés successivement divers hôtes en transit [...] (p. 267-73).

La promiscuité règne dans la grande salle. Pour Usepe commence la période la plus belle de sa vie, tandis que la réserve d'Ida est mise à rude épreuve : elle cherche à apporter remède à cette condition en délimitant son espace personnel, sa région

postérieure, où trouver un peu d'intimité. Contrairement aux autres romans, dans *La Storia*, nous constatons la nécessité de circonscrire des espaces trop vastes et par conséquent inquiétants, le besoin de s'en emparer et de les personnaliser : la grande salle en représente un exemple, mais aussi la tente des arbres de Useppe, que nous allons analyser par la suite, et les appartements vides du Ghetto, où Ida voudrait se réfugier et se cacher. Même s'il n'y a pas de murs, les limites des espaces personnels à Pietralata sont bien tracés : « Une stricte division de la propriété régnait dans la grande salle, aussi à l'heure des repas une véritable frontière invisible s'établissait-elle entre les trois angles habités du trapèze » (p. 275). La disette et la faim tracent les frontières en délimitant les noyaux familiaux et leurs provisions. Néanmoins, comme on l'a déjà souligné, malgré les difficultés et la promiscuité, pour Useppe la grande salle est semblable à une cour de récréation ou à un univers à explorer.

Une petite chanson ayant une signification particulière revient dans deux lieux très différents : le refuge des partisans et la tente d'arbres. Useppe entend pour la première fois la chansonnette « C'est un jeu un jeu rien qu'un jeu » près de la cabane des partisans, lors d'une visite à son frère Nino, lui-même partisan. La guerre n'est pas terminée et Useppe habite dans la grande salle de Pietralata avec sa mère. Pendant cette visite, Useppe aperçoit sur un arbre deux oiseaux, qu'il prend pour les canaris du partisan Giuseppe, lesquels sont en réalité morts, et croit les entendre chanter le refrain que l'on vient de rappeler. La narratrice nous explique l'importance de cette chanson :

Mais, sans qu'il s'en explique la raison, cette fameuse chansonnette qui l'a accompagné toute sa vie, il ne l'a communiquée à personne, ni alors ni après. Ce n'est que vers la fin, comme on le verra, qu'il l'enseignera à deux de ses amis : à un jeune garçon prénommé Scimó et à une chienne. Mais il est probable que Scimó, à la différence de la chienne, l'ait oubliée immédiatement (p. 386).

Le refuge des partisans nous montre un côté presque drôle de la vie des résistants, parmi lesquels se trouve un anglais qui prend un bain de soleil tout nu et un autre qui chasse les poules avec des grenades. Il s'agit d'un espace au milieu de la nature, où à côté des plans pour attaquer et battre les allemands, les occasions de ne pas se prendre au sérieux sont encore assez suffisantes pour ne pas oublier d'être de jeunes hommes ou même des adolescents. En outre, pendant cette visite, Nino montre à Useppe, grâce à des jumelles, la mer que l'enfant n'avait jamais vue. Le deuxième lieu où Useppe entend la chansonnette est une clairière qu'il découvre avec Bella au cours

de son dernier printemps. Il s'agit de la célèbre « tente d'arbres », le refuge préféré de l'enfant :

Ils étaient arrivés dans une clairière circulaire, close par une rangée d'arbres que leurs branches, se mêlant à la cime, transformaient en une sorte de chambre au toit de feuilles. Le sol était un cercle d'herbe qui venait tout juste de naître avec les pluies, que personne n'avait sans doute encore foulée aux pieds et où fleurissait une espèce de minuscules marguerites, qui avaient l'air de s'être ouvertes toutes ensemble à ce moment-là. Par-delà les arbres, du côté du fleuve, une palissade naturelle de roseaux laissait entrevoir l'eau ; et le passage du courant, en même temps que le vent léger qui faisait bouger les feuilles et les rubans des roseaux, variaient les ombres colorées de l'intérieur, dans un continuel frémissement. En pénétrant dans cette clairière, Bella, croyant peut-être se retrouver dans une tente persane, flaira vers le haut, puis au son d'un bêlement venu de la campagne, elle dressa à peine ses oreilles, mais pour les rabaisser aussitôt. Comme Useppe, elle aussi s'était faite attentive au grand silence qui suivit le son isolé de ce bêlement (p. 726-27).

La guerre est terminée depuis deux ans, Useppe montre déjà les symptômes d'une grande attaque fatale d'épilepsie qui le tuera, et pourtant il passe de magnifiques journées de liberté avec sa deuxième mère, Bella. Un moineau commence à chanter le fameux refrain et Useppe se souvient tout de suite de la première fois qu'il a entendu cette chansonnette. Il écoutera encore, dans les jours suivants, toujours dans cette clairière, cette mélodie avec ses mots qui rassemblent à une comptine. Mais après la première écoute, dans ce lieu qui semble appartenir à une autre dimension, Useppe a une révélation, tel un mystique ou un philosophe, ou encore un poète :

Et Useppe [...] eut une surprise qui eût peut-être épouvanté un homme adulte, esclave d'un code mental de la nature. Mais son petit organisme l'accueillit par contre comme un phénomène naturel, encore que jamais découvert avant cet instant. Le silence, en réalité, était parlant ! [...] C'était vraiment le silence, et pas autre chose, qui faisait trembler l'espace, serpentant comme une racine plus profondément que le centre embrasé de la terre et montant dans une tempête énorme plus loin que le bleu du ciel. [...] Mais dedans [dans la tempête] on distinguait, Dieu sait comment, une par une, toutes les voix, toutes les phrases et toutes les conversations, par milliers et par milliers de milliers, et les sirènes d'alerte, et les coups de feu, et les toux, et les moteurs, et les convois pour Auschwitz, et les grillons, et les bombes, et le tout petit grognement du petit animal sans queue... et « tu me donnes un petit bécot, Usé ?... » [...] (p. 729)¹¹⁰.

La narratrice nous informe que, « à en croire les médecins », cette révélation pourrait être une hallucination due à la maladie d'Useppe. Cependant, il est intéressant de remarquer comment cette chansonnette se répète en deux lieux bien différents, mais qui, à bien y réfléchir, ont deux éléments en commun : il s'agit de deux espaces protégés

¹¹⁰ Cette dernière phrase « tu me donnes un petit bécot, Usé ?... » est la dernière que Nino adresse à son frère (cf. p. 636). Ensuite, ils ne se reverront plus, parce que Nino meurt dans un incident.

par la nature, où il est possible de remarquer la présence d'animaux. En outre, la première fois, il y avait encore la guerre, tandis que la deuxième fois, le conflit est terminé. Or, en ces lieux qui ressemblent en quelque sorte à un éden, un paradis terrestre, la chansonnette entre dans le roman dans un but bien précis. Useppe est capable de comprendre le langage des animaux (il a grandi à côté de son premier chien Blitz) et, grâce à cette faculté, il arrive à déchiffrer ce chant qui n'est qu'un message¹¹¹, déjà présent dans *Le Monde sauvé par les gamins*, un signal d'espoir et une tentative de réconfort. Le fait que ce message se fasse entendre et pendant la guerre, dans un lieu où l'on se prépare au combat, et en 1947, dans un espace édénique, mais tout de même près de la ville, souligne l'idée que la tragédie de l'humanité continue également (et peut-être surtout) après le conflit, puisque le message de réconfort ne cesse d'être entendu et déchiffré par Useppe.

Le dernier lieu de *La Storia* que nous étudierons est le rez-de-chaussée de la prostituée Santina : cette pièce sera louée, après la mort de cette dernière, par Davide. La pauvreté de l'habitation est sublimée par la propreté de la locataire. Un détail, en particulier, dans la description de cette pièce, saute aux yeux : « un essuie-mains très propre pendu à un clou » (p. 506), qui semble être une sorte de corrélatif objectif du personnage de Santina, une âme naïve et candide. Ici vont mourir deux personnes : Santina (tuée par son maquereau¹¹²) et le locataire qui lui succède, Davide. Ce dernier avait pris l'habitude de fréquenter Santina et, dans son rez-de-chaussée, il avait trouvé un refuge à ses angoisses. Ensuite, resté seul avec son passé, son remord et son

¹¹¹ Les mots de D'Angeli clarifient le message de la chansonnette en question: « A questa sapienza si deve la facoltà di Useppe di decifrare il messaggio che, come ammonimento di consolazione e di verità suprema, gli uccelli ripetutamente si scambiano: la canzonetta «È uno scherzo / uno scherzo / tutto uno scherzo!». È una *petite phrase* che ricorre, sia pure con delle varianti, in tutta la seconda parte dell'opera morantiana. Compare per la prima volta nel *Mondo salvato dai ragazzini (Canzone della forza)* ed è il messaggio che Cristo sulla croce confida al ragazzino Rufo detto La Mutria, per trasmettergli una verità consolante e lieta: «Pure se ci fai tremare / e per gli spasimi e la paura, / tutto questo, / in sostanza e verità, / non è nient'altro / che un gioco». Dopo *La Storia* ritorna, sia pure ridotta in prosa, secca e sbrigativa come il responso di una sibilla disperata, nella frase che il fantasma di Aracoeli affida al figlio: «Ma niño mio chiquito, non c'è niente da capire». Nelle vistose varianti che subisce attraverso questi tre passaggi, la *petite phrase* registra il graduale incupirsi della speranza e la rinuncia alla consolazione » (C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit., pp. 109-10).

¹¹² Après l'homicide, Nello, le fiancé de Santina, s'assoupit dans un pré et rêve à la prostituée qui lui dit : « Ça fait rien... Ça fait rien... » (p. 614). Santina est sans doute, avec Ida e Useppe, une des martyres du roman et cette phrase prononcée par elle ressemble à la chansonnette « C'est un jeu, un jeu, rien qu'un jeu » : une sorte de message d'espoir et de réconfort. En effet, Nello, après avoir entendu dans son rêve ces mots de Santina, « pour la première fois de sa vie, se sentait heureux et confiant » (*ibidem*). Lui aussi, à l'instar de Davide, avait trouvé un refuge chez la prostituée, mais il ne s'était pas aperçu auparavant qu'il en était amoureux.

sentiment d'impuissance, il transformera à nouveau cette pièce, devenue sa maison, en un refuge dépourvu cependant de chaleur humaine. C'est ici, en effet, qu'il passe « ses journées *de gala* », avec les réconforts chimiques. Son besoin de ne pas penser l'amène à recourir à cette « amitié non humaine, artificielle » (p. 733) qui causera sa mort par surdose. Le lieu où il avait trouvé une sorte de consolation en compagnie de Santina sera aussi le théâtre de sa mort, tout comme il avait été celui de l'homicide de la prostituée aux « yeux lents et dociles » (p. 505), qui écoutait tous les discours de Davide tandis qu'ils partageaient son lit. Davide meurt donc en cherchant une tanière où tomber dans une léthargie bénéfique :

Ce qui l'avait tué, c'était évidemment une dose trop forte ; mais peut-être sa volonté en se l'injectant n'avait-elle pas été vraiment de mourir. Il avait eu trop froid, et il avait seulement envie d'un sommeil réparateur. Un sommeil profond, très profond, beaucoup plus bas que le seuil du froid, de la peur, de tout remords et de toute honte : semblable à la léthargie d'un hérisson ou au dodo prénatal d'un enfant dans l'utérus de sa mère... A côté d'une telle envie de dormir, il peut aussi y avoir encore une envie de se réveiller peut-être, plus tard (p. 891).

Aracoeli

Dans un roman qui narre un voyage (dans le présent¹¹³ et physiquement, en Andalousie, aussi bien que dans le passé, grâce à la mémoire), les espaces y jouent forcément un rôle fondamental. *Aracoeli*, la dernière œuvre de Morante, présente une organisation presque cinématographique et les endroits constituent aussi de véritables lieux de la mémoire¹¹⁴. En résumé, l'histoire du passé de Manuele, le protagoniste du

¹¹³ Il n'est pas inutile de remarquer que les espaces qui caractérisent le présent de Manuele (on est en 1975) sont assez petits : le bureau de la maison d'édition où il travaille, la chambre où il habite à Milan, la chambre d'hôtel en Andalousie. Une description minutieuse est consacrée à un non-lieu par excellence, l'aéroport, où Manuele peut se fondre dans la foule indifférente. Les espaces étouffants, aussi bien que l'aéroport, symbolisent en quelque sorte le malaise de Manuele et son besoin de se cacher.

¹¹⁴ Bazzocchi insiste sur le but réel du voyage de Manuele : rechercher un lieu symbolique où pouvoir anéantir son existence. C'est à travers cette volonté que l'idée même du temps est manipulée : « Il viaggio nel tempo e nello spazio si svolge secondo un'ulteriore finalità. Manuele non vuole semplicemente rievocare il passato, non è un personaggio della memoria come ne troviamo tanti nella letteratura novecentesca. La sua memoria è basata su un meccanismo deformante che rende abnorme ogni oggetto rievocato. Ma al di sotto della rievocazione c'è la precisa volontà di annullare la propria esistenza rinnegando il valore dell'unica esperienza positiva e felice che dovrebbe essere quella dell'amore materno. Mentre si avvicina a El Almendral Manuele elabora una serie di visioni che indicano come lo scopo del suo viaggio non sia quello di ritrovare un luogo del mondo reale ma un luogo simbolico in cui annullare se stesso e riconquistare una forma di purezza prenatale. Così è l'idea del tempo a essere profondamente manipolata. Al tempo della vita, al tempo cronologico, fatto di episodi collegati tra di loro, il lungo monologo di Manuele sostituisce un tempo che si svolge in una dimensione alternativa, un tempo oltremondano dove non c'è più progressione e quindi non è più possibile nessuna corruzione. Ma per far questo il suo racconto si deve comunque svolgere attraverso immagini, e quasi sempre immagini

roman, se fonde sur un passage troublant d'un espace à un autre, d'un quartier de Rome à un autre : de Totétaco (Montesacro), la maison de la bienheureuse symbiose avec la mère, Aracoeli, aux Hauts Quartiers, le quartier résidentiel où, à la dyade mère-fils, s'ajoute le père Eugenio, officier de Marine. Si, selon les souvenirs de Manuele (qui remontent aux années précédant la deuxième guerre mondiale, tandis que le présent du protagoniste se situe en 1975), Totétaco représente un espace dépourvu de frontières ou de limites¹¹⁵, parce qu'« il existait un lien étroit de parenté entre toutes les choses : toutes parentes par la lumière » (p. 178), l'appartement dans les Hauts Quartiers, quant à lui, est le lieu des divisions par excellence : division des chambres, division des rôles, division des classes sociales. À l'âge de quatre ans, ce déménagement s'avère un traumatisme et représente le début d'une histoire tragique, tout comme celui de sa vie triste et sans futur :

Je n'ai jamais su si le terme « Hauts Quartiers » désignait précisément une altitude géophysique ou bien sociale ; mais ce qui est sûr, c'est que nombre de citoyens de Rome prennent, en le nommant, un air pompeux et quasi avide de distinction accréditée. En effet, les Hauts Quartiers étaient, en règle générale, un des lieux favoris de la moyenne et grande bourgeoisie : surtout dans leur zone « résidentielle », où justement se trouvait notre nouvelle demeure. C'était un vaste appartement en location, au troisième étage d'un petit immeuble construit environ vingt ans avant, dans un dérivé du style Liberty, qui prévalait encore dans la zone (pp. 45-46).

Le concierge et l'ascenseur, dont l'entrée était interdite aux chiens, au personnel de service et aux enfants non accompagnés, comme peut le lire Manuele, sont déjà deux éléments qui frappent Aracoeli et l'enfant. En effet, les hiérarchies sociales font leur apparition non seulement dans l'avis de l'ascenseur, mais aussi par le biais des plaques

di corruzione » (Marco Antonio Bazzocchi, *Personaggio e romanzo nel Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 2009, p. 150).

¹¹⁵ Totétaco est un lieu mythique et il est opportun de rappeler quelques passages de la description qu'en donne Manuele pendant un « procès » qu'il fait à sa propre personne sous forme de dialogue, où il joue le rôle de l'inculpé : « Nous avons un jardin planté de fleurs peu ordinaires, beaucoup plus grandes que leurs semblables. Les marguerites avaient la taille des tournesols, et de fait, dans leur forme elles servaient de miroir au soleil et en recevaient même le nom : fleur-soleil. Et puis il y avait aussi, cela s'entend, les fleurs-lune, les fleurs-comète... D'ailleurs, une grande partie des fleurs se formait à l'image des astres. [...] Autour de notre maison, il n'y avait pas d'autres maisons : des près seulement, et des arbres, et aussi un fleuve. [...] Et notre maison, à l'intérieur et à l'extérieur, était très belle : je n'ai jamais vu une demeure pareille. Avec les fenêtres ouvertes, elle aussi changeait toujours de couleur : pour la bonne raison qu'elle tournait toujours, comme un carrousel. [...] A moi, notre maison me semblait un sommet, une manière de joyeux observatoire astronomique qui se dressait au centre du monde. [...] Ainsi les étoiles se montraient-elles beaucoup plus proches, avec toutes leurs figures héraldiques colorées. Et l'on entendait un friselis parfumé de soie, de velours : c'étaient les châles et les jupes des Toujours-Vierges » (pp. 178-80). Les Toujours-Vierges auxquelles Aracoeli est dévouée rassemblent aux Vierges de Nunziata dans *L'Île d'Arturo*.

de laiton fixées aux portes, qui étalent l'état civil des voisins : « L'EXCELLENCE », « N.D. Lyda Zante », veuve d'un « GÉNÉRAL », un « NOTAIRE », « GR. OFF. Dr. ORESTE ZANCHI » (p. 48). Les pages qui traitent des voisins et de leur manière de saluer offrent au lecteur des détails que seulement un enfant peut remarquer, justement pour souligner la façon profonde avec laquelle les souvenirs de cette époque se sont implantés dans la mémoire de Manuele. Dans ce contexte, tante Monda, la sœur d'Eugenio, se chargera d'enseigner à Aracoeli et à son fils comment se comporter dans cette nouvelle société. Monda s'avère évidemment scrupuleuse au regard des hiérarchies sociales, mais elle est dépassée dans ce domaine par la gouvernante Zaira, « fermement convaincue que les différences de classes étaient une manière d'ordre sacré, et que les récuser signifiait non seulement démente, mais, pis encore, sacrilège » (p. 56). Selon son credo, les « Messieurs », surtout les « Messieurs *nés*, autrement dit légitimes » sont dignes de toute sa considération, tandis que les « *arrivés* » ne sont que des « usurpateurs d'un droit divin » et les pauvres des êtres « marqués d'une sorte de malédiction tombée des cieux » qui les veut « tous ignorants, sales et malheureux » (p. 57). Le fait que même un membre du personnel de service soit si convaincu de cette hiérarchie nous fait comprendre combien la situation d'Aracoeli était délicate. En effet, ses origines pauvres restent un secret et un thème à ne jamais aborder. Le passage d'un espace à l'autre, de Totétaco aux Hauts Quartiers, est marqué par une sorte de rite qui concerne l'enfant, auquel on coupe alors les cheveux :

Je me rappelle quand on a coupé mes boucles, comme d'un sacrifice sanglant, même si c'était à l'occasion d'un jour de fête pour notre famille. Ce petit rite célébrait en effet non seulement ma promotion à la virilité, mais la fondation légitime de notre famille, après les noces de mes parents. Mon quatrième anniversaire fut fêté dans la nouvelle maison des Hauts Quartiers, où nous venions de nous transférer (p. 203).

Le jour de naissance de Manuele (qui en réalité s'appelle Vittorio Emanuele, comme le roi) est le 4 novembre, fête nationale commémorant la victoire en 1918 sur l'Autriche. Pour ce fameux anniversaire aux Hauts Quartiers, Manuele porte aussi pour la première fois un complet d'homme très élégant. Dans l'appartement, une nouveauté est imposée à l'enfant : dorénavant, il dormira tout seul dans sa chambrette et les parents dans leur chambre matrimoniale, une pièce qui attire l'attention de l'enfant et dont l'entrée lui est interdite. Tout bien considéré, la première période dans la nouvelle

maison reste heureuse pour le protagoniste, qui vit encore de façon symbiotique avec Aracoeli. Cette dernière pourtant, une fois entrée dans le nouvel espace, s'efforce d'acquiescer de nouvelles habitudes et d'apprendre à devenir une dame. Cela change incontestablement sa nature de jeune fille andalouse, naïve et simple, parfois même obtuse. C'est avec sa mémoire filmique que Manuele se souvient des efforts de sa mère, qui cherche à atteindre une « *maturité* » qui ne lui appartient pas et qui signifie « habileté et habitudes de grande dame, digne du rang de mon père » (p. 272) :

De son apprentissage de dame, il ne me reste que de petites séquences rapides, tels les morceaux d'une pellicule perdue. A table, elle prend une orange dans le compotier, et, sans y penser, y plante les dents ; mais instantanément elle se fait toute rouge sous un coup d'œil chargé de tante Monda, et en hâte elle se met à éplucher l'orange avec son couteau à dessert. Un après-midi, chez tante Monda, entre autre visites se présente un monsieur en uniforme, collègue de mon père : et Aracoeli vivement se lève du divan où elle était assise. Mais immédiatement elle se rassoit, pleine de confusion : se rappelant qu'il n'est pas convenable qu'une dame se lève, quand on lui présente un monsieur (pp. 211-12).

Elle fréquente avec tante Monda les maisons de couture et les boutiques de modiste ; elle se rend à quelques invitations (« une canasta, ou « dîner débout », ou bien un thé ou encore une loterie de bienfaisance en faveur d'instituts nommés « Le Toit des Veuves », « La Goutte de lait » ou « Le cœur de l'Urbe » p. 278) ; elle cherche à lire les revues de mode et les hebdomadaires illustrés ; elle apprend « les communes phrases cérémonieuses de notre petit monde », une sorte de script à réciter dans les grandes occasions : « "Lait ou citron ?" "Soda ou sec avec des glaçons ?" "Merci pour cette charmante soirée !" » (p. 277). L'appartement sera aussi le lieu où Aracoeli décide de faire naître son deuxième enfant¹¹⁶, une fille qui voit pourtant le jour à l'hôpital et mourra bientôt. C'est également entre ces quatre murs qu'Aracoeli plonge dans la folie :

L'été revenait ; cependant que s'était introduite dans notre maison une présence animalesque, invisible, qui de jour en jour en prenait possession. Le matin, surtout, dans l'air lourd des chambres, l'odeur s'en manifestait, une sorte de souffle douceâtre et fermentant. Et une obscure alarme en suggérait presque la silhouette, sinieuse, gîtant dans les coins pour nous épier, ou errant de son pas inquiet et mou entre nos pieds. On avait même l'impression de distinguer sa peau léopardée et son museau vorace qui sortait de dessous les meubles. Et moi, bien qu'incapable de la percevoir, pourtant, en quelque sorte – peut-être à travers mes pores – j'en ressentais l'espèce indistincte, telle une intrusion bestiale, innommée, qui magiquement (à des intervalles de moins en moins rares) s'incorporait à Aracoeli (p. 357-58).

¹¹⁶ Lorsqu'Aracoeli communique son intention de faire naître Carina dans « NOTRE maison », Manuele a l'impression que leur vieux monde, Totétaco, est répudié et considéré par sa mère comme une « maison bâtarde ». Par là même, Aracoeli démontre qu'elle a mis de côté sa première maison et, par conséquent, la période où elle était la femme illégitime d'Eugenio.

La maison et le contexte familial qui, en ce qui concerne la mort du frère (qu'elle ignore), avaient représenté pour elle « un paravent protecteur de silences et d'égards », tout en ne restant que des « coulisses de papier » (p. 292-93), n'arrivent plus à protéger Aracoeli de son mal. Elle se montre impolie et dure vers la gouvernante, qui sera transférée chez tante Monda. De fait, Zaira incarne l'étouffante société des Hauts Quartiers, un monde de rituels et d'apparence. Aracoeli commence à en sentir le poids et la maladie (cancer au cerveau, selon les médecins) la transforme en une nymphomane désespérée. Le besoin de satisfaire ses impulsions sexuelles se manifeste d'abord avec le mari Eugenio : Manuele, « spectateur incognito derrière une coulisse d'ombre », les aperçoit ensemble et s'enfuit de cette chambre de passage, qu'il appelle « théâtre¹¹⁷ de la danse angélique » (p. 366). Ensuite, après une rencontre avec un inconnu sur la plage, nombreuses sont les situations anormales concernant Aracoeli et des amants improvisés. Certains épisodes se passent même à la maison, comme la rencontre avec un ouvrier dans l'ascenseur¹¹⁸. Elle touche le fond lorsqu'elle séduit l'ordonnance Daniele, une figure positive, surtout pour Manuele.

Après cet épisode elle s'enfuit et se réfugie dans une maison close, la Quinta¹¹⁹, un espace dont on ne connaît que l'extérieur, mais qui renferme toutes les énigmes et l'angoisse de Manuele. En effet, ce dernier était le seul témoin des intentions de sa mère, et savait qu'elle était déjà entrée en contact avec une femme de la Quinta, que Manuele appelle « la Femme-Chameau », une figure bizarre et inquiétante¹²⁰. La

¹¹⁷ Dans la traduction française du roman par J.-N. Schifano, l'expression « teatro del ballo angelico » (E. Morante, *Opere*, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1988, vol. II, p. 1341) est traduite sans le mot « teatro » ; nous l'avons rajouté ici.

¹¹⁸ En un certain sens, Aracoeli se moque de la norme concernant l'ascenseur, une norme qui représente bien la société des Hauts Quartiers. Elle accompagne l'ouvrier, mais elle a sans doute un rapport sexuel avec lui.

¹¹⁹ Le nom de la maison close (la Quinta, c'est-à-dire les coulisses) évoque l'idée de région postérieure, derrière la scène des Hauts Quartiers, où Aracoeli a toujours joué le personnage de la dame.

¹²⁰ L'observation de Bazzocchi sur la période de transformation d'Aracoeli s'avère intéressante. Il se penche sur les figures bizarres de la Femme-Chameau et de l'Homme-Chat, aussi bien que sur la scène qui se déroule à l'église : « Le donne e gli uomini che compaiono in queste scene vengono definiti secondo un processo di animalizzazione che rientra nella logica fumettistica del bambino: l'Uomo-gatto e la Donna-cammello sono due figure che si imprimono, sia per attrazione che per repulsione, nella fantasia di Manuele. La costruzione del racconto alterna immagini di ingenuità infantile (cioè la prospettiva del bambino) con immagini di perversione (il destino della madre). Il ricordo del carretto dei gelati, che percorre come un motivo musicale leggere e felice tutto il monologo, si intreccia a un certo punto con una delle scene più ripugnanti, quella in cui madre e figlio entrano in chiesa e alle orecchie di Manuele la messa assume l'aspetto di una bestemmia, dove le parole sacre si deformano per una specie di allucinazione uditiva e l'aspetto stesso di Aracoeli appare diabolico [...] » (M. A. Bazzocchi, *Personaggio e romanzo nel Novecento italiano*, cit., p. 154).

première fois, le protagoniste va devant la Quinta avec Aracoeli : l'aspect ordinaire du pavillon en partie entouré par une haute enceinte cache à Manuele des secrets féminins qui lui sont inavouables. La fois suivante, après la fuite de sa mère, l'enfant rejoint cette maison tout seul. Il suspecte qu'Aracoeli s'y trouve et reste sans rien faire devant le pavillon : « La Quinta était là devant moi, dans la grande lumière du matin, tel un autel praticable et proscrit ; et sur moi elle agissait avec une séduction si ténébreuse et oblique, qu'elle se confondait avec l'horreur » (p. 419). Il entend un bruit de voix féminines : « Sur mes sens ensorcelés et stupides, ces voix inouïes avaient surgi des fonds ignorés de la Quinta, ainsi que d'une gorge barbare, de ténébreuse menace » (p. 423). Un enfant l'informe que, dans cette maison, habitent des « putains », un mot inconnu de Manuele, qui demandera ensuite à Zaira ce qu'il signifie : « Ce sont d'abominables femmes, qui font une vilaine vie... [...] Ta mère en est une » (p. 426-27). En outre, après avoir entendu des voix féminines, alors qu'il se tient face à la Quinta, Manuele tombe par terre devant d'autres enfants et il raconte avoir senti à cet instant, alors qu'il est « habillé avec une extrême élégance », sa « condition bourgeoise » lui « brûler la peau ». Le protagoniste se confronte avec un espace différent de sa maison de Totétaco et de celle des Hauts Quartiers : le malaise qu'il ressent annonce la constante impression d'exclusion qu'il éprouvera pendant toute sa vie. Le sentiment d'avoir été refusé, oublié, mal aimé est le fil rouge de tout le roman, un état d'âme qui commence justement devant cette maison close (même si déjà, lorsqu'il est contraint de porter des lunettes, il a l'impression d'être moins beau aux yeux de sa mère).

Après le changement irréversible d'Aracoeli, tous les autres personnages aussi se transforment : Manuele, dans la maison de ses sévères grands-parents d'origine noble ; tante Monda, qui se marie ; Eugenio, qui, après la mort d'Aracoeli, devient un alcoolique sans espoir. Pour ce qui est de Manuele, le séjour à Torino le transforme en « un gentil petit animal : le lapin ». À cause de la peur que les grands-parents lui inspirent, l'enfant commence à bégayer et à régresser : « Et en leur présence, non seulement je désapprenais de parler, mais même de marcher, avançant par petits sursauts inquiets, dans l'angoisse de me protéger au fond de quelque gîte à ma mesure » (p. 432). En outre, il sombre souvent dans le sommeil, en tant que forme inconsciente de protection et de refuge, surtout pendant les monologues interminables de la grand-

mère : « blotti au fond d'un divan », Manuele échappe au harcèlement de la « noble voix sénile » et tombe dans un sommeil profond, une sorte de région postérieure onirique :

Aujourd'hui seulement, à 43 ans, je suis arrivé à comprendre que ce sommeil servait à me proscrire le secret interdit d'Aracoeli. Avoir déjà été le complice et le dépositaire d'autres de ses secrets, c'était mon mérite caché, et d'autant plus précieux pour moi que ces secrets-là me restaient, tous, sous figure d'énigme. [...] Mon trésor était une énigme devant laquelle ma jalousie montait la garde ; il m'importait de la préserver et pas seulement des autres : moi-même, pis que tout, j'étais jaloux de moi (p. 438).

Les changements d'Eugenio et de sa sœur, tante Monte, se reflètent dans leurs appartements. Manuele adolescent s'échappe du collège à Tourin et va à Rome : on est vers la fin de la deuxième guerre mondiale. Monda, qui « extérieurement [...] avait cet aspect caractéristique, et prédestiné, par quoi la typologie vulgaire a coutume de représenter les *vieilles filles* » (p. 55) s'est mariée. L'étonnement de Manuele concerne surtout la transformation de son appartement. Au début du roman, la maison de la tante est décrite de la façon suivante :

Celui-ci [l'appartement] se composait, en tout et pour tout, d'un petit *salon* et de deux chambrettes ; mais il s'enorgueillissait, par contre, d'une immense terrasse panoramique, peuplée de jasmins, d'oléandres et de roses, que tante Monda cultivait elle-même, mieux qu'un jardinier. Souvent, on la voyait, piquée droite au beau milieu de la terrasse, en train de gesticuler de ses longs bras tendus, en une pantomime d'épouvantail, pour éloigner de ses plantes les oiseaux dévastateurs. Elle se consacrait avec la même attention passionnée à son mobilier et à la décoration de ses pièces : au point qu'elle avait renoncé à donner l'hospitalité à des chiens et des chats, de crainte qu'ils n'abîment ses tapis turcs et ses sofas de velours recouverts de taies blanches et brodées. Les seuls animaux qu'elle se permettait, pour qu'ils lui tiennent compagnie, c'étaient de frétilants poissons rouges, qu'elle avait installés dans un petit aquarium d'une propreté impeccable contre les baies vitrées du salon (p. 54).

Tante Monda a vieilli et, contrairement à son style sobre, montre maintenant des cheveux « non plus blondasses, mais auburn » et des lèvres « inusuellement retouchées (avec un rouge couleur cyclamen) » (p. 474). La plaque de la porte étale un nom d'un « *dott. X. Y.*, à quoi s'ajoutait *e Signora*, outre l'auréole d'une petite couronne » (*ivi*). Du mari, Manuele entend seulement un ronflement énorme : en effet, il sort pendant que le garçon se trouve dans la salle de bain. Le protagoniste consacre beaucoup d'attention au changement de l'appartement de la tante :

Son appartement aussi avait maintenant quelque chose de vieillot et d'étroit : peut-être parce qu'en vérité il était négligé jusqu'au sordide, et encombré à l'excès. De tous côtés s'empilaient des caisses et des caissettes, sous différentes marques et estampilles, ainsi que dans un dépôt de marchandises. [...] Tout cela étalé directement sur un pavement mal entretenu, non plus frotté à la cire, mais semé – même – de mégots, souvent des cigarettes jetées à peine allumées. [...] La chambre était pourvue de deux lits jumeaux (à la place de l'unique petit lit d'avant) dont l'un encore défait. Sur le tapis, étaient éparpillés des sous-vêtements masculins (caleçons, chaussettes sales, une ceinture de flanelle élastique) et le cendrier sur la table de nuit débordait de mégots, parmi lesquels un morceau de cigare à la tripe mâchouillée. Sur la commode, trônait le portrait d'un monsieur gras et sanguin d'âge moyen, au regard résolu : dans lequel on pouvait reconnaître, déduction facile, le personnage de la photo, en chemise noire, qui avait, naguère, consterné mes Grands-Parents. Par la baie vitrée, on remarquait la dégradation de la terrasse, où les rares plantes qui avaient survécu se rabougrissaient vers l'agonie (pp. 475-77).

Monda, toujours fascinée par les hommes qui incarnent « la vraie puissance virile » (p. 56) (des photos de Mussolini étaient accrochées aux murs, à l'époque de l'enfance de Manuele), est maintenant mariée à un fasciste dont elle s'occupe avec un « zèle de nature religieuse », au point que « tout objet et n'importe quel objet à usage masculin, qu'elle trouvait dans la chambre [...] s'élevait, dans ses mains à une rare sacralité, comme autant de calices sur l'autel d'une église » (p. 477). Tout comme son apparence (elle pose un chapeau trop juvénile sur ses boucles), l'appartement aussi est changé : désordonné, sans plus de soins pour les détails, plein de marques de la présence d'un homme autoritaire, avec une terrasse dépourvue de plantes vertes. En outre, il est intéressant de remarquer que le langage de Monda a lui aussi subi des modifications : quand elle explique à Manuele que, plus tard, elle et son mari doivent aller à un cocktail d'affaires (d'où la raison du chapeau provocateur), elle utilise justement le mot anglais ; quelques années avant, au contraire, elle disait : « queues-de-coq ». Et Manuele précise : « C'est ainsi que tante Monda appelait les cocktails, par respect pour la linguistique d'État qui proscrivait les termes étrangers » (p. 283). Une fois le fascisme tombé en décadence, on assiste à l'avènement des habitudes des Américains (par la suite, Monda lui achètera en effet des vêtements « à l'américaine » dans un kiosque). En tout cas, dans l'appartement de Monda et dans sa vie, quelque chose sonne faux, à l'instar du chapeau « printanier » sur sa tête, « qui lui donnait l'apparence folle et comique d'un misérable paillasse » (p. 478). Si l'appartement de Monda est encombré à l'excès, celui d'Eugenio, au contraire, est vide, comme sa vie après la mort d'Aracoeli. Tout le passage sur la rencontre entre père et fils peut être résumé en un mot : dégoût. Le père est méconnaissable : ivre, enflé et en sueur. Manuele, pris pour un livreur, entre dans

une énorme pièce carrée et vide de tout mobilier, au point de faire penser à un lieu inhabité. [...] Il stagnait une odeur de renfermé qui, dès le seuil déjà, m'avait presque rejeté en arrière. Une fenêtre aux vitres closes, sans persiennes ni volets, éclairait crûment la grande pièce vide, d'où partait un étroit couloir oblique, obstrué par des amas de plâtras. Ceux-ci paraissaient marquer la frontière infranchissable de l'habitation. [...] Je me demandais si l'odeur de saleté, qui stagnait dans ce gîte et m'avait pris à l'estomac dès l'entrée, ne provenait pas aussi de lui. Dans tout cet intérieur, en réalité, il était impossible de respirer une seule bouffée d'air propre. Là même, dans la pièce étroite [la chambre à coucher], l'unique fenêtre avait ses vitres closes, et recouvertes en outre, d'une toile noire. Je ne saurais dire de quelle façon cette pièce était meublée, ou si précisément elle l'était : j'évitais, en effet, de regarder autour de moi, parce qu'aussi je redoutais, jusqu'à en trembler, la présence possible d'un portrait, ou de toute autre trace, d'Aracoeli. Pourtant, me reste imprimée dans le cerveau la vision de la vieille tapisserie en papier peint, aux figures géométriques d'une couleur ocre déteint, qui s'étalait sur tous les murs du logis, tel un immobile, monotone panorama. Et pour le reste, sur pareil fond je ne retrouve rien d'autre que quelques caissettes de bouteilles – de la bière, je crois – et encore des bouteilles vides, et un bidon pour les ordures. Je sais à coup sûr qu'il n'y avait pas l'ombre d'un livre autour de moi, ni même d'un journal (p. 486-90).

Eugenio a été complètement anéanti par la mort de sa bien-aimée. Maintenant il n'est que l'ombre de l'officier de Marine qu'il était. La rencontre est gênante pour tous les deux, car ils n'ont jamais eu un rapport père-fils étroit : ils étaient liés par leur amour pour Aracoeli. L'appartement désolant, où sautent aux yeux les nombreux bouteilles vides ou pleines de bières et surtout domine la puanteur, ressemble moins à un refuge qu'à une prison, un prélude au tombeau. Eugenio est dépourvu de personnalité, comme le monotone panorama que forme la vieille tapisserie. L'amas de plâtras semble rappeler la désintégration de sa vie après la perte qui l'a changé pour toujours et la toile noire à l'unique fenêtre de sa chambre pourrait moins s'avérer un moyen pour empêcher la lumière d'entrer qu'un symbole perpétuel de deuil.

En fin de compte, l'espace par excellence de ce roman, celui qui détermine et influence le plus les personnages, n'est que le corps. La beauté ou la laideur, la santé ou la maladie font du corps un lieu fondamental pour les dynamiques relationnelles. Celui d'Aracoeli prédomine tout au long du roman, en tant que point de repère de la mémoire de Manuele¹²¹, siège de la vie et de la mort, du sens maternel et de la folie :

¹²¹ Le protagoniste, Manuele, qui est aussi le narrateur, nous informe dès le début du roman que « la tentation du voyage m'avait [...] envahi avec la voix même de ma mère. Ce ne fut pas une transcription abstraite de la mémoire qui me restitua ses toutes premières chansonnettes ensevelies déjà ; mais vraiment sa voix physique à elle, avec sa tendre saveur de gorge et de salive » (p. 19). La voix maternelle, qui parle espagnol, langue que le protagoniste avait cessé de parler depuis longtemps, mais qui faisait toujours partie de lui, glisse dans son présent sous la forme d'une perception sensorielle, et non pas d'un souvenir. La « machine des sens » commence alors à se mettre en marche et accompagnera le protagoniste dans son

En vérité, de tous les gouffres parmi lesquels nous nous déplaçons à l’aveuglette (les abîmes effondrés de la terre sous nos pieds, et au-dessus et autour de nous, le précipice des mers et des ciels) aucun n’est aussi sombre, et pour nous-mêmes inconnaissable, que notre propre corps. On l’a défini : sépulcre, que nous transportons avec nous : mais les ténèbres de notre corps sont plus insondables pour nous que les tombeaux. Ces jours-là, dans le petit corps d’Aracoeli avançait une invasion démesurée, dont nulle oreille ne pouvait percevoir le fracas (p. 355).

Si dans *La Storia*, la majorité des espaces, comme nous l’avons constaté, est constituée par différents types de refuges, dans *Aracoeli* les espaces peuvent symboliser et marquer les hiérarchies sociales, et c’est pour cette raison que les concepts de région antérieure et de région postérieure semblent aider à une compréhension profonde des personnages : Aracoeli et son apprentissage de dame pour bien monter sur les planches des Hauts Quartiers ; Eugenio qui, après la mort de sa femme, abandonne la maison et déménage dans un pauvre appartement, et de l’uniforme (qu’il portait même chez lui) passe à une robe de chambre ; tante Monda, de vieille fille dans son appartement sobre et ordonné à épouse dévouée d’un mari, qui a littéralement envahi la maison avec ses objets et ses traces.

Le protagoniste, quant à lui, peut à travers ses lunettes se réfugier dans une dimension isolée de la réalité, et donc dans une sorte d’autre espace. Les lunettes ne corrigent pas convenablement sa myopie et, de cette façon, les images se révèlent à ses yeux toujours indéchiffrables et décolorées. Malgré cela, dans certains moments de malaise, Manuele ressent le besoin d’enlever ses lunettes pour entrer dans une dimension différente de la réalité, pour se cacher derrière le verre dépoli de sa myopie. Ce mécanisme d’autoprotection s’avère indispensable surtout lorsqu’il est entouré par d’autres personnes ou qu’il est contraint d’assister à des actions qui le gênent. Il enlève ses lunettes quand, adolescent, sur la plage, il assiste au rapport sexuel entre un garçon et une fille qu’il venait de connaître. Tout au long du voyage en Andalousie, Manuele enlève et remet ses lunettes comme s’il s’agissait d’un véritable tic qui démontre son rapport difficile avec la réalité qui l’entoure. Par exemple, à l’intérieur de l’aéroport de Madrid, en attendant l’avion pour Almeria, assis sur l’une des marches, dans un coin peu éclairé et peu passager, Manuele se réfugie encore une fois derrière le « rideau de fumée », en ayant presque la sensation d’être un apatride. Le geste d’enlever ses lunettes

voyage à la fois bidirectionnel et bidimensionnel : aventure géographique et mentale, mouvement physique et psychologique, exploration qui conjugue le présent et le passé.

traduit sa volonté de ne pas voir le monde, de confondre la dimension de la réalité (dans laquelle il n'est qu'une personne mal dans sa peau) avec celle de l'irréalité, où il peut se cacher et attendre que le passé remonte à lui¹²². Mais le passé ne porte pas toujours des souvenirs heureux. C'est le cas du voyage en car vers El Almendral pendant lequel, dépourvu de lunettes, Manuele voit projetée dans le paysage Aracoeli, sa mère qui avait abandonné la famille pour travailler dans une maison close, danser l'obscène parodie du racolage. La première fois qu'il doit porter des lunettes, Manuele est encore un enfant. Aracoeli l'accompagne chez l'opticien et là, pour la première fois, elle regarde son enfant d'un œil critique, constatant que sa beauté a diminué. Manuele s'aperçoit tout de suite du changement du regard de sa mère et c'est justement ce moment qui marquera le début de l'éloignement entre mère et fils, la première fissure dans la symbiose presque morbide entre Aracoeli et Manuele. Dès qu'ils sortent de la boutique de l'opticien, Manuele, grâce à ses lunettes, acquiert une vision complètement nouvelle du monde qui l'entoure, et ce ne sera pas du tout une découverte positive, mais plutôt un ensemble d'images qui transmettent la même sensation de trouble que l'on peut éprouver face à un tableau de l'expressionnisme allemand :

[...] le pire m'attendait hors de la boutique : où la rue noire de gens, rutilante de néons et de réverbères, me cerna de son spectacle d'horreur jamais vu. Les aspects du monde avaient pris à mes yeux une clarté et un relief inusités, qui les accusaient ainsi qu'une unique violence protéiforme. Je ne m'étais jamais aperçu, auparavant, combien dures et brutales sont les marques inscrites dans les faces humaines. Leurs peaux semblaient toutes tannées, et elles étalaient de féroces rides, pareilles à des balafres cruentées par la gouge et noircies par des goudrons. Entre l'un et l'autre trottoir, se succédaient et se pressaient en une série harcelante, des cernes bilieux tuméfiés, d'énormes narines gourmandes, des gorges arrogantes aux taches violâtres, de gros yeux bistrés effrayant et des bouches couleur sang de boucherie. Les asphaltes mouillés, semblables à des courants abyssaux, reflétaient au passage des voitures des éclairs tors et des lunes décomposées. Et sur le trottoir d'en face, les vitrines exposaient des bustes décollés, des lames bifides, des couennes chevelues, des ceintures herniaires, des corsets et des dents (pp. 268-69).

Les lunettes permettent à Manuele de voir un « monde atroce » : voilà pourquoi, à partir de ce moment, il prendra l'habitude de les ôter dans certaines situations. Les lunettes représentent en quelque sorte l'incertitude de Manuele face à la vie et au monde qui l'entoure. Sa conception de l'espace dépend en effet de sa vue, corrigée ou non par les verres des lunettes. Celles-ci deviennent parfois de « petits prismes optiques » qui

¹²² À ce propos, l'analyse de C. D'Angeli sur l'antithèse miroir-lunettes s'avère intéressante : le miroir comme le lieu des enchantements (réels ou imaginés), les lunettes, par contre, comme lieu qui ne reflète que le réel et le présent ; cf. C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit., pp. 62-67.

transforment la réalité ; lorsque Manuele les enlève, il perçoit l'espace de manière confuse. Cette attitude et les effets de sa vue influencent évidemment sa relation avec l'espace et avec les autres, en faisant de lui un être toujours à l'écart, isolé, en marge de chaque contexte avec lequel il a affaire.

Un autre concept d'espace qu'il vaut la peine de prendre en considération est celui de l'épisode de faux partisans. Pendant la guerre, Manuele vit dans un pensionnat géré par des prêtres, dans le Piémont. Le désir de s'enfuir devient de plus en plus urgent, jusqu'au jour où il décide de le faire pour de bon :

Là, instantanément, j'avais décidé de m'enfuir du Collège ; sans toutefois pouvoir fournir de limites calculables à mon but et à ses distances. D'une certaine façon, je m'enfuyais vers l'infini. Il me semblait que, à force de marcher et de marcher jusqu'à en perdre haleine, et une fois ces brumes atteintes et ces vapeurs pénétrées, et moi disparu à la vue de tous en m'enfonçant dans leur vide : là se trouvait la fantastique surprise de la mort (p. 221).

Si d'une part Manuele recherche une échappatoire à la prison du Collège, il voudrait d'autre part rencontrer sur son chemin « la mort des héros » (p. 222), comme son oncle Manuel, qui avait perdu la vie pendant la guerre civile espagnole. Mais en s'échappant, le protagoniste n'explorera pas, comme il l'avait espéré, « une lande exotique et aventureuse [...] où chaque forme devenait une apparition, et chaque bourdonnement pouvait être porteur d'un message » (p. 223), mais une simple broussaille de colline où il fera la connaissance de deux curieux individus, apparemment deux jeunes partisans (ou mieux, deux jeunes qui jouent aux guerriers de la Résistance). Si nous ne pouvons pas connaître leurs réelles identités, nous constatons en revanche comment le désir de rejoindre le combat, qui jadis avait enthousiasmé Arturo, est ici banalisé par une mascarade très peu crédible, où les deux faux partisans se moquent de Manuele, qui, en se référant à cet épisode, l'appellera « mon équipée comique chez les "maquisards" » (p. 252). Le faux tribunal, en réalité « une baraque solitaire au toit de tôle » (p. 250), et le procès qui le transforme en un accusé condamné à mort ne sont pas vus directement par le protagoniste, qui a les yeux bandés et perçoit la scène comme dans un cauchemar, où les voix, la peur et « l'impression fatale [...] d'être tombé en disgrâce » (p. 241) forment un vortex qui l'aspire rapidement. C'est un espace de délire et de désespoir, presque une sorte de théâtre de l'absurde, avec Manuele au milieu de la

scène. L'imposture se termine avec le retour au Collège, avec la fièvre et la sensation d'avoir pénétré dans une dimension onirique.

Pour conclure cette analyse du rapport espace-personnages dans les romans de Morante, il faudrait rappeler que, dans certains autres récits (ceux de la jeunesse et ceux qu'elle décide de faire publier en 1963) on retrouve chez les personnages les dimensions de région antérieure et de région postérieure et on les voit se préparer à l'entrée en scène, créer des zones personnelles ou s'enfuir de la réalité pour rechercher leur propre vérité¹²³. Il est désormais incontestable que plusieurs récits de jeunesse constituent non

¹²³ Dans « Le Châle andalou », la mère d'Andrea est une danseuse assez médiocre : « Sa carrière n'avait encore fait aucun progrès ; mais, dans l'intimité, Giuditta Campese se conduisait en grande dame. Sa maison resplendissait des marques de son orgueil, de son talent, de sa magnificence : et, dans les quelques pièces que comptait son appartement, régnait la certitude qu'elle était une *étoile* » (LcA, p. 155). Chez elle, Giuditta se faisait passer pour une danseuse célèbre ou peut-être se convainquait-elle de pouvoir le devenir. Andrea, après son éveil spirituel, commence à se réfugier dans un cabinet noir de la maison : « Le cabinet noir [...] était devenu son refuge favori ; et, un jour, comme il avait oublié d'en fermer la porte à clef, Giuditta le surprit là, agenouillé par terre, les mains jointes et ses yeux pleins de larmes regardaient avec fascination la fenêtre, comme s'ils voyaient dans cette vitre poussiéreuse des figures divines. Depuis plus d'une heure, il se tenait ainsi : et ses genoux étaient tout rouges et meurtris » (*ivi*, pp. 169-70). La scène au théâtre constitue un point crucial : Andrea revoit sa mère après une longue période passée au couvent et elle lui semble une artiste sublime, tandis que le public et les collègues voient son échec. Après la décision de former à nouveau une famille, Giuditta décide de quitter le monde du théâtre et se met une robe austère (un vrai changement de costume). Ensuite, ils vont récupérer les vêtements du garçon dans une cabane et l'état d'âme d'Andrea se reflète sur l'espace qui les entoure : « Non seulement les champs calmes, les montagnes et la terre endormie, mais le ciel même, lui semblaient des salles affectueuses où se réunissaient des familles, heureuses comme lui-même était heureux à ce moment » (*ivi*, p. 205). Ce bonheur s'avère malheureusement fugace et fictif comme le châle avec lequel la mère le recouvre, une partie d'un costume théâtral. La décision de quitter le théâtre est prise par Giuditta non pas pour amour de sa famille et d'Andrea en particulier, mais parce que désormais elle est trop âgée pour travailler. Le monde familial qu'ils voulaient reconstruire s'avère une prison et la réalité est recouverte par le mensonge, comme Andrea était recouvert par le châle noir du costume théâtral. Pour jouer le rôle du chef de famille, Giuditta lui achète un costume avec des accessoires qui marquent son nouveau statut (le portefeuille et les cigarettes) et le font entrer dans la région antérieure bien équipé. Quant à Giuditta, elle commence à interpréter la mère sicilienne type, qui se néglige pour que ses fils ne manquent de rien. À la fin de cette véritable mise en scène, une phrase saute aux yeux du lecteur : « Andrea imagine souvent l'avenir comme une sorte de grand théâtre d'opéra, derrière les portes duquel se presse une foule inconnue, mystérieuse. Mais le personnage mystérieux entre tous, qu'il ne connaît pas encore lui-même, il n'y en a qu'un : Andrea Campese » (*ivi*, p. 216). Il est passé d'une vie religieuse à une vie laïque anonyme et dépourvue de foi et le fait d'entendre l'avenir en tant que théâtre souligne le caractère faux et opportuniste de plusieurs choix et rôles joués, qui font de lui « *un triste, un arrogant Héros / serré dans un Châle Andalou* » (*Ibidem*).

Dans « Le Jeu secret », deux frères et une sœur mènent une véritable double vie : ce sont les enfants désœuvrés d'une famille noble et déchue mais, dans leur « jeu secret », ils deviennent des personnages de romans chevaleresques. Porciani insère ce récit dans la phase onirique des écrits de jeunesse, et en particulier elle remarque que les jeunes sont attirés par la vie romanesque des personnages parce qu'ils n'ont pas de vie à eux. Peu à peu ils n'arrivent plus à maîtriser leur double vie et s'identifient aux personnages qu'ils interprètent : « il gioco segreto dei tre fratelli si svolge di notte, in una sospensione spaziotemporale che rende la loro recita una sorta di teatro onirico dalla quale saranno bruscamente risvegliati e riportati alla realtà » (E. Porciani, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, cit., p. 151). L'espace qui permet la mise en scène des jeunes est une salle (dont les portes sont significativement fermées, pour rendre cette dimension secrète), avec des fresques qui constituent une

seulement la préhistoire, mais aussi des prémisses et un terrain fertile sur lequel Morante commence sa carrière de romancière. En particulier, dans un récit de la préhistoire artistique de l'écrivaine, on retrouve la dimension théâtrale, le besoin de se cacher et s'enfuir de la réalité : « Le Jeu secret », écrit en 1937. Dans un autre récit « Le châle andalou », rédigé en 1951, donc après la publication de *Mensonge et sortilège*, Andrea, le protagoniste, fuit la vie de famille, avec une mère qu'il aime trop et dont il déteste le travail de danseuse, et se réfugie dans un couvent. Les frères du « Jeu secret » échappent à la vie monotone et triste que leur mère leur impose et se réfugient dans la fiction, en inventant et en jouant des scènes dignes d'un roman chevaleresque. Les tons et les intrigues de deux récits sont différents, mais il est possible de remarquer la division des personnages entre deux types d'espace : ceux où ils peuvent se sentir à l'aise et fuir une réalité qu'ils méprisent et ceux où, au contraire, ils doivent jouer un rôle pour se conformer à un statut donné.

véritabile scénographie ; le jeu sera interrompu par l'entrée des parents qui ramènent les trois à la triste réalité. Simona Costa reconnaît dans la métaphore de la vie en tant que théâtre, qui caractérise ce récit, la source d'inspiration pour le premier roman de Morante : « In una casa-prigione affacciata su un incolto giardino inselvatichito, tre fanciulli tramutano la loro squallida esistenza reale in una fantasmagorica commedia recitata nel chiuso di un palazzo incantato [...] dove magicamente riprendono colore, vita e moto, intorno a loro, le sbiadite figure degli ampi scenari affrescati nell'antica sala da caccia. Siamo alla metafora della vita come teatro: un palcoscenico cui è sottesa un'ambiguità anche malsana e che pur si avvale di un incoercibile potere fascinatorio, come ben sa la protagonista de *Lo scialle andaluso*. Sarà, questa metafora, il lievito ispiratore dell'accidentato percorso di un'Elsa divenuta Elisa, ovvero figura-tramite tra il mondo dei vivi e quello dei morti » (Simona Costa, « Per un'epica novecentesca : Elsa Morante e *La Storia* », dans S. Sgravicchia, sous la direction de, *La Storia di Elsa Morante*, cit., pp.35-48, p. 36).

1.3. Les réseaux de relations

Tout personnage romanesque appartient à un réseau de relations, qui comprend lieux, objets et, évidemment, d'autres personnages. Sans ce réticule, le roman comme on le connaît ne pourrait pas exister. Les dynamiques relationnelles forment l'intrigue, contribuent à façonner les caractères et à influencer les actions des personnages. Ouellet et Bourneuf décrivent de la façon suivante le réseau des relations entre personnages :

Le personnage de roman, comme celui de cinéma ou celui de théâtre, est indissociable de l'univers fictif auquel il appartient : hommes et choses. Il ne peut exister dans notre esprit comme une planète isolée : il est lié à une constellation et par elle seule il vit en nous avec toutes ses dimensions. [...] les personnages de roman agissent les uns sur les autres et se révèlent les uns par les autres. De même que l'individu impliqué dans une « dynamique de groupe », par l'image qu'il projette, par les réactions diverses qu'il fait naître, se voit perçu de façon fort différente par chacun des individus du groupe, le personnage de roman, en amenant les autres à révéler une part d'eux-mêmes inconnue jusque-là, dévoilera à chacun un aspect de son être que seul le contact dans une situation donnée pouvait mettre à jour (R. Ouellet et R. Bourneuf, *L'Univers du roman*, cit., p. 150).

Cette sorte de « dynamique de groupe » s'avère fondamentale surtout lorsque le roman présente un système de personnages élaboré : les relations s'entrecroisent, révèlent des caractéristiques et des mystères, forment le sujet même de l'œuvre. En ayant à l'esprit les études de G. Simmel sur la détermination quantitative des groupes¹²⁴, on s'apprête à présent à analyser les réseaux de relations dans les romans de Morante : l'attention prêtée aux dynamiques relationnelles des personnages transforme les œuvres de l'écrivaine en de véritables miroirs de la société.

¹²⁴ Dans « La détermination quantitative du groupe » de sa *Sociologie*, Simmel explique les concepts de monade, dyade et triade. L'individu isolé peut être caractérisé par deux phénomènes : la solitude et la liberté ; « les groupes de deux dépendent de la pure individualité de chacun des membres » (G. Simmel, *Sociologie*, cit., p. 113) : la dyade peut être caractérisée par les phénomènes du secret et de l'intimité ; lorsqu'un tiers s'insinue on assiste à la formation d'un regroupement particulier : « Le nombre deux représentait aussi bien la première synthèse et la première unification que la première division et la première antithèse ; l'apparition du tiers signifie la transition, la réconciliation, c'est renoncer à la contradiction absolue – mais c'est parfois aussi la fonder » (*ivi*, p. 131). Simmel distingue trois types de tierce personne : « le juge impartial et le médiateur », « le tertius gaudens » et « le divide et impera ». Comme on l'a déjà précisé, les formes de regroupement simmeliennes seront ici prises en tant que cadre méthodologique pour l'analyse des systèmes de personnages, sans la prétention de rédiger une étude sociologique, mais seulement pour organiser notre réflexion littéraire.

Mensonge et sortilège

La première partie de *Mensonge et sortilège* a pour titre « Introduction à l'Histoire de ma famille » : il laisse supposer qu'on peut reconstruire, en lisant le roman, un réseau des relations familiales riche en dynamiques et influences. La narratrice, Elisa, se déclare prête à nous « expliquer la plus secrète raison de [s]a lâcheté, raison qui, du reste on pourrait l'affirmer, est aussi celle de ce livre et des nombreux personnages qui s'y meuvent » (p. 10). La lâcheté en question n'est rien d'autre que le penchant à introduire le mensonge dans la réalité quotidienne afin de sublimer, d'une certaine manière, la médiocrité de la vie quotidienne. Si tout d'abord Elisa se révèle au lecteur en tant que fille solitaire, renfermée dans l'appartement de Rosaria, sa mère adoptive qui vient de mourir, on se rendra bientôt compte qu'elle ne forme qu'une monade en apparence. La monade est considérée comme une forme d'association, constituée par un individu seul, replié sur lui-même. Nous pouvons affirmer que le fait de ne pas entrer en association avec les autres est significatif du point de vue tant sociologique que littéraire. En effet les rapports avec les autres peuvent tout de même être présents « en tant qu'écho de relations passées ou anticipations de relations futures, comme nostalgie ou comme renoncement volontaire » (G. Simmel, *Sociologie*, cit. p. 109). Cette solitude devient alors une condition romanesque nécessaire pour commencer à raconter l'histoire de sa famille, « des relations passées » et des dynamiques qui ont lié des personnages si différents l'un à l'autre. Mais Elisa n'est pas seule : elle vit avec son chat Alvaro, dont elle promet de parler à la fin. En outre, elle peut se réjouir de la compagnie de ses « fantastiques morts » (p. 32), que nous pouvons considérer comme des projections du passé ou simplement les fruits de sa vocation d'écrivaine. Avant de nous pencher sur des couples importants comme ceux formés par Elisa et Rosaria, ou ceux qui lient mère et fils ou père et fille (Alessandra et Francesco, Edoardo et Concetta, Teodoro et Anna), il s'avère prioritaire d'analyser le réseau des relations des quatre protagonistes du roman. Elisa a à cœur de présenter Anna, Rosaria, Francesco et Edoardo en tant que personnages majeures de son histoire, dans un passage qui rassemble à la partie des livrets d'opéra qui énumèrent les acteurs et les rôles qu'ils jouent, en livrant leurs caractéristiques saillantes¹²⁵ : Anna « La nuit », Rosaria « Le

¹²⁵ «Telle est l'obscur race d'Elisa: ces gens, et d'autres du même genre, sont les parents-héros dont vous apprendrez bientôt le nom et l'histoire. L'un après l'autre, je les reconnais tous, et tous, telles des

jour », Francesco « Le Grêlé », Edoardo « Le Cousin » (p. 37). Anna, sévère et froide, la vraie mère d'Elisa, exerce sur elle un véritable « pouvoir d'ensorcellement » ; Rosaria, la mère adoptive, est en revanche « claire et radieuse » ; Francesco, son père, « le personnage le plus agressif et le plus intraitable » ; Edoardo est décrit comme « le vrai coupable, [...] l'inventeur de notre histoire tout entière et le tisseur sournois de chacune de nos intrigues » (*ivi*).

Ces « larves » muent et, de compagnes d'Elisa, deviennent de véritables tyrans, qui occupent tout son temps et son énergie. Les relations qui les unissent peuvent être expliquées et exposées par le recours aux concepts de dyade et de triade. La dyade, le groupe de deux personnes, est une relation précaire et tributaire de chacun de ses deux membres, dont la dépendance réciproque constitue la base de la notion d'intimité. La relation à deux, en outre, favorise une individualisation poussée des partenaires et permet la naissance de l'amitié, de l'amour et du secret, dans la mesure où il n'y a de secret que s'il est partagé. Devient alors évidente la raison pour laquelle Morante choisit d'organiser les systèmes des personnages autour de cette structure duale, les exemples de dyades étant considérables dans toutes ses œuvres. Somme toute, les dyades permettent la nette individualisation des personnages nonobstant les liens, les implications, le conditionnement que la relation peut produire. C'est avec le passage de la dualité à la triade qu'intervient une rupture structurelle ainsi qu'un remarquable développement de l'intrigue. L'introduction du tiers dans une structure duale complique la relation et introduit du risque : nous pourrions même affirmer que l'arrivée du tiers est l'étincelle qui met en marche le mécanisme littéraire. En effet, le personnage tiers qui entre dans une dualité représente une instance de médiation qui a la double fonction de lier et de séparer.

Dans *Mensonge et sortilège*, les quatre « masques, ces généreux Hidalgos » (p. 32) peuvent être regroupés en quatre dyades, dans chacune desquelles intervient un tiers. Dans la dyade Anna et Edoardo entre Francesco ; Rosaria représente le tiers dans la dyade formée par Edoardo et Francesco ; dans la relation Francesco-Rosaria, Anna joue le rôle du tiers ; Edoardo intervient en tant que tiers dans la dyade Anna et Francesco. On s'aperçoit tout de suite que, parmi les possibles combinaisons, manque la dyade Anna et Rosaria : leur rencontre aura bien lieu mais à la fin du roman, et les deux

flammes, se rallument dans ma tête, mais quatre d'entre eux dominant les autres, telles des statues au milieu de minuscules passants » (p. 36).

femmes ne formeront jamais une dyade. L'analyse des regroupements des personnages permet de prendre conscience du fait qu'ils agissent les uns sur les autres et que chacun révèle l'autre ; en outre, il est indéniable que l'entrée en scène du tiers dévoile souvent un ou plusieurs aspects que seul le contact dans cette situation sociologique peut mettre en lumière. Il faut également souligner que la dyade et la triade nous offrent différents points de vue, en élargissant notre connaissance sur les personnages et les raisons qui les poussent à agir d'une certaine manière.

La première dyade que l'on va examiner est celle constituée par Anna, la mère d'Elisa, et Edoardo. L'histoire de ce couple de cousins donne le titre au deuxième chapitre, « Le cousinage ». Le personnage d'Anna est déterminé par cet amour : la conscience de sa noblesse et une sorte de bovarysme s'épanouissent dans la relation avec le noble cousin. Anna est complètement soumise à la volonté d'Edoardo, en montrant un côté presque morbide. Son rôle de « docile victime » (p. 204) l'enthousiasme et semble même représenter sa raison de vie. Ce que la narratrice appelle « mysticisme commun à plus d'une Massia », et qui d'ailleurs caractérise aussi la sphère sentimentale d'Elisa elle-même, prend la forme d'une adoration démesurée pour l'aimé qui devient une véritable idole. Elle agit ainsi de façon ingénue, sans arrière-pensées : « Dans chacun de ses gestes ou de ses paroles, même les plus simples, s'exprimait cette virginale volonté d'abandon » (p. 205). Mais l'« offre naïve » d'Anna ne trouve pas dans l'« insouciant Edoardo » un sentiment réciproque. Le refrain qui caractérise cette relation, prononcé plusieurs fois par la fille, « Fais de moi ce que tu veux », satisfait juste le narcissisme sans borne du garçon, sans susciter chez lui une volonté de concrétiser « le cousinage » dans un mariage, comme l'espère intensément Anna. La narratrice souligne qu'« il est difficile de fixer avec des traits précis un personnage aussi versatile, variable et futile que l'est notre Cousin » (*ibidem*), et nous ne pouvons qu'en convenir. Pourtant, à travers l'analyse de cette dyade, il semble possible de mettre au point un portrait assez éloquent de ce personnage si insaisissable. Enfant gâté, il incarne d'une part les privilèges et la puissance de sa classe sociale, de l'autre le désir éternel et jamais satisfait de jouer : entre ses mains, les personnes deviennent des pions, qu'il peut déplacer et faire sortir de scène quand il veut. Cet aspect est évident dans le rapport avec Anna (à laquelle il impose de véritables sacrifices), dans l'amitié avec Francesco et dans l'aventure avec Rosaria. Edoardo incarne l'esprit créateur au sein du réseau que tissent

les relations du roman. Il peut se montrer impitoyable, mais aussi délicat et sensible : il reste en tout cas libre, impartial, intouchable. Même la mort ne l'empêchera pas de continuer son jeu : il arrivera à influencer les vies des autres en tant que présence et hallucination dans la tête de sa mère et de sa cousine. Naturellement, c'est Elisa qui gère et alimente cette dynamique et met en scène Edoardo en tant que joueur : il étudie, par exemple, l'éventail de possibilités qu'il a à sa disposition dans l'histoire avec Anna, qui est décrite tel un jouet entre les mains d'un enfant

Elle est à moi, elle est vraiment à moi. Je pourrais en faire ma femme ou ma servante, ou la déshonorer ; je pourrais lui couvrir le corps de brûlures comme celle-ci, la battre, la supplier, et elle, si courageuse et indocile, se laisserait faire n'importe quoi par moi, aussi passivement qu'une lapine (p. 266-67).

Les différents épisodes de cette relation dévoilent la nuance de jeu qu'Edoardo insère dans ses actions, comme les changements de vêtements et les tentatives de coiffer sa « poupée » Anna. Dans le passage suivant, on aura l'occasion d'approfondir cette caractéristique du jeune Cerentano, qui devient capitale pour le développement du roman. Comme on l'a souligné *supra*, l'arrivée d'un tiers dans une dyade comporte des risques et des changements dans l'équilibre du couple. Dans le cas de la dyade Anna et Edoardo, le tiers est Francesco De Salvi, un jeune étudiant universitaire d'origine paysanne. C'est Edoardo qui l'introduit dans le groupe, afin qu'il devienne pour Anna une compagnie sur laquelle elle pourra compter, une fois que lui-même sera parti. Les trois personnages se transforment en une triade à un moment précis, un après-midi, lorsque les deux garçons vont rendre visite à la jeune fille, toujours amoureuse d'Edoardo. Il faut garder à l'esprit l'importance de cette nouvelle formation, à laquelle la narratrice dédiera un passage à ne pas sous-estimer dans l'épilogue du roman. En analysant la scène de ce fameux après-midi, on a la possibilité d'apprendre davantage de détails sur les trois personnages. Edoardo présente Francesco à Anna, avec laquelle il avait brûlé les ponts depuis longtemps. La phrase : « Je te présente mon ami le plus cher, le baron Francesco de Salvi ! » changera la vie du jeune universitaire. Edoardo est bien conscient que Francesco n'est pas noble, mais en disant cela il explicite sa volonté de ne pas offenser son ami et de donner une information qui pourrait intéresser Anna et surtout sa mère Cesira, femme d'un noble déchu, fatiguée d'assurer le maintien économique de la famille et mue par une ambition jamais éteinte d'élévation dans la

société. Francesco se montre ingénu et incapable de saisir les sous-entendus entre les anciens amants : il attribue « le comportement farouche et bizarre » de la fille « à des motifs sociaux », liés à la condition de pauvreté et humiliation dans laquelle elle vit. Il est intéressant de lire la description d'Anna, vue pour la première fois par l'étudiant :

Le désordre de sa coiffure permettait de deviner que la jeune fille avait relevé à la hâte son opulente chevelure, quelques instants plus tôt libre et dénouée ; de même aussi sa casaque d'un rose éteint était lacée tant bien que mal. Il manquait un bouton à l'une de ses bottines dont les hauts talons étaient usés, et à cause de cela, elle avait une démarche un peu traînante. La pauvreté et le désordre que l'on remarquait dans ses vêtements étaient également visibles dans la pièce où elle reçut les deux jeunes gens : mais cette adolescente semblait si indifférente à cette pauvreté et tellement déplacée dans cette pièce et dans ces vêtements, que Francesco se sentait aussi gêné et gauche que devant une grande dame (p. 394).

Francesco remarque une nette incongruité entre la personne fière, capable de dégager élégance et noblesse, malgré sa mise, et ses conditions de vie : l'appartement et ses vêtements rendent visible son indigence. Ce contraste assez éclatant augmente le charme de la fille aux yeux de Francesco, sensible aux problèmes sociaux. Il éprouve alors un vrai coup de foudre : à partir de cet après-midi, Francesco oubliera ses intérêts, ses buts dans la vie, ses études et consacra toutes ses énergies à conquérir le cœur d'Anna. Edoardo s'en va, laissant Francesco tenir compagnie à Anna, qui essaye de le retenir : « Edoardo, se retournant, regarda dans l'ombre qui en effaçait les contours, ce petit visage tendu vers lui, plein d'épouvante et de soumission, et qui s'était mis à trembler violemment, comme frappé par quelqu'un » (p. 399). Edoardo la repousse (« Toi, tu m'ennuies et tu me dégoûtes ! » p. 402) et lorsque la fille rentre dans son appartement, « elle avait presque oublié l'étranger qui l'attendait au salon, [...] elle lui lança un regard d'amnésie et plein de haine à la pensée que ce noir personnage avait chanté la sérénade à la place d'Edoardo et qu'il était maintenant assis dans cette pièce dont l'autre avait disparu » (p. 403). Anna ne soupçonne encore pas que ce « noir personnage » deviendra son mari : elle continuera quand même à éprouver de la haine envers lui, à le considérer comme un intrus, quelqu'un qui a pris une place dans la vie qu'il n'avait pas le droit d'occuper. En définitive, l'entrée en jeu d'un tiers, Francesco, ne change rien à la relation entre Anna et Edoardo, qui était déjà terminée, mais donne naissance à la dyade Anna et Francesco.

La deuxième dyade qui va à présent nous occuper est celle formée par Edoardo et Francesco, amitié qui naît d'une visite du jeune étudiant au palais de Cerentano, pour

demander des informations sur son père naturel, Nicola Monaco, qui était l'administrateur de la noble famille. Ce rapport d'amitié sera d'une certaine manière mis en danger par un tiers, Rosaria, mais ne subira pas de rupture, parce que tout se passera en grand secret et que la femme quittera la ville. Edoardo comprend tout de suite que Francesco n'est pas noble : le costume « râpé et défraîchi, et la gaucherie de sa coupe faisait deviner qu'il était l'œuvre d'un tailleur de village » ; la cravate était « de peu prix » et « révélait non seulement du mauvais goût mais un désir d'avoir l'air élégant » ; l'épingle qui la fixait était « en métal commun » et ornée « de perles fausses » (p. 313). Par cette description, qui semble provenir du regard critique d'Edoardo, on comprend que le souci principal de Francesco était celui d'« avoir l'air élégant » et de ne pas détonner dans un milieu auquel il n'appartient pas, mais d'où, à son avis, venait son père Nicola. Il y a donc en lui un esprit de revendication, l'orgueil d'être un étudiant universitaire et de pouvoir se présenter avec une carte de visite étalant le (présumé) titre de Baron. Edoardo ne donne pas trop d'importance au visage grêlé et a hâte de commencer à le fréquenter. Francesco, quant à lui, éprouve à l'égard du jeune noble un sentiment qui révèle la fascination qu'exercent sur lui la richesse et la noblesse : et pourtant, c'est lui qui croit en l'égalité entre tous les hommes et étudie avec ardeur le droit et la sociologie. Tout comme Anna, il ne résiste pas au charme magnétique du jeune Cerentano et va se mettre à l'adorer et à considérer leur amitié comme sacrée :

L'apparition d'Edoardo dans sa vie était comme la soudaine apparition d'une planète inconnue, chaude et joyeuse. L'élégance et la richesse de son bel ami, son nom, sa place dans la société l'emplissaient de stupéfaction et de fierté (p. 336).

Il arrive même à avoir honte de sa mère et à ne pas apprécier une surprise que celle-ci lui fait en lui rendant visite en ville, après un long voyage. Il la cache dans sa chambre, et lui refuse une simple promenade, de peur qu'Edoardo puisse le voir avec cette paysanne (en effet, le jeune Cerentano aura l'occasion de connaître Alessandra, mais il ne dira rien à son ami). Pourtant, Francesco ne réussira pas à éviter l'entrée en scène d'un autre personnage, sa maîtresse Rosaria. Ce qui mérite l'attention du lecteur, c'est le regard que pose Edoardo sur cette fille tout comme ce que cette dernière pense du jeune noble. Lors de leur première rencontre, il devient tout de suite clair aux yeux d'Edoardo que Rosaria n'est pas la maîtresse à l'honneur racheté dont son ami lui a

parlé: « Mais précisément parce qu'elle était ainsi faite et si différente de la Rosaria imaginaire décrite par Francesco, cette pauvre petite reine de foire plut au cœur d'Edoardo » (p. 377). Outre l'appellatif « petite reine de foire », Edoardo en se référant à elle utilisera l'expression « cette espèce de génisse ébouriffée » (p. 384) ainsi que « pauvre montagnarde » (p. 426) : il restera malgré tout fasciné par cette figure de jeune fille rebelle et joyeuse, avec laquelle il vivra une liaison clandestine. Francesco est donc trahi et par son ami et par sa maîtresse, qui représentait pour lui l'amour, avant de tomber amoureux d'Anna : « Son fameux masque de grêlé lui-même perdait, grâce à cette personne [Rosaria], son poids néfaste et devenait une ineptie, une ombre vague, indulgente et même aimable » (p. 340). Rosaria, quant à elle, reste émerveillée devant Edoardo, « élégant et beau cavalier », qui cependant lui semble « trop pâle pour son goût ». Francesco se sentira exclu tout au long de la soirée, tandis que Rosaria rit et se conduit de manière si inappropriée que l'étudiant universitaire aura honte de leur relation face à son noble ami. Pendant les rencontres secrètes avec la fille, Edoardo montre son côté gai et délicat, mais aussi son pouvoir impitoyable : « La peur qu'elle avait de lui à cause de son pouvoir était la même que celle qu'elle avait du Diable ou de Dieu quand Francesco lui avait parlé de ceux-ci pour le rachat de son âme » (p. 390). Rosaria, être simple et doué d'une sorte d'intelligence instinctive, semble comprendre un aspect d'Edoardo que personne n'avait jamais osé remarquer. Au cours de leur dernière rencontre, lorsque Edoardo l'oblige à partir de la ville, elle lui crie :

« Oh, ne crains rien, je ne le prononcerai pas, ton nom ! Toi, tu ne penses qu'à toi-même ! Je te hais et je ne t'ai jamais aimé, espèce de poussin aussi délicat qu'une fille ! Tu ne vois donc pas dans quel état tu es ? Tu as la mort sur le visage ! » Comme elle disait cela, Rosaria s'aperçut que l'expression triomphante du visage d'Edoardo s'assombrissait et cédait la place, quand elle eut prononcé la dernière phrase, à un sourire désarmé et interrogateur, qui semblait lui demander le sens de ces mots (p. 436-37).

Edoardo est bouleversé par les mots de Rosaria : en effet, il était déjà tombé malade mais il en était sorti guéri. La prémonition de la fille, comme on le sait, s'avérera exacte. Pour ce qui est de la dyade Edoardo-Francesco, on a vu pourquoi l'arrivée de Rosaria ne change pas leur configuration sociologique initiale : la relation entre le noble et la fille reste en effet secrète. L'affection d'Edoardo reste inchangée et il n'éprouve pas de sentiment de culpabilité. À travers la formation de cette triade changeront les vies de Rosaria (qui à Rome deviendra riche) et de Francesco (qui, après

avoir appris la trahison de sa maîtresse, abandonne tout rêve de la racheter et se consacre à son amour pour Anna). Il est intéressant de remarquer que derrière plusieurs actions de nos personnages, le Cousin y est pour quelque chose, par exemple en ce qui concerne la fin de la relation entre Rosaria et Francesco et le départ de la fille pour Rome. Lorsque Francesco part pour son village, Edoardo va lui dire adieu à la gare et lui adressera l'expression la plus douce à son sens : « *Adieu, beau visage !* [...] les yeux d'Edoardo venaient de s'emplier de larmes » (p. 451). Plusieurs années après, Francesco est informé de la mort d'Edoardo par Anna, et il avoue à Elisa que le Cousin lui rend visite en rêve. Tout comme pour Anna, Francesco aussi aura affaire à Edoardo même après sa mort.

Celle qui, en revanche, demeure ancrée à la vie et ne perd jamais sa lucidité, c'est Rosaria qui, au début du roman, forme une dyade avec Francesco. Rosaria est un personnage positif, qui prend soin d'Elisa restée orpheline et qui, lorsqu'elle était la maîtresse de Francesco, « par sa familiarité chassait les fantômes » du jeune grêlé. Ce dernier, en la décrivant à son noble ami, donne de leur amour une version édulcorée, qui met en valeur sa magnanimité à l'égard d'une jeune femme perdue, à l'instar de l'intrigue d'un roman sentimental :

C'était, expliqua-t-il à Edoardo, une courtisane, une fille perdue ; ou, plutôt, elle avait été cela jusqu'à quelques mois auparavant, mais, grâce à lui, elle avait compris combien honteux était son métier, auquel, du reste, elle ne s'était laissé inciter que parce qu'elle était naïve et attirée par ce luxe qui plaît aux femmes. L'amour l'avait transformée : elle avait renoncé à ses gains coupables et commencé une vie de pauvreté et de travail (p. 340).

On a l'impression de dénicher dans ses mots une véritable conviction, comme si lui-même croyait à cette version de leur relation. Rosaria aussi, à cause de son amour et de sa naïveté, a une vision de sa relation avec le jeune homme assez idyllique. Francesco « tel un archange » entre dans sa vie en tant que client normal :

Il se présenta avec le titre de baron, et de plus c'était un jeune homme cultivé, un étudiant, et en somme le premier Monsieur qu'elle rencontrait. Personne ne l'avait encore aimée avec autant de fougue et avec un respect aussi chevaleresque. Même les cicatrices qui le défiguraient étaient pour elle un motif d'amour, car elles rendaient accessible à sa compassion et à son sentiment maternel celui qui, autrement, lui eût semblé trop haut placé (p. 346).

À partir de ces dyades, amours et relations, il est déjà possible de tirer une conclusion : tout personnage se fait adorateur d'un autre lorsque le prestige social de ce

dernier s'avère supérieur à son propre statut : au fond, ce ne sont, en partie, que des ambitions petites-bourgeoises. Rosaria tombe amoureuse de Francesco parce que, entre autres, il se présente en tant que baron ; Francesco, quant à lui, devient complètement soumis à Anna, car elle appartient à une famille noble ; Anna aime son cousin justement parce qu'il incarne le rêve de s'emparer à nouveau des privilèges de sa classe sociale. Concetta aussi glorifie son fils et se place à un niveau subordonné par rapport à lui, tout comme sa fille à l'égard de son frère. Le seul qui n'adore personne et qui domine tout le monde, c'est Edoardo, qui vit au sommet de l'échelle sociale. Dans la dyade Rosaria-Francesco, ce dernier « grâce à l'humble condition et à la confiance de la jeune femme, se libérait en sa présence de toute timidité et de toute orgueilleuse retenue. Quand il était avec elle, il éprouvait cette assurance naturelle que vous donne le fait de se savoir admiré et adoré » (p. 347). Leur liaison se terminera, entre autres, à cause de l'arrivée du tiers en question, Anna, dont Francesco tombe amoureux, et par suite d'une lettre anonyme, qui informe le jeune homme que Rosaria le trahit. Quelques années après, Rosaria rentre en ville et les deux commencent à se fréquenter à nouveau, mais si, pour sa part, la femme (désormais riche et extravagant) demeure encore amoureuse et protectrice, Francesco maintiendra une attitude distante et sévère. On peut affirmer que la dyade en question donne naissance à une nouvelle dyade, celle constituée par Rosaria elle-même et Elisa, la fille de Francesco, sur laquelle la femme transfère son amour pour son ancien amant.

Le dernier groupe formé par deux des quatre protagonistes du roman est la dyade des parents d'Elisa, Anna et Francesco. Dès leur première rencontre, organisée, comme on l'a vu, par Edoardo, Francesco subit le charme d'Anna, fille pauvre mais altière, à ses yeux victime de l'ordre social, mais orgueilleuse. Il commence tout de suite à établir des comparaisons entre elle et Rosaria :

Si Rosaria, dans la pensée de Francesco, était au bas de l'échelle, Anna, au contraire, le précédait [...]. On a déjà vu que Francesco n'était pas insensible au prestige d'une naissance aristocratique, et cela, à ses yeux, rendait la personne d'Anna plus splendide encore. En Rosaria, il voyait une sorte de bestiole en qui il lui fallait susciter des pensées plus humaines ; mais Anna lui semblait être une sorte de Madone de qui il s'inspirerait pour être un vrai homme (p. 413).

Suite à l'entrée en jeu d'Anna dans sa vie, Francesco abandonne ses rêves d'organisation d'une société parfaite et devient un employé de la Poste pour fournir le

soutien économique à leur famille, composée de Cesira, la mère d'Anna, et, ensuite, d'Elisa. Le destin petit-bourgeois s'abat sur lui de façon implacable. Anna, quant à elle, en décidant d'accepter la demande en mariage de Francesco, démontre une sorte de masochisme et une volonté d'autopunition. Elle n'aime pas le jeune homme, mais elle doit trouver une solution à sa condition économique désespérée : ayant « le travail en horreur » mais une mère désormais incapable de travailler, elle décide de se rendre chez Francesco, qu'elle avait pourtant déjà refusé une fois. Le discours qu'elle tient au jeune homme est pétri de haine, d'indifférence, de froideur, de vengeance envers sa mère, qui selon les mots pleins de raillerie d'Anna : « ne fait que me répéter que vous êtes certainement riche, que vous êtes un beau parti et, à chaque instant, elle me parle du *baron...* » (p. 591). Ce n'est pas un hasard si le sous-chapitre s'intitule « Ma mère fait un mariage d'intérêt » : le choix de se marier et le discours tenu à Francesco sont imprégnés de haine et représentent une anticipation de leur triste vie conjugale. Après la formation de cette dyade, Anna devient un être triste et méchant. Elle prend l'habitude d'appeler son mari « marqué par Dieu », en lui reprochant les cicatrices qui lui abîment le visage, aussi bien que la couleur brune de ses yeux et de sa peau. Francesco fait des efforts pour rendre sa femme heureuse, malgré les difficultés économiques, mais toute tentative échoue, comme la célèbre soirée au théâtre (d'où ils avaient été repoussés à l'entrée du parterre, réservé seulement aux personnes en tenue de soirée ; ils avaient, avec grand dépit d'Anna, vu l'opéra dans la galerie). À l'instar des ponts et des portes¹²⁶, le tiers a la double fonction d'allier et de séparer. Dans les deux chapitres finaux, « Hiver » et « Postal », on assiste à l'entrée en scène du « fantôme » d'Edoardo, qui fait basculer Anna dans la folie. Si le Cousin n'est qu'un tiers qui sépare une dyade dont l'équilibre est déjà précaire, Cesira est au contraire une figure qui réussit, par sa présence, à unir les deux époux :

[...] c'est un fait que ces apparences de concorde domestiques, pourtant si rares et si minces, disparaissent de chez nous après la mort de ma grand-mère. Sans doute parce que, quand celle-ci était vivante, ma mère n'avait pas qu'une *seule personne* sur qui projeter l'ombre de son incessante et coléreuse mélancolie. Sans doute également ce petit témoin maltraité était-il tout de même encore un obstacle à l'explosion de toutes ces impulsions funestes, et ma mère, en sa présence, conservait-elle

¹²⁶ Simmel parle des métaphores du pont et de la porte dans son essai « *Brücke und Tür* », écrit en 1909. Le pont est le symbole de l'association, tandis que la porte s'avère l'agent de la dissociation : le pont unit, la porte ferme et ouvre (cf. G. Simmel, « Pont et porte », dans *La tragédie de la culture*, Paris, Rivage, 1988, pp. 161-78).

encore pudeur et réserve. Sans doute, enfin, une fois disparue la compagne, même haïe, de son enfance, et en se retrouvant seule dans son univers adulte avec *le Noir*, avec *le Grêlé*, ma mère perdit-elle courage, en proie à une révolte sans espoir, telle une prisonnière indocile qui frappe de ses poings la porte de sa cellule. J'ai dit *seule* avec lui, car, en effet, moi, je ne comptais pas pour ma mère (tome II, p. 11).

La fonction du tiers Cesira d'allier les membres de la dyade est évidente quand Elisa raconte qu'Anna, lors de l'apparition de sa mère dans une pièce « faisait traîner sa dernière phrase et, jetant à mon père un oblique regard d'intelligence, s'interrompait tout à fait » (p. 49). En la considérant son ennemie, Anna recherche inconsciemment un allié dans son mari. Elisa, comme on a lu, n'est pas considérée comme une personne, mais seulement une enfant : la malheureuse dyade des époux influence le rapport avec la fille, laquelle estimera que son père est un intrus et adorera de façon presque mystique sa mère. La dyade est une forme sociale qui dépend directement de l'un et de l'autre : la sortie d'un membre détruit tout. Lorsqu'Anna apprend la mort de son mari, suite à un incident de travail, elle s'aperçoit qu'elle est seule :

Dans ses yeux absents et solitaires grandissait une peureuse lucidité : « Et à présent, je suis seule, s'écria-t-elle en tournant avec effort la tête de-ci de-là mais sans jamais nous [Elisa et Rosaria] regarder. Je suis seule, je n'ai plus de mari, je n'ai plus personne. Lui m'aimait, lui seul m'aimait, et moi je l'ai repoussé pour aimer un spectre. Et à présent, je n'ai plus personne, je suis seule. Francesco ! Mon Francesco ! » (tome II, p. 371).

Cette double prise de conscience, de sa solitude présente d'une part et de l'amour gaspillé de son mari d'autre part, trouve dans un objet une sorte de corrélatif objectif : des vieilles sandales décousues de Francesco, qu'Anna commence à fixer avec « une passion tendre et inexprimable » (*ibidem*). Elle semble en outre se rendre compte (« avec une peureuse lucidité ») que le tiers qui avait séparé la dyade n'était qu'un spectre.

Les trois personnages les plus liés entre eux s'avèrent Anna, Edoardo et Francesco. L'amitié, l'amour, la domination, la possession, le sacrifice, la subordination : tous ses sentiments contribuent à dessiner une triade indissoluble, une configuration qui peut à elle seule soutenir l'intrigue du roman. Cette constatation devient évidente après l'analyse que nous venons de faire, mais aussi grâce à un passage de l'épilogue du roman. Il s'agit d'un désir, un souhait de la narratrice, lorsqu'elle s'apprête à terminer l'Histoire de sa famille. Ses parents et Edoardo sont morts il y a désormais longtemps :

Quant à ces esprits qui me sont le plus chers, je veux dire Anna, Edoardo et Francesco, je caresse pour eux des espoirs plus tendres. Par exemple, je m'imagine que là où ils résident et où, certainement, des lois tout autres que celles de la terre gouvernent amours et mariages, ils ont pu constituer tous les trois une famille, jouissant sans péché de leur réciproque et triple amour. Enflammé par cet amour fraternel, leur innocent trio familial forme peut-être à l'heure qu'il est dans le firmament une constellation que, sans nul doute, on appellera la constellation *du Cousin*. Et s'il ne doit nous être accordé d'autre récompense que de contempler d'ici-bas l'allégresse de ce nœud d'étoiles, nous serons satisfaits (tome II, p. 401).

Dans une dimension où les lois sociales n'ont pas de valeur et où peuvent coexister des pulsions contrastantes, la triade dont parle Elisa pourrait former une configuration stable. Ce n'est pas le cas dans la société et les conditions de vie décrites dans le roman. Il faut en outre remarquer que le centre de la constellation, du « trio familial », est représenté par le Cousin, qui s'avère en effet l'axe autour duquel tourne et se développe tout le roman. Le Cousin semble réunir deux entités : le personnage, Edoardo Cerentano, et un metteur en scène dans les coulisses, un marionnettiste qui fait bouger sur scène les personnages en introduisant des obstacles et en organisant des coups de théâtre. Le personnage meurt de phthisie, l'entité créatrice continue sans entrave son activité, même après la mort, en entrant en scène en tant qu'hallucination et spectre dans la vie d'Anna, de Concetta et de Francesco. À un certain moment du roman, avant que Francesco découvre la trahison de Rosaria à travers une lettre anonyme, la narratrice essaye de mettre la puce à l'oreille du lecteur :

Arrivée là, je me demande quelles scènes auraient pu se dérouler entre mes quatre personnages si, comme nous allons le voir, une intervention mystérieuse n'avait hâté la venue de l'épilogue de leurs relations compliquées. Non sans une certaine complaisance de conteuse, j'imagine une possible rencontre de Rosaria et d'Anna, au cas où la première, enquêtant comme elle se proposait de le faire, aurait découvert l'existence de sa rivale. Cette rencontre des deux femmes eut lieu en réalité, mais de nombreuses années plus tard et dans des conditions tout à fait différentes. Mais quelles auraient été en revanche les circonstances de leur vie, si, par l'entremise décisive d'un Anonyme, Francesco n'avait pas été poussé à une rupture à laquelle peut-être il ne se serait jamais décidé tout seul ? Sentant qu'il n'était pas aimé d'Anna et, un peu plus tard, abandonné par son ami, aurait-il, par besoin de sacrifice et d'affection, épousé vraiment Rosaria ? Et dans ce cas... Mais à la vérité, cela ne vaut pas la peine de gaspiller du papier et de l'encre pour se livrer à d'aussi oiseuses conjectures (p. 427).

La lettre anonyme, la découverte d'un monocle parmi les draps du lit et du coffret à bijoux caché, avec tous les cadeaux de l'amant, mettent Rosaria dans une position dangereuse. Francesco la quitte et Edoardo l'oblige à partir pour la capitale. Le monocle n'appartient pas d'Edoardo, comme ce dernier souligne. Donc il y a peut-être un autre homme. Mais Rosaria n'a aucun intérêt à mentir : la seule qui connaissait

certains détails, comme la collocation du coffret et la présence dans la vie de la fille d'un autre homme (un jeune noble) que Francesco, était la logeuse. Pourtant, la logeuse toute seule ne pouvait pas agir et le seul capable d'orchestrer un tel projet pouvait être Edoardo, qui connaissait la logeuse et la payait pour sa discrétion. Avec l'aide de cette dernière il a peut-être mis en place les stratagèmes de la lettre et du monocle, d'autant plus que, comme le souligne Rosaria, Edoardo était venu lui rendre visite le soir précédent, et pouvait sans problème cacher le monocle dans le lit. En outre, celui qui pouvait tirer avantage de cette histoire n'était que le jeune Cerentano. C'est lui qui a présenté Anna à Francesco et « alimentait [...] la flamme naissante » (p. 405) du jeune étudiant pour sa cousine : avec la sortie de scène de la maîtresse, la voie pour une relation entre Anna et Francesco était ouverte. L'Anonyme est alors le Cousin, « le vrai coupable, [...] l'inventeur de notre histoire tout entière et le tisseur surnois de chacune de nos intrigues » (p. 37), comme le décrit Elisa dans l'introduction au roman.

Les autres dyades intéressantes concernent des couples mère-fils, comme Alessandra-Francesco et Concetta-Edoardo, un couple père-fils Teodoro-Anna, la dyade Anna-Elisa et le couple Elisa et Rosaria, laquelle a été sa mère adoptive. Pour ce qui est du rapport mère-fils, on aura occasion de l'aborder ultérieurement ; en tout cas, dans le cas de la dyade Alessandra-Francesco, Damiano, le père légitime, est vu comme un véritable intrus et un étranger par le fils, tout comme dans le couple Anna-Teodoro, Cesira est considérée comme une ennemie. Par ailleurs, pour Elisa, le père n'est qu'une présence menaçante et jamais appréciée.

Une dyade particulière est à l'origine de l'entrée en scène de Francesco dans le roman, au Palais Cerentano, où il rencontre pour la première fois Edoardo, et croise Anna dans le vestibule : le jeune homme veut en effet demander des nouvelles sur son père légitime, Nicola Monaco. Ce rapport, qui au total est constitué par pas plus de quatre ou cinq rencontres, reflète la même dynamique adorant-adoré qui caractérise les dyades Alessandra-Nicola (la mère de Francesco ayant toujours subi le charme de celui qu'elle tenait pour un noble) et Francesco-Anna : c'est une attitude qui se répète et qui cache, derrière ce qui peut sembler de la pure admiration, une certaine envie d'ascension sociale, le désir de se différencier des autres, une subtile ambition et une intention de revanche. Nicola Monaco au fond n'est qu'un imposteur et un escroc : son aspect physique et ses manières trompent les paysans, à qui il a affaire en tant

qu'administrateur des terres de la famille Cerentano. Pendant ses visites à la campagne, il séduit de nombreuses femmes, bien qu'il soit marié et père de beaucoup d'enfants. Il sait que Francesco est son fils (il l'appelle dans son cœur « ce petit bâtard ») et certains épisodes du roman relatent les brèves visites de Nicola à la famille De Salvi : il chante des parties de mélodrames, il raconte des anecdotes et hypnotise l'enfant, qui commence à faire des comparaisons avec Damiano, qu'il croit son père : naturellement Monaco dépasse sur tous les fronts le vieux paysan, négligé et laid (à cause de lui, en outre, avant de devenir le Grêlé, le jeune De Salvi était appelé « *Francesco au Petit Bossu* », le surnom de Damiano provenant de la déformation de son dos). La différence physique entre le père naturel et son fils – Nicola grand et blond, tandis que Francesco a les cheveux noirs et est de taille moyenne – semble anticiper le contraste entre Wilhelm et Arturo dans le deuxième roman de Morante. Parmi les « aphorismes sceptiques » que le père naturel du Grêlé aime insérer dans ses discours, un en particulier synthétise sa parabole existentielle : « *l'habit fait le moine* » (p. 105). Pour Monaco (donc, « moine » en français, d'où le jeu de mots) l'apparence a en effet constitué le pivot autour duquel il a fait tourner toutes ses actions et projets. Les rencontres avec Francesco cessent lorsque ce dernier vient de guérir de la variole et que Nicola se trouve déjà impliqué dans des affaires louches : la remarque sur le visage abîmé plongera l'enfant dans un désespoir énorme et déclenchera tout son parcours de reconnaissance de ses stigmates. Il s'agit donc d'une dyade moins réellement vécue qu'idéalisée par le jeune Grêlé qui, à cause de cette relation biologique et du comportement ambigu de la mère, se sent un homme perdu, sans racines ni identité concrète.

La dyade la plus positive est peut-être celle qui unit Elisa et Rosaria. Il faut admettre que cette dernière transpose l'amour pour Francesco sur la petite Elisa ; dans l'introduction du roman, la narratrice l'appelle : « amie », « deuxième mère », « bienfaitrice », mais surtout elle répète plusieurs fois « protectrice », pour souligner une caractéristique maternelle qu'Anna n'avait pas à son égard. La narratrice affiche la volonté de se faire passer en tant que monade dans laquelle coexistent deux phénomènes chez un individu isolé : la solitude et la liberté. Or, Elisa vit toute seule, après la mort de Rosaria et elle a décidé de se distancier de la société. On peut aisément affirmer qu'il ne s'agit donc pas simplement de solitude, mais aussi de liberté, si on l'entend comme « processus de libération, comme un combat non seulement pour l'indépendance du

moi, mais aussi pour le droit de s'affirmer à tout instant, même dans la dépendance, avec sa volonté libre » (G. Simmel, *Sociologie*, cit., p. 111). Elisa a besoin de se libérer de l'histoire de sa famille, à travers sa vocation d'écrivaine : désormais, en retraçant (de façon fictive et fidèle à la fois) le passé, elle peut se libérer des erreurs de sa famille et recommencer. Son compagnon, Alvaro («lequel est une créature vivante, certes, mais non humaine » p. 22), forme avec elle une dyade particulière¹²⁷. Alvaro est un chat : selon Morante, les animaux nous rappellent la condition heureuse de l'Eden et ont gardé une caractéristique très précieuse, en ce sens qu'ils n'ont pas de capacité de jugement. Ils peuvent nous offrir « l'amitié la plus tendre, sans nulle ombre de jugement ! » (E. Morante, « Le Paradis terrestre », dans *Pour ou contre la bombe atomique*, cit., p. 134). Ils nous consolent de notre exil du Paradis terrestre, et constituent un « repos aux guerres fatigantes de l'espérance et de l'orgueil » (*ibidem*). De plus, le chat est selon Morante le roi des animaux. Elisa aussi, dans « Le chant pour le chat Alvaro », dédie ces vers à son chat :

Et je t'étais identique !
 Identique ! Te rappelles-tu, toi,
 Arrogante tristesse ? C'est un jardin
 Aux feuilles sombres et fulgurantes,
 Que nous habitâmes ensemble, au milieu du peuple
 Barbare du Paradis. Ce fut pour moi l'exil,
 Mais ta chambre reste là-bas,
 Et dans la mienne terrestre tu passes, fugitif,
 Pèlerin joueur. Pourquoi m'accordes-tu
 Ta faveur, ô sauvage ? (tome II, p. 402)

Elisa n'est pas alors seule dans sa chambre : d'une autre pièce ultra-terrestre vient la consoler Alvaro, qui lui donne un espoir en d'autres dimensions et la gaieté de sa compagnie.

L'Île d'Arturo

L'Île d'Arturo nous raconte l'histoire de l'enfance et de l'adolescence d'un Je narrant encore une fois solitaire, un garçon qui va suivre un chemin de formation auquel

¹²⁷ cf. M. Bardini, « Dei fantastici doppi », dans AA.VV., *Per Elisa, Studi su Menzogna e sortilegio*, cit., pp. 210-12. Bardini y affirme qu'Elisa déplace sa névrose d'origine œdipienne sur le chat Alvaro.

nous assistons : il s'agit d'un *Bildungsroman sui generis*¹²⁸. Le réseau des relations n'est pas aussi compliqué que celui du premier roman : d'ailleurs, l'histoire se déroule sur une île, Procida, et le protagoniste n'a pas beaucoup de contacts. Deux dyades vont subir des modifications suite à l'arrivée d'un ou plusieurs tiers. Il est intéressant de commencer par ces configurations sociologiques fondamentales, avant de passer à l'analyse d'autres dyades et de la monade constituée par Arturo lui-même.

La première dyade que l'on va examiner est celle formée par Arturo et son père, Wilhelm Gerace. La situation initiale est représentée par un enfant presque toujours seul, qui adore son père, un italo-allemand blond qui rentre rarement à Procida et rejoint son fils dans la Maison des *guaglioni*, un palais bizarre, un ancien couvent, semblable à un refuge des pirates et à un château baroque. Sur le père, Arturo construit de véritables légendes, en l'élevant au grade de héros et aventurier, voyageant en terres étrangères et dangereuses. Le couple père et fils n'a pas de relations avec les Procidains, avec qui il garde les distances. Cet isolement devient une caractéristique fondamentale de la dyade : Arturo grandit dans la vénération de son père, n'ayant pas d'autres modèles à suivre, puisque la mère est morte au moment de sa naissance, que le valet Silvestro qui s'occupait de lui est parti et qu'au village il n'a pas d'amis. Le manque de contacts dans l'île devient même une des lois d'Arturo, appelées aussi Certitudes Absolues, qui

¹²⁸ Au niveau thématique et au niveau structurel, il y a dans *L'Île d'Arturo* des éléments tirés du mythe, de la fable et du roman d'aventure et de formation du XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècle. Tout cela est cependant plongé dans un roman réaliste et psychologique, avec des implications psychanalytiques et existentialistes du XX^{ème} siècle. Il faut souligner qu'Elsa Morante a toujours refusé fermement l'interprétation féérique de son œuvre. De toute façon, il est indéniable qu'Arturo a à l'intérieur de lui-même quelque chose de mythique, une attitude magique et aventureuse face au monde qui l'entoure. Elsa Morante avoue dans une interview que quand elle était petite, elle aurait voulu être un garçon : elle précise « un garçon, et non pas un homme », un garçon capable de vivre la vie avec courage et liberté, en dehors des schémas socialement préétablis. Cette période particulière entre enfance et adolescence, si bien décrite dans son deuxième roman, crée un lien insolite entre Morante et Arturo. Dans la première rédaction de *L'Île d'Arturo*, le protagoniste était un prisonnier de guerre gravement blessé qui fait ressurgir la mémoire de Procida et Nunziata. Puis Morante décide d'enfreindre les règles du *Bildungsroman* et laisse à peine deviner l'expérience de guerre d'Arturo, en préférant nous raconter la magie de l'évocation non seulement de sa vie quotidienne à Procida, mais aussi de la mythification de la vie sur l'île. Ainsi, en évitant la désillusion de la mort, elle nous montre un protagoniste encore capable de rêver et de nous raconter une Procida à la fois réelle et mythique. L'île représente somme toute un excellent terrain d'expérience pour une auteure qui entend situer ses protagonistes en dehors du monde de la réalité sociale et historique. On remarque que personne ne travaille dans l'île, on sait qu'il y a des pêcheurs et des paysans, mais on ne les voit pratiquement pas. Arturo lui-même n'est pas scolarisé. On peut même se risquer à affirmer qu'il y a toutes les conditions d'une expérience d'éprouvette : les personnages sont placés dans une situation exceptionnelle d'où tous les conditionnements socio-historiques ont été évacués et l'auteur peut ainsi se concentrer sur un certain nombre de conflits relationnels.

présentent évidemment la consécration de l'autorité paternelle comme premier point. Arturo nous raconte que :

Mon enfance est comme un pays heureux sur lequel il [Wilhelm] règne en monarque absolu ! Il était toujours de passage, toujours sur le point de partir, mais pendant les brefs moments qu'il passait à Procida, je le suivais comme un chien (p. 43).

Dans cette dyade, l'enfant, toujours à la recherche d'un point de repère, poursuit une figure paternelle insaisissable, qu'il revêt d'une aura mythique. L'arrivée d'une jeune fille napolitaine, la femme de son père, bouleversera non seulement l'équilibre du couple père-fils, mais aussi la vie du protagoniste. Le deuxième chapitre, « Un après-midi d'hiver », est entièrement consacré à ce laps de temps pendant lequel Arturo se trouve pour la première fois inséré dans une triade : et on peut constater qu'il éprouve, à part à la fin de la journée, des sentiments positifs. Deux sont les conséquences principales de l'entrée en jeu de Nunziata : tout d'abord Wilhelm passera beaucoup de temps sur l'île, suspendant ses fréquents voyages ; ensuite, à partir de ce fameux après-midi d'hiver, va naître une dyade qui jouera un rôle capital tant dans la vie d'Arturo que dans l'intrigue romanesque : celui-ci et la jeune fille commencent en effet à établir une relation particulière et tout à fait nouvelle pour le protagoniste. Arturo est content de voir qu'entre les deux époux il n'y a pas de familiarité ni de gestes de tendresse. Entre père et fils, au moment de faire visiter leur maison à la jeune fille, s'instaure même une sorte de complicité qui réjouit Arturo, tandis que Wilhelm se moque de l'ingénuité de Nunziata, à laquelle il avait raconté habiter dans un château magnifique. La fille, quant à elle, éprouve le besoin d'officialiser cette nouvelle formation, à savoir une triade, une famille :

Et comme pour consacrer, à partir de cet instant, notre famille, elle dit, avec une sorte de solennité, nous indiquant l'un après l'autre avec sa petite main rouge et rugueuse :

- Alors, celui-ci c'est « Vilèlm », celui-ci, c'est Arturo, et celle-là, c'est Nunziata (p. 125).

Au cours de l'après-midi, en l'absence de Wilhelm, les deux jeunes ont l'occasion de parler, d'échanger des confidences, de se connaître, tout cela de façon spontanée, avec des élans dictés par la curiosité, surtout de la part d'Arturo. La dernière scène qui réunit les trois personnages se passe dans la cuisine, avec une triade harmonieuse lors du dîner : cette scène familiale s'avère un *unicum* dans le roman, mais

l'idylle sera interrompue par Wilhelm qui décide d'aller se coucher et emmène avec lui sa nouvelle épouse. L'allusion à l'acte sexuel marque la fin de la triade et le début d'un état d'âme tout à fait nouveau pour Arturo : un sentiment d'exclusion et de jalousie. Ce dernier sentiment caractérise tout le parcours de formation du garçon : il s'avère jaloux de la dyade Wilhelm-Nunziata, puis de celle formée par Nunziata et Carmine, son enfant, et finalement de celle constituée par Wilhelm et Tonino Stella, le prisonnier aimé par son père. Si la jalousie concernant le couple des époux va bientôt disparaître à cause de l'indifférence manifestée par Wilhelm à l'égard de Nunziata, celle suscitée par le rapport entre la jeune fille et son enfant, au contraire, poussera le protagoniste à un geste extrême, dans le but d'attirer l'attention de la femme. Le tiers qui déstabilise considérablement la dyade Arturo-Wilhelm n'est que Tonino Stella, le jeune homme aimé par Gerace. Son entrée en scène contribue au chemin de formation d'Arturo, qui ouvre les yeux sur les faiblesses de son père et développe un sentiment plus adulte envers lui : une sorte de compassion, de pitié. Wilhelm, insulté et, malgré cela, prêt à tout faire pour conquérir Stella, passe du statut de héros à celui d'être humain. C'est un passage douloureux pour Arturo, qui après cette rupture décide de quitter l'île. Sa « foi puérile et superstitieuse en l'autorité de [s]on père (une autorité plus qu'humaine, capable de n'importe quel prodige !) » (p. 479) se transforme en affection et compassion lorsqu'il voit ce dernier humilié par Stella, qui l'appelle « Parodie ». La scène qui se déroule dans le salon, avec Stella qui s'amuse en regardant le fils et le père se disputer, est sans aucun doute capitale pour le *Bildungsroman*. Arturo se trouve face à son père qu'il ne reconnaît pas, en tant que domestique bien vêtu et coiffé ; Wilhelm, quant à lui, reproche à son fils de n'être qu'un jaloux, un « Jaloux Universel » (p. 542). Arturo est déçu par son père, qui non seulement agit de façon si servile et complaisante avec Stella, mais qui a donné la montre de son ami Poignard Algérien au jeune homme aimé, trahissant par là un serment. Arturo grandit grâce à cette *reductio ad minus* de la figure du père, une découverte encore plus importante que celle de l'amour pour Nunziata. Avant de quitter l'île, Arturo pense au passé :

Le feu de cette saison infinie de mon enfance me fouetta au sang avec une violence terrible et qui me faisait presque défaillir. Et mon unique amour de ces années-là revint me saluer. Je lui dis à haute voix, comme si vraiment il avait été là tout près :

- Adieu, papa.

Subitement, le souvenir de sa personne physique accourut à ma mémoire [...] Et d'une douleur qui devenait plus âpre pour moi pour la raison suivante : parce que je sentais qu'il était une chose de mon

enfance ; semblable à une rencontre de courants tourbillonnants, il se précipitait tout entier dans ce présent et bref moment d'adieu ! Et après, j'allais naturellement l'oublier, le trahir. D'ici j'allais passer à un autre âge et lui, je le regarderais comme un conte de fées (p. 594-95).

Wilhelm est l'enfance d'Arturo. Même si ce dernier, au moment où il écrit cette histoire, arrive à reconnaître sa propension à être « trop amoureux de l'amour » et doute de la profondeur de ses passions passées (pour Wilhelm aussi bien que pour Nunziata), il n'empêche qu'à la conclusion du roman il ressent le besoin de dédier une dernière pensée à son père :

De cette distance infinie, je repense maintenant à W. G. Je me l'imagine sans doute plus que jamais vieilli, enlaidi par les rides, avec des cheveux gris. Qui part et qui revient, seul, brouillon, adorant ceux qui le traitent de *parodie*. Aimé de personne – car même N., qui pourtant n'était pas belle, en aimait un autre... Et je voudrais lui faire savoir : peu importe même que tu sois vieux. Pour moi, tu resteras toujours le plus beau (p. 596).

Au niveau des objectifs du *Bidungsroman*, la dyade Arturo-Wilhelm et les dynamiques qui se déclenchent avec l'entrée en scène du tiers Stella contribuent fortement au processus de formation du protagoniste et s'avèrent le réseau des relations qui pousse le plus Arturo à réfléchir sur lui-même et aux changements que le passage à la vie adulte entraîne inévitablement.

La deuxième dyade qui caractérise le roman est celle qui naît avec l'arrivée sur l'île de Nunziata : Arturo et la jeune fille napolitaine forment un couple jamais légitimé, mais qui influence leur vie à tous les deux. Tout au long du roman, les échanges incessants de regards entre les deux nous font comprendre la profondeur de cette liaison, prohibée mais pourtant si évidente. Arturo est attiré par Nunziata parce qu'elle représente le tiers qui s'introduit dans son rapport avec Wilhelm : elle a seize ans, c'est donc quelqu'un de son âge, et il se dégage en outre de son être un aspect maternel bien marqué. En effet, Arturo, orphelin de mère, répète par deux fois que les yeux de la fille lui rappellent Immacolatella, sa chienne, et les nuits de Procida : l'animal et l'île représentent tout au long du roman deux instances maternelles qui accompagnent et protègent le protagoniste¹²⁹. Ensuite, et ce sera grâce à l'entrée en jeu d'un tiers, Arturo

¹²⁹ « Et les regards qu'elle [N.] jetait, soumis mais très francs et pleins de dignité et toujours allumés par une gaieté et par une sorte de prière, me rappelaient quelqu'un... je sais qui ? Immacolatella ! Elle aussi avait un regard semblable, comme si toujours elle avait vu le miraculeux Dieu » (p. 133). Et encore : « Elle était là, me regardant avec ces yeux pleins de confiance et de puérile vieillesse qui me rappelait, à la fois, les nuits étoilées de l'île et Immacolatella » (p. 164).

comprendra qu'il est tombé amoureux d'elle. Mais avant cette épiphanie, les deux jeunes connaissent successivement des moments de confidences et d'entente et des moments de distances forcées et d'indifférence. Si, pour le protagoniste, Nunziata représente aussi la découverte de la sensualité féminine, cette dernière considère en revanche souvent le jeune Gerace comme un beau-fils dont elle cherche à prendre soin. Le premier individu qui s'interpose entre les deux n'est que l'enfant de Nunziata, le beau-frère d'Arturo, Carmine. Encore une fois, le sentiment dominant du protagoniste s'avère la jalousie : il regarde en souffrant les attentions adressées au bébé, surtout les caresses et les baisers. Ce tiers bouleverse l'équilibre entre Nunziata et Arturo. Tout d'abord, le danger de la mort lors de l'accouchement unit les deux personnages : Arturo éprouve une joie immense en voyant la fille encore vivante avec son petit dans les bras. Commence une période d'harmonie, en l'absence de Wilhelm, durant laquelle Arturo se doit de protéger Nunziata, qui, quant à elle, lui dédie des regards entendus¹³⁰. Ensuite, la situation se complique et la jalousie s'installe dans le cœur du protagoniste : le théâtre de son suicide manqué devient aussi le scénario du baiser fatal donné à sa belle-mère. Son geste extrême, une tentative inconsciente d'attirer l'attention de Nunziata et faire naître en elle un sentiment de culpabilité, démontre la nature encore enfantine de l'adolescent, tandis que le baiser n'est qu'une explicitation de la tempête des sens propres à l'adolescence. Avec l'arrivée de Carmine, Arturo étale toute une palette d'émotions et des douleurs qui permettent à son personnage de progresser dans son parcours de vie. La complicité née du danger écarté (Nunziata promet de maintenir secret le suicide d'Arturo) est cependant brisée par le baiser, qui marque le passage à un niveau différent de sentiment : non pas l'affection entre belle-mère et beau-fils ou entre des jeunes du même âge, mais l'attirance entre deux êtres sexués. Comme on s'y attendait, Nunziata s'éloigne d'Arturo et ce sera l'arrivée d'une tierce personne qui déblocuera la situation : Assuntina, la maîtresse d'Arturo aura la fonction de rapprocher les membres de la dyade. En effet, c'est en faisant l'amour avec Assuntina qu'il

¹³⁰ Lorsque la mère de la jeune fille vient lui rendre visite après l'accouchement, la dyade Arturo-Nunziata semble se renforcer : devant cette tierce personne, la mère Violante, ils ne cessent d'échanger des regards entendus, comme si la femme n'était qu'une intruse importune. Par exemple : « En même temps, ses [de N.] yeux se tournaient continuellement vers moi, se préoccupant que je doive entendre certaines choses [les reproches de Violante à Wilhelm] ; et en se posant sur moi, son regard bouleversé laissait briller au fond un sourire affectueux » (p. 334). Arturo répond aux regards de Nunziata, dont finalement les yeux semblent le « remercier de [s]on alliance ; et comme si cette alliance l'incitait à la suprême revanche ! » (p. 338).

découvre la nature de son sentiment pour Nunziata : il l'aime et la désire physiquement. Mu par l'envie de la rendre jalouse, il s'arrange pour que sa belle-mère le voie avec sa maîtresse. Nunziata se montre alors très jalouse et, dans le sous-chapitre « Scène entre femmes », elle en vient à insulter Assuntina. La fonction du tiers est donc ici évidente : faire découvrir, par sa présence, les réels sentiments qui unissent les membres de la dyade. S'il est vrai que les personnages se dévoilent réciproquement, en révélant les uns aux autres des aspects inconnus de leurs êtres, alors Nunziata initie Arturo à la sensualité et l'amour, tandis qu'Arturo dissipe en partie l'ingénuité de la fille. À ce propos, il faut souligner qu'inconsciemment ou pas, la fille cherche toujours à établir un contact avec Arturo, par le biais du regard, qui s'avère un mode de communication silencieux mais efficace, liée à la dimension archaïque et naïve qui caractérise la jeune napolitaine.

Tous les deux ont en quelque sorte la possibilité de grandir à travers cet amour impossible, qui les fait se sentir vivants et en même temps les placent face à leurs responsabilités et les poussent à prendre des décisions.

Les tiers s'avèrent très importants, sinon fondamentaux : ils représentent des obstacles, des mises à l'épreuve, ils renforcent ou affaiblissent l'union préexistante. Dans un roman de formation (même s'il s'agit d'un *Bildungsroman* particulier), l'entrée en scène d'une tierce personne s'intègre au cheminement évolutif du protagoniste, en contribuant à forger le personnage et en lui offrant une sorte d'épreuve à traverser. Le sentiment le plus gênant auquel Arturo doit faire face, son aspect le plus difficile à gérer, est sans aucun doute la jalousie, qui surgit à l'entrée en scène respectivement de Nunziata, de Carmine et de Tonino Stella. Comme nous l'explique Simmel, « la particularité de ce qu'on désigne par le terme de jalousie, c'est que le sujet croit avoir un droit légitime de posséder un objet » (G. Simmel, *Sociologie*, cit., p. 294). Or, la conviction d'avoir un droit sur quelqu'un (sur Wilhelm et sur Nunziata) relève d'un esprit assez enfantin, qui caractérise encore notre personnage. Mais il faut ajouter aussi que cette jalousie est tout à fait justifiée par l'incertitude et l'intermittence qui caractérisent la figure paternelle, aussi bien que par le manque de la présence maternelle.

Arturo constitue aussi une monade, à savoir une configuration sociologique au sein d'une seule personne qui peut être caractérisée, comme on l'a déjà souligné, par la

solitude et la liberté. Lorsque le protagoniste parle de son enfance, il utilise maintes fois l'adjectif « solitaire », son père revenant rarement à Procida. Arturo arrive à affirmer que la solitude lui apparaît sa condition naturelle, mais en réalité il s'agit d'un choix. Dans le Code des Vérités Absolues, qui règle l'enfance du jeune Gerace, la quatrième Loi¹³¹ parle justement des rapports avec les Procidains. Prendre ses distances avec les insulaires est une décision « suggérée par l'attitude de [s]on père » et s'avère « la cause originelle de [s]a solitude à Procida » (p. 55). La solitude d'Arturo n'est qu'une façon de se différencier de la société qui l'entoure, constituée par des individus « éternellement occupés de leurs intérêts ou de leurs gains présents ». Sur l'île « personne [...] ne s'intéressait aux livres ou à de grandes actions » (p. 55-56). Arturo, en outre, ne fréquente pas l'école et son instruction d'autodidacte se fonde sur les livres de la bibliothèque de la Maison des *guaglioni* : « plusieurs romans correspondant aux goûts de la jeunesse, romans policiers ou d'aventures », et surtout « œuvres classiques ou du genre scolaire ou instructif : atlas et dictionnaires, livres d'histoires, poèmes, romans, tragédies et recueils de vers, et traductions d'œuvres célèbres » (p. 51). Arturo regarde donc « avec un sentiment de gêne » les petits garçons de l'école du village occupés à faire les exercices de préparation militaire, devant un instituteur qui n'est qu'un « gros homme lymphatique » : ils ne donnent pas du tout une impression de vigueur et d'enthousiasme martial. Arturo donc n'est pas seulement solitaire, mais aussi libre : libre des soucis du travail, des gains, de l'argent, de l'instruction imposée. Pourtant, à la fin du roman, lorsqu'il se réfugie dans la grotte, déçu par le comportement de son père et sans plus envie de lutter pour Nunziata, il décrit son état d'âme de la manière suivante : « Et là, sur ce grabat, ignoré de tous, je me sentis aussi libre et seul qu'un malheureux vagabond ». Sa condition unique de liberté et solitude à la fois, une fois l'enfance terminée, a perdu tous ses charmes : l'heure du départ est arrivée, l'action l'attend et il ne peut que constater la fin de son époque mythique passée sur l'île. Pour un autre personnage du roman, Nunziata, la solitude est un état à éviter par tous les moyens :

- La seule chose terrible, pour moi, reprit-elle, comme s'efforçant de m'expliquer quelque chose de très difficile qu'elle-même ne parvenait pas bien à s'expliquer, c'est ça : d'être seule. Mais pas pour

¹³¹ « IV. NUL CONCITOYEN VIVANT DE L'ÎLE DE PROCIDA N'EST DIGNE DE WILHELM GERACE NI DE SON FILS ARTURO. POUR UN GERACE, PERMETTRE DES FAMILIARITÉS A L'UN DE SES CONCITOYENS SIGNIFIERAIT SE DÉGRADER » (p. 52).

une raison quelconque ! c'est vraiment le fait d'être seule, sans personne à côté de moi ! c'est vraiment la peur d'être seule, et rien d'autre, qui me fait peur ! Et puis ! du reste, pourquoi devrait-il y avoir autant de chrétiens en ce monde, si ce n'est pour qu'on soit ensemble ? Et pas seulement les chrétiens ! Les animaux aussi : le jour, à la rigueur, ils se promènent séparément, mais la nuit, ils se mettent à l'abri tous ensemble ! » (p. 151).

Dans l'isolement de sa vie à Procida, où le mari n'est jamais là et où Arturo l'évite, la première période de Nunziata à la Maison des *guaglioni* est caractérisée par la solitude. Arturo remarque : « Chaque jour davantage, j'avais l'impression de la voir se flétrir dans cet isolement » (p. 271). Nunziata, qui ne veut pas dormir toute seule et qui a grandi au sein d'une famille nombreuse, est un être très proche du monde simple et naïf des animaux. Il s'agit bien de son point fort, de sa caractéristique la plus déterminante. Son sentiment de solitude se terminera de façon définitive avec l'arrivée de son bébé, Carmine, avec lequel elle formera une dyade indissoluble, comme d'ailleurs presque toutes les mères dans les œuvres de l'écrivaine romaine.

Deux dyades, dont l'un des membres est toujours le protagoniste et narrateur du roman, sont strictement liées l'une à l'autre : il s'agit d'Arturo-Immacolatella et d'Arturo avec sa mère (ou plus exactement la pensée de sa mère). Dans le sous-chapitre « La tente orientale », on arrive à comprendre à quel point la présence maternelle accompagne l'enfance d'Arturo, même si c'est sous la forme de l'imagination. N'ayant jamais connu sa mère, il construit l'image maternelle à partir des sensations positives et protectrices que sa chienne et l'île même lui offrent. Cela est bien clair dans le passage suivant (Arturo parle du seul portrait qu'il dispose de sa mère) :

À la réflexion, l'âge que je lui donnais était peut-être une sorte de maturité, aussi grande que le sable et la saison chaude sur la mer ; mais peut-être aussi une sorte d'éternité, virginale, aimable et immuable, comme une étoile. Elle était une personne inventée par mes regrets et avait donc, pour moi, toutes les qualités désirables et diverses expressions, et diverses voix. Mais par-dessus tout, dans la nostalgie impuissante que j'avais d'elle, je pensais à elle comme à la fidélité, à la confiance, à la sociabilité : en somme à tout ce que, d'après mon expérience, les pères n'étaient pas (p. 80).

Le sable, la saison chaude, la mer, le sens d'immuabilité, le renvoi à l'étoile sont tous des éléments qui appartiennent à l'île où Arturo a grandi, tandis que certaines qualités, comme la fidélité, la confiance et la sociabilité semblent appartenir à sa compagne d'enfance, la chienne Immacolatella. Ce transfert de caractéristiques ne nous étonne pas, tout comme la construction d'une image maternelle à partir de ce que son père n'est pas. Arturo ajoute aussi que, ce que lui manquait le plus, étaient les caresses

et les baisers, que seuls Immacolatella et Silvestro, le garçon qui lui avait servi de « nourrice », lui avaient donnés. Arturo s'adresse à sa mère en l'imaginant dans une tente orientale fluctuante dans l'air : il converse avec elle, « toutes les fois où les autres prient, comme un sentimental » (p. 82). Cette dyade représente en quelque sorte aussi pour le jeune Gerace une liaison avec Procida, puisque, comme on peut le lire, la pensée sur la mère « était une des charmes de l'île », tandis que sa sépulture représente « l'un des sortilèges qui [l]'enchaînaient » (*ibidem*) à cette terre. Ce dialogue intime entre le protagoniste et le personnage imaginaire de la mère cesse à un certain moment : « elle a disparu ; quelqu'un a plié la riche tente orientale et l'a emportée ailleurs » (*ibidem*). Plus Wilhelm manifeste intolérance, si non haine, à l'égard des femmes et surtout des mères, plus Arturo est à la recherche d'une présence maternelle et féminine. Il la trouve dans sa chienne Immacolatella, fidèle compagne de son enfance, qui va mourir, à l'instar de sa mère, après l'accouchement. La mère dans la tente orientale et Immacolatella représentent deux présences capitales dans l'enfance d'Arturo, des sources d'amour, d'attentions, de véritables substituts à une mère en chair et os. Aucun tiers ne peut s'introduire dans ces deux dyades, dont l'équilibre et la solidité ont été des points de repère pour le protagoniste.

Une autre dyade à prendre en considération, et qui, avec des changements, se représentera dans le dernier roman de Morante, est celle formée par Arturo et Silvestro, son valet. Il est intéressant remarquer que, dans la version originale, Silvestro est défini par le narrateur son « balio », c'est-à-dire le masculin du terme « nourrice » : la traduction française, « valet », ne valorise pas le côté maternel de ce rôle. Dans *Aracoeli*, comme on va le voir ensuite, le protagoniste aussi sera accompagné par une figure similaire. Silvestro est un personnage à ne pas sous-estimer : il assume une fonction maternelle aussi bien que paternelle : en effet, outre le nourrir et lui offrir des enseignements importants, le garçon, à la fin du roman, se chargera de faire découvrir à Arturo l'existence d'un autre monde et l'accompagnera vers une inéluctable séparation de l'île-utérus. Silvestro, originaire de Naples, donne du lait de chèvre au protagoniste lorsqu'il n'est qu'un bébé, et le protège d'un possible enlèvement de la part de la famille de la mère. Il lui prodigue caresses et baisers, fait en sorte qu'Arturo soit baptisé et lui enseigne à parler et à chanter. Donc, dans cette première période, Silvestro exploite son côté maternel pour offrir à Arturo un contexte où il pourra grandir et développer ses

capacités. C'est à la fin du roman que l'arrivée inattendue du jeune Napolitain marquera un point fondamental de l'intrigue. Afin qu'Arturo le reconnaisse, Silvestro lui montre une bague particulière, ornée d'un camée représentant la tête de la déesse Minerve. L'histoire de ce véritable objet de reconnaissance est le sujet du sous-chapitre intitulé « La bague de Minerve » (chapitre II) : le cadeau qu'Arturo avait offert à son ami lui sera utile pour comprendre l'identité du garçon qui l'appelle par prénom. On voudrait aussi souligner un détail qui apparaît à première vue dépourvu d'intérêt : Minerve est la déesse de la guerre et de la littérature, deux domaines où Arturo veut tenter sa chance, comme il le confiera par la suite à Silvestro. L'explicitation de la fonction paternelle de Silvestro consiste à enlever à son ami l'« épingle enchantée » qui l'avait gardé dans un état détaché de la réalité : le jeune Napolitain parle de la guerre à Arturo et l'informe qu'il est un soldat et un révolutionnaire. Silvestro l'introduit dans l'Histoire, dans la dimension de l'action, en lui confirmant la nécessité de partir, de prendre ses distances avec l'île et couper le cordon ombilical qui le lie à Procida et à son enfance mythique. La solidité de cette dyade est démontrée non seulement par l'affection manifeste de Silvestro à l'égard d'Arturo, mais aussi par la confiance que le protagoniste éprouve envers son ami. C'est à ce dernier, en effet, qu'Arturo avoue sa vocation d'écrivain et c'est avec lui qu'il décide de partir à la guerre : littérature et guerre, comme on vient de le souligner en parlant de la fameuse bague. Silvestro n'est pas seulement un personnage important pour Arturo, quelqu'un qui l'accompagne dans son détachement douloureux de l'île, mais aussi une figure capitale pour le roman : son arrivée marque un tournant dans le cycle éternel et immuable des événements de Procida. Silvestro apporte une conclusion à l'histoire d'Arturo, à son enfance et à son adolescence¹³². Ses fonctions maternelles et paternelles font de lui un accompagnateur fiable, un ami digne de confiance, avec lequel on peut commencer une nouvelle vie.

La Storia

Le système des personnages du roman *La Storia* est différent de tous les autres romans : en effet, il est impossible de reconnaître des dynamiques relationnelles fondées

¹³² M. Bardini définit Silvestro « il dio ex machina che giunge a chiudere il romanzo », en interprétant la scène entre Silvestro e Nunziata, chez laquelle le garçon se rend pour l'informer du départ d'Arturo, comme une transposition du Livre V de l'Odyssée, à savoir le message d'Hermès à Calypso (M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p.385).

sur l'entrée en scène d'un tiers ou des configurations sociologiques caractérisées par des rôles dominants et des rôles subordonnés. Ce que l'on a vu en action dans *Mensonge et sortilège* et dans *L'Île d'Arturo* n'est plus valable dans cette œuvre qui a objectif de focaliser l'attention sur les victimes de l'Histoire (« les cobayes qui ne savent pas pour quelle raison ils meurent »¹³³) à un moment particulier : la deuxième guerre mondiale et les années postérieures. Dans un univers fermé, où dominent les terreurs ancestrales, les efforts pour survivre, les sentiments de culpabilité, l'ordinaire agressivité des attaques militaires, on se retrouve face à une humanité inconsolable et seule. La seule entité qui revêt le rôle du tiers, qui divise et apporte du risque dans les dyades et dans des groupes soudés, c'est la guerre et toutes ses conséquences. Le réseau des personnages s'élargit et fait entrer dans les romans de nombreuses figures qui sont placées en scène à côté du couple des protagonistes, Ida et Useppe : tous ensemble, ils constituent une sorte de collectivité, formée par un système de relations ouvert et tout à fait intermittent, qui ne découle pas entièrement du modèle dyades-triades que l'on a utilisé jusqu'à maintenant. Dans ce scénario de guerre, on assiste à de nombreuses dynamiques qui tournent autour de la notion de collectivité, où il est souvent possible d'identifier le sentiment de syntonie fraternelle. Les quartiers populaires de Rome, où l'histoire se déroule principalement, offrent un exemple de coexistence où les personnages sont habitués à vivre, à être discrets, à ne pas se mêler des drames des autres, tout en étant au courant des affaires d'autrui. Le destin de plusieurs personnages est anéanti, après que ceux-ci ont survécu aux massacres de la guerre, dans la période de paix retrouvée, lorsque les dynamiques relationnelles ordinaires réorganisent habituellement la société : en fait, la normalité sordide du temps de paix est caractérisée par des concrétisations du mal, qui, à l'inverse du temps de guerre, ne sont pas humaines, mais sont représentées par des instincts intimes de mort ou des événements tout à fait injustes. Une hiérarchie précise dans le système des personnages n'existe pas et tous sont accompagnés par une voix narratrice féminine¹³⁴, qui se dit impliquée dans les faits et qui a pour fonction de

¹³³ Épigraphe du roman, phrase d'un survivant d'Hiroshima.

¹³⁴ Natalia Ginzburg, dans un article rédigé suite à la publication de *La Storia*, écrit : « *La Storia* è un romanzo scritto in terza persona. Un romanziere oggi, della terza persona ha paura come di una tigre. Egli sa che nella terza persona, nell'*egli*, si nasconde ogni specie di pericolo. Scrivendo "io" si sente assai più sicuro, perché tutti i suoi limiti sono subito denunciati. Nella *Storia*, l'*io narrante* esiste, ma si affaccia solo ogni tanto, e nello spazio di poche righe. L'*io narrante* è però, nella *Storia*, importantissimo, e non denuncia dei limiti, ma è invece il punto da cui viene contemplato il mondo. È un punto insieme altissimo e sotterraneo, dotato di uno sguardo che vede l'infinita estensione degli orizzonti e le infime e minime

consoler, de souligner certaines caractéristiques ou passages saillants, de jouer la part de Virgile dans ce voyage de découverte d'un monde obscur (mais en même temps lumineux aux yeux de ceux qui veulent vraiment comprendre), en donnant la main au lecteur qui pourrait se perdre dans les cercles de l'enfer aussi bien que dans les ciels paradisiaques. La narratrice externe n'est qu'un témoin qui doit nous transmettre un message : telle une sorte d'évangile, le roman a le but de faire connaître à tout le monde (« por el analfabeto à quien escribo ») l'histoire de deux martyrs, deux héros, Ida et Usepe, dans une période si sombre pour l'humanité. Les versets de l'Évangile selon saint Luc placés au début du roman sont éloquentes : ce sont les petits enfants, les gens simples, qui détiennent le privilège de connaître la vérité. Et donc Morante raconte l'histoire de deux personnages véritablement aux marges de la société, invisibles au Pouvoir : il s'agit d'un roman adressé à tous les types de lecteurs mais aussi, et surtout, aux non-lecteurs.

La dyade la plus importante du roman est celle constituée par le couple des protagonistes, Ida et Usepe¹³⁵ : une mère et son fils, un exemple de *mater dolorosa* et

rughe e crepe del suolo. Tale sguardo non conosce limiti, né in estensione né in profondità. Sceglie e raggiunge alcune delle più sperdute creature della guerra, segue il corso del loro destino e ne illumina la qualità misteriosa. In un simile sguardo, la felicità e la sventura, la vita e la morte, risplendono di luce diversa, ma è sempre luce. La tenebra non è nella morte, ma nei poteri oscuri della Storia, che decretano la morte e la sventura degli umili, gli stermini e le stragi. [...] La sventura, la malattia, la pazzia, la morte sono offese orrende contro la felicità, l'infanzia e la vita, e tuttavia sono, nei confronti della felicità, dell'infanzia e della vita, in condizione di parità. Così, nella *Storia*, sono in condizione di parità gli animali nei confronti degli uomini. I meravigliosi dialoghi fra Usepe e la cagna Bella, quando essa evoca per lui i suoi cuccioli morti, il rapporto di felicità che nasce fra Iduzza, Ninarièdu e Usepe nelle stanze del quartiere di San Lorenzo, o il rapporto di felicità che nasce ancora fra la cagna Bella, Usepe e Scimò nella "tenda d'alberi", ci rivelano l'universo in una dimensione che non avevamo mai conosciuto. [...] In verità i personaggi della *Storia* non erano mai esistiti prima. Essi sono inseparabili l'uno dall'altro, e inseparabili dai loro destini, così come non si può pensare un grande quadro senza ogni suo minimo dettaglio e ogni suo minimo e riposto colore. Essi sono tutti, siano situati in primo piano o in secondo piano, egualmente essenziali. Ma il fatto nuovo, nella *Storia*, è che i personaggi non sono, fra loro, eguali ed essenziali e inseparabili soltanto perché dotati tutti d'una medesima vita poetica, ma anche perché sono tutti pensati in condizione di parità. Così, il destino delle due gemelline che spariscono dallo stanzone avvilluppate in carta di giornale, o il destino di Giovannino che incontriamo unicamente mentre sta per morire nella neve, o il destino della signora Di Segni che corre al treno e urla "Io so giudia! Io so giudia" per essere unita alla sua famiglia nella deportazione, o infine il destino di Davide, di Ninarièdu, di Iduzza e di Usepe, lasciano dentro di noi echi e solchi e vastità di spazi ben diversamente profondi, e ben diversi affollamenti di pensieri, domande, immagini e memorie, ma li pensiamo tutti con eguale misura di lagrime » (Natalia Ginzburg, « I personaggi di Elsa », « Corriere della sera », 21 juillet 1974, sur le site internet *Le stanze di Elsa*, http://193.206.215.10/morante/periodici/dibattito_sulla_storia.html).

¹³⁵ Norberto Cacciaglia fait la distinction entre le lien qui unit Nino et sa mère et la dyade constituée par Ida et Usepe : « La grande storia per Elsa Morante è solo una grande violenza esercitata contro i più deboli e gli indifesi. Il destino dei due fratellastri, Nino, nato da un regolare matrimonio, e Giuseppe, nato in seguito ad una violenza, appare come lo sviluppo dei due mondi nel cui ambito si muove l'esistenza di Ida Ramundo. Nino, orfano di un padre dall'esistenza provvisoria e incerta, è il paradigma di una generazione di adolescenti sbandati, cresciuti negli ideali del fascismo e travolti dalla caduta del regime.

d'un enfant qui n'est qu'un bout de ciel dans un univers semblable à une prison parfois infernale. Cette dyade représente le cœur de l'intrigue et rien ne la peut détruire : ni la guerre, ni la faim, ni la maladie, ni la mort. Après avoir survécu à tous les dangers du conflit, les deux restent seuls dans l'après-guerre : Useppe n'a que sa mère, Ida n'a que son fils. Avec Bella, la chienne/deuxième mère, ils vivent leurs dernières années : en effet, lorsqu'Useppe meurt suite à un attaque d'épilepsie, Ida décide de ne plus appartenir à la race humaine : elle sombre dans la folie et passe neuf ans dans un hôpital psychiatrique :

À la vérité, je crois, moi, que cette petite personne sénile, dont certains se rappellent encore le sourire calme dans les grandes salles délirantes de l'hôpital psychiatrique, n'a continué de vivre neuf années et plus que pour les autres, c'est-à-dire selon le temps des autres. [...] Elle aussi, comme le fameux Panda de la légende, était en suspens au sommet d'un arbre où les cartes du temps n'avaient plus cours. En réalité, elle était morte en même temps que son petit Useppe (comme l'autre mère de celui-ci, la chienne de berger de la Maremma). La pauvre histoire d'Iduzza Ramundo avait pris fin ce lundi de juin 1947 (p. 931-32).

Cette dyade traverse toutes les péripéties de la guerre. Useppe lui-même naît d'un drame : le roman commence avec la conception de l'enfant, après un viol d'un jeune soldat allemand. La dyade des protagonistes surmonte plusieurs difficultés : la pauvreté, la destruction de la maison, la vie en tant qu'évacués, l'incertitude, la peur des lois raciales, les symptômes de la maladie de Useppe. Il s'agit d'une relation indestructible : l'enfant représente pour sa mère la raison d'affronter le présent, d'avancer, de continuer à lutter ; Ida est pour le petit le point de repère par excellence, malgré sa vieillesse et son ingénuité, dont Useppe n'a d'ailleurs pas conscience. En ce qui concerne le concept de maternité, on aura occasion de l'approfondir par la suite.

Avec Nino, le fils aîné, Ida et Useppe forment une triade, une famille qui, pourtant, ne se réunit pas souvent, à cause de la guerre et des activités frénétiques de

Privo del riferimento della figura paterna, egli crede nei valori del gruppo dei coetanei; ha fede nel fascismo fino al crollo della dittatura, ma poi non esita a mescolarsi con la piccola malavita, a divenire un contrabbandiere e a morire tragicamente. Giuseppe, invece, è la creatura del mondo interiore di Ida; egli vive in un suo ambiente precluso ad altri, fatto di amore e di bontà. La malattia lo rende impermeabile agli influssi della società circostante; la sua sensibilità gli consente di vivere in sintonia con la natura. Il legame con la madre è rafforzato anche dalla comune malattia ereditaria, l'epilessia » (N. Cacciaglia, « La maternità trasgressiva nella *Storia* », dans S. Sgravicchia, sous la direction de, "*La Storia*" di Elsa Morante, cit., p. 151). Même si on peut partager cette opinion, affirmer que Useppe n'est pas influencé par les événements de la société qui l'entoure n'est pas correct : il suffit de penser à l'épisode des photographies entrevues dans les journaux. Useppe en reste très bouleversé.

Nino. On peut rappeler la scène de la première rencontre entre Nino et Useppe, qui coïncide avec l'arrivée de Blitz, le premier chien du roman ; la triade se réunit encore dans l'abri anti-aérien, dans le refuge de Pietralata et aussi dans le nouvel appartement de via Bodoni, où Useppe fera la connaissance de Bella, la chienne de Nino. Ce dernier mourra dans un incident de route : la mort de Nino anticipe le final tragique des autres membres de cette malheureuse famille.

Une triade joyeuse, et qui s'avère fondamentale pour le petit protagoniste, est sans aucun doute celle constituée par Nino, Useppe lui-même et Blitz, le premier chien de la famille, un bâtard (tout comme Useppe, pense Nino au moment de l'achat, le jour même de la rencontre avec son frère). Cette triade est au centre de scènes inoubliables concernant la découverte du quartier par Useppe : sur les épaules de Nino, en compagnie de Blitz, il regarde le monde qui l'entoure au cours de ses premières sorties merveilleuses :

Ainsi Giuseppe, reclus depuis sa naissance, effectuait sa première sortie dans le monde, ni plus ni moins comme Bouddha. Mais Bouddha sortait du jardin resplendissant de son père pour rencontrer aussitôt dehors les phénomènes abscons de la maladie, de la vieillesse et de la mort ; alors que l'on peut dire que pour Giuseppe, au contraire, le monde s'ouvrit ce jour-là, véritablement comme ce jardin resplendissant (p. 178).

Pour Useppe, le monde est un jardin resplendissant, un Éden à découvrir en compagnie de son bien-aimé frère et de son plus cher ami, Blitz. Cependant, lui aussi, à l'instar de Bouddha, va faire l'expérience de la douleur des « cobayes qui ne savent pas pour quelle raison ils meurent ». C'est à l'occasion de sa deuxième sortie, à la gare Tiburtina, que Useppe croise le regard d'un veau attaché à un fil de fer, dans un wagon prêt à partir :

De son cou, au bout d'une cordelette, pendait une petite médaille, apparemment en carton, sur laquelle sans doute était inscrite la dernière étape de son voyage. De celle-ci on n'avait pas donné au voyageur la moindre indication ; mais dans ses grands yeux humides se devinait une obscure prescience.

Le seul qui parut s'intéresser à lui, ce fut Blitz qui, en l'apercevant, fit entendre un léger et traînant jappement ; mais pendant ce temps, de par-dessus la tête de son frère qui le tenait hissé sur ses épaules, Giuseppe lui aussi l'observait. Et peut-être entre les yeux de l'enfant et ceux de l'animal se déroula-t-il un dialogue inopiné, clandestin et imperceptible. Soudain, dans le regard de Giuseppe se produisit un changement étrange et qu'on n'avait jamais vu auparavant, dont, néanmoins, personne ne s'aperçut. Une sorte de tristesse ou de soupçon le traversa, comme si un sombre petit rideau tombait devant lui ; et il resta tourné en arrière, vers le wagon, de pardessus l'épaule de Ninuzzu [...] (p. 182).

Le veau, ignorant son destin tragique, représente le symbole des toutes les victimes de l'Histoire : Useppe le regarde et semble comprendre ce mécanisme barbare. Avec le veau et avec Blitz il partage cette « obscure prescience », un type d'intelligence liée à la nature et non pas au logos, tout comme sa mère Ida. Useppe, à travers ces sorties, connaît les deux faces de la même pièce, les deux côtés du monde : les merveilles qu'il ose voir ainsi que la douleur dont il est rempli¹³⁶. La triade Nino-Blitz-Useppe s'avère très unie, preuve que même un groupe de trois membres peut trouver un équilibre stable et constructif : Blitz, amoureux fou de deux frères à la fois, Useppe qui adore Nino et ce dernier qui, malgré toutes ses occupations, trouve du temps pour son frère. Le chien sera une des victimes des bombardements qui détruisent la maison et le quartier de San Lorenzo, et survivra dans les souvenirs des inconsolables Nino et Useppe.

Le groupe Ida-Useppe-Bella représente un autre exemple de triade très unie : cette dernière s'insère dans la dyade des protagonistes à un moment crucial de leurs vies, à savoir après la mort de Nino et lors de premiers symptômes graves de la maladie de Useppe. Elle appartient à une catégorie particulière de « tiers », le médiateur : elle colmate en quelque sorte les brèches menaçant la dyade. Qu'il s'agisse de l'incapacité d'Ida, vieille et fatiguée, à s'occuper de Useppe, de la fragilité toujours plus évidente de l'enfant et de son malaise à s'intégrer à l'école, Bella réussit à rendre ces problèmes moins lourds, en assumant à plein titre le rôle de deuxième mère.

Ainsi, à partir de ce jour, ils furent trois dans l'appartement de la Via Bodoni ; et à partir de ce même jour, Useppe eut deux mères. De fait, Bella – à la différence de Blitz – s'était dès le premier jour éprise pour Useppe d'un amour différent de celui qu'elle avait pour Nino. Envers le grand Nino, elle se comportait comme une compagne esclave ; et, par contre, envers le petit Useppe, comme une protectrice et une surveillante. Or, l'arrivée de Bella, sa nouvelle mère, fut une chance pour Useppe : car actuellement sa mère Iduzza était non seulement âgée (à tel point que des étrangers, la voyant avec lui, la prenait pour sa grand-mère), mais aussi, par son comportement, bizarre et comme retombée en enfance (p. 679).

¹³⁶ Dans la gare Tiburtina, quelque temps après, Useppe dans les bras d'Ida, aura l'occasion de voir les juifs du ghetto renfermés dans les wagons pour la déportation. En ce sens, le veau, victime innocente, préfigure aussi cet épisode qui frappera la dyade Ida et Useppe (cf. aussi C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 92).

Bella est élevée par Morante au statut de personnage¹³⁷, avec un rôle bien précis et une description minutieuse, à la fois de son passé et de son caractère. Tel un ange gardien, elle veille sur l'enfant : après une crise de Useppe, elle reste à son côté avec Ida, reproduisant une scène connue, qui avait comme protagonistes Giuseppe et Nora, lorsu'ils veillaient sur la petite Ida après un attaque épileptique, tel l'âne et le boeuf de la crèche avec Jesus : « Useppe rouvrit les yeux avec un petit sourire ravi, elles étaient deux pour l'accueillir : d'un côté sa mère et de l'autre Bella Pelozozzo. [...] À son réveil aussi, le soir tard, Useppe les retrouva près de lui : Bella et sa mère, une de chaque côté » (p. 710). Les deux mères viennent encore à son secours lors d'une crise qui frappe l'enfant dans la tente d'arbres et la scène qui les décrit tous les trois ensemble sur le chemin de retour démontre l'unité indissoluble de cette triade tout à fait bizarre :

Ils avançaient tous les trois, serrés l'un contre l'autre : Useppe à califourchon de Bella comme sur un petit cheval, la tête appuyée contre la hanche d'Ida, laquelle l'entourant avec son bras, le soutenait. À peine avaient-ils fait quelques pas, au moment où ils longeaient de l'extérieur la tente d'arbres, que déjà Useppe dodelinait la tête, à moitié endormi [...]. Le soleil se couchait, et une compagnie d'oiseaux s'était donné rendez-vous au-dessus de la tente, en haut des branches. [...] Et le groupe Bella-Ida-Useppe avançait si lentement que ce concert vespéral [des oiseaux] les suivit pendant un bon bout de leurs parcours, accompagné par les sourdines (herbacées et fluviales) du crépuscule (p. 919-20).

Dans la scène finale du roman, la triade est encore unie dans l'appartement de Via Bodoni : c'est en regardant dans les yeux de Bella qu'Ida comprend que l'enfant est mort, après une crise plus violente que d'habitude. La chienne protège l'enfant jusqu'à la fin et elle sera tuée par les gardes qui entrent dans l'appartement quelques jours après : « Et de la sorte, elle tint le serment qu'elle avait fait à Useppe le jour de son retour à la maison : "On ne pourra jamais plus nous séparer en ce monde" » (p. 930). En ce qui concerne Ida, on a déjà dit qu'elle plonge dans une folie calme, distante de tout et de tous, déjà détachée du monde, bien que son corps ait vécu encore neuf ans après la mort de son enfant.

¹³⁷ D'Angeli souligne l'importance que les animaux revêtent dans ce roman : ils peuvent être des personnages humanisés ; des éléments pour des comparaisons, des similitudes et des images qui clarifient la situation humaine ; il est possible aussi de remarquer une sorte de métamorphose des personnes en animaux (Vilma qui s'identifie aux chats ou l'image des juifs renfermés dans les wagons qui renvoie à celle du veau vu par Useppe lors d'une de ses premières sorties). Cette façon des personnages de se confondre avec les animaux pourrait représenter la seule forme de défense contre le mal, dans l'oubli du temps et de l'Histoire : les animaux appartiennent en effet à une dimension où l'Histoire n'existe pas (Concetta D'Angeli, « Soltanto l'animale è veramente innocente. Gli animali ne *La Storia* », dans *Lettura di Elsa Morante*, Terzo quaderno del gruppo « La luna », Torino, Rosenberg & Sellier, 1987, pp. 66-72).

Il nous reste à aborder la dernière configuration sociologique présente dans le roman. Il est entendu que le choix des groupes que nous avons analysés est fondé sur l'importance que ces dyades et triades revêtent à nos yeux : on pourrait parler aussi de dyades en ce qui concerne Santina et son souteneur (Santina, avec Ida et Usepe, étant l'une des martyrs de *La Storia*) ou de l'amitié qui unit Nino et Quattropunte. Mais le fait est que, dans le système des personnages, il est difficile de distinguer clairement les dynamiques que l'on a vues dans les romans précédents : d'une part c'est presque toujours la guerre et ses conséquences qui entrent en jeu dans une dyade ou dans un groupe, en bouleversant la situation initiale et en déclenchant l'action ; d'autre part la voix narratrice assume très souvent le rôle de médiateur, en accompagnant le moment décisif de l'intrigue et des changements de statut des relations. La dernière configuration sociologique de *La Storia* dont on va parler est la monade formée par Davide Segre. Ce dernier est caractérisé tout au long du roman par la solitude : parfois il ne s'agit pas d'un choix, mais d'un destin imposé. Davide reste isolé des autres personnages, malgré les liens qu'il entretient avec Nino ou Santina, par exemple. Ce n'est pas seulement le fait d'être anarchiste ou juif qui le rend « différent », mais c'est un malaise intérieur qui l'amène à ne jamais s'intégrer. Le débat sur l'éventuelle coïncidence entre les idées de Morante et celles de Davide a déjà épuisé ces arguments et l'on peut affirmer avec certitude que le personnage n'est pas le porte-parole de l'auteure, même s'il expose certaines thématiques (anarchistes) chères à l'écrivaine et même si l'expérience que Davide vit dans l'usine est calquée sur celle de Simone Weil¹³⁸, philosophe très appréciée de Morante. La monade constituée par Segre est une configuration sociologique particulière : il vit des expériences affreuses, comme la réclusion dans les antichambres de la mort par les nazis ; il se met en jeu en travaillant dans une usine, pour comprendre la vie d'un ouvrier et pouvoir mieux appliquer ses idées anarchistes ; il combat en tant que partisan avec Nino. Mais il a aussi un côté obscur : il renie sa famille jugée bourgeoise et superficielle, et éprouve ensuite un énorme sentiment de culpabilité, étant donné que ses parents et sa sœur seront tués dans les camps de concentration ; il se venge de manière inhumaine sur un soldat allemand, en le massacrant affreusement ; il se réfugie alors dans les drogues pour échapper moins

¹³⁸ D'Angeli a conduit une analyse approfondie des analogies entre la *Condition ouvrière* et l'expérience de Davide dans l'usine (cf. C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 85).

au monde qui l'entoure qu'à lui-même. La solitude marque presque toutes les étapes de sa vie : l'expérience à l'usine, où il est impossible de communiquer à cause du bruit incessant (il y travaille pendant dix-neuf jours, dans le but d' « écrire l'infamie de l'expérience ouvrière, non pas sur le papier, mais sur son propre corps, comme un texte sanglant », p. 592) ; l'expérience de la guerre, sauf pour l'amitié de Nino et l'adoration de la chatte Rossella à Pietralata ; les années de l'après-guerre, à part la compagnie de la prostitué Santina et les tentatives de Useppe de faire naître une amitié. L'inquiétude de Davide est explicable en tant que conséquence des expériences vécues, mais on peut entrevoir aussi une sorte de corruption intérieure, non définissable rationnellement, comme on peut en déduire de ce passage¹³⁹ :

[...] sa physionomie était marquée par quelque chose de corrompu qui, de l'intérieur, en pervertissait les traits. Et ces marques, encore pétries d'une stupeur terrible, semblaient produites non par une maturation graduelle, mais par une violence foudroyante, semblable à un viol. Même son sommeil en était dégradé ; et les assistants en éprouvaient inconsciemment un malaise proche de l'antipathie. D'autres types isolés et mal en point étaient déjà arrivés dans ce local ; mais chez celui-ci on percevait une différence qui écartait presque de lui la banale compassion (p. 284).

Comme le souligne Simmel en parlant de la monade, il arrive souvent que le sentiment de solitude soit plus accentué quand un sujet se trouve parmi des gens physiquement proches : c'est le cas de Davide lorsqu'il décide d'exposer ses idées aux clients d'une taverne. En fait, il ne s'agira pas d'un dialogue, mais d'un monologue, ou au maximum d'un échange d'opinions dans un personnage dédoublé : Davide et Davide Sur-Moi. En tout cas, son besoin de communiquer ne sera pas satisfait : le jeune n'apparaît pas lucide (en effet, il est sous l'effet des drogues), il parle de choses difficiles ou à voix trop basse et les clients sont trop occupés à jouer aux cartes, à parler de football, à écouter les chansons à la mode. Le résultat qui en découle est l'isolement de Davide dans ce lieu pourtant bondé et un sentiment de frustration qui étouffe le lecteur tout au long des nombreuses pages qui décrivent cette scène. Davide mourra à cause d'une surdose, tout seul dans sa chambre louée à bail, la même que celle où Santina avait été tuée. Davide Segre, quoiqu'il soit intéressant, très dostoïevskien et fondamental du point de vue de l'intrigue, donne l'impression d'être un personnage

¹³⁹ La solitude et l'absence de pitié qui entourent le personnage de Segre renvoient, toujours selon D'Angeli, aux *Cahiers* de Simone Weil, dans un passage où la philosophe explique que la pitié se transforme en hostilité si l'objet dépasse une certaine mesure de malheur (cf. C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 91).

inachevé, qui n'est pas été capable de créer des liens importants ou de laisser une trace positive contre le scandale de l'Histoire.

Aracoeli

Le dernier roman de l'écrivaine Elsa Morante, *Aracoeli* raconte un voyage à la recherche de la mère. En 1975, pendant les fêtes de la Toussaint, Manuele, un homme de 43 ans, mal dans sa peau, part pour l'Andalousie, le pays de sa mère, Aracoeli. Cette dernière était morte de façon tragique avant le début de la deuxième guerre mondiale, après avoir quitté le protagoniste, qui n'était qu'un enfant, et son mari Eugenio, un officier de Marine à Rome, pour devenir prostituée dans une maison close. Le récit est une alternance entre le présent du voyage et le passé de Manuele, qui se souvient de la société bourgeoise dans laquelle il a grandi, de sa symbiose d'amour avec sa mère et de la transformation d'Aracoeli de chaste et pudique fille en une nymphomane, suit à la mort de sa deuxième fille, peu de temps après la naissance.

Aracoeli est aussi le récit de la part de Manuele de sa maturité incomplète : analyser la dyade sur laquelle se fonde le roman devient donc décisif pour comprendre la dernière œuvre de Morante. En effet, la tragédie au centre de l'intrigue est liée de façon intrinsèque au reniement du monde de Totétaco, à savoir la période passée dans la maison de Montesacro (appelé par le protagoniste enfant « Totétaco »), lorsqu'Aracoeli n'était pas encore mariée et y vivait avec le petit Manuele. Le reniement de cette époque s'effectue au moment où la femme décide de faire naître à tout prix son deuxième enfant dans la maison des Hauts Quartiers, lieu qui symbolise sa pleine intégration et acceptation dans la société bourgeoise : le souvenir de la maison clandestine et de la symbiose totale avec Manuele est donc repoussé dans le passé. À partir de ce moment le rythme des événements de l'intrigue devient pressant et la tragédie prendra des proportions énormes. La nostalgie de l'époque de Totétaco est tellement prégnante pour Manuele que les souvenirs s'enrichissent de nuances fantastiques et mythiques. La dyade Manuele-Aracoeli vit la période la plus heureuse pendant ces quatre années de clandestinité :

Dans la maison clandestine de Totétaco nous ne sommes que nous deux seuls : Aracoeli et moi. Jonction inséparable par nature et dont me paraissait naturelle aussi l'éternité.

Nos 1 400 journées à Totétaco sont d'un bout à l'autre un seul et unique bal fantastique, où le jour et la nuit répètent leurs tours de piste, s'enlaçant et se poursuivant en un couple danseur [...] (p. 185).

La « jonction inséparable » avec la mère obsède toute la vie de Manuele : la dyade a donc aussi des effets négatifs sur le protagoniste et d'une certaine manière Aracoeli n'arrivera pas à remplir sa mission maternelle jusqu'au bout. En effet, suite à un épisode affectueux avec un camarade de collègue plus jeune que lui, Manuele donne une définition du concept de maternité, et il apparaît clairement qu'Aracoeli n'est pas arrivée à en être à la hauteur :

Maternité, il n'y avait pas d'autre nom pour cette étrangeté. J'étais une mère avec son tout petit enfant. Mais notre appartenance à l'espèce humaine n'était pas nécessaire. Bien plutôt, je m'étais transformée en une animalesse (brebis, vache, hirondelle, chienne) qui protégeait son petit de l'horreur de la société humaine (p. 142).

Maternité signifie donc « protéger son petit de l'horreur de la société humaine », à travers un rapport qui n'a pas de significations rationnelles, mais appartient à la dimension de la nature et à la puissance vitale du cycle de la vie. Comme nous le savons, Manuele connaîtra en profondeur les horreurs de la société humaine, le sentiment d'exclusion, l'inaptitude à un monde où il se sent toujours un chiot abandonné. Si un tiers s'introduit dans cette dyade, on peut le reconnaître dans la société haute-bourgeoise, cette même société qui avait favorisé la montée du fascisme en Italie. L'envie de s'intégrer à ce monde, de devenir une dame, de voir son rapport avec Eugenio légitimé par un mariage et par la naissance dans cette société d'un bébé, symbole de son acceptation dans les Hauts Quartiers, sont les pas qui conduisent Aracoeli tout droit à l'intérieur du tourbillon de la tragédie. La folie, la nymphomanie, la fuite, la maladie ne semblent que des conséquences de ce choix qui influencera pour toujours sa vie malheureuse.

La deuxième dyade qui caractérise le roman est celle formée par Aracoeli et Eugenio : un amour profond entre une fille andalouse et ignorante et un officier de la Marine appartenant à la haute-bourgeoisie du Nord de l'Italie. Une fois dans les Hauts Quartiers, « le roman sentimental de mes parents » est protégé « par une sorte de rideau rose, qui le laissait à peine gentiment transparaître » (p. 44). Les scènes du commencement de cette histoire d'amour se succèdent orchestrées par la fantaisie romantique de tante Monda comme dans un photo-roman ou justement un roman de charme (cf. pp. 68-71). Malgré les difficultés, l'amour entre Aracoeli et Eugenio résiste

tout au long du roman : les absences fréquentes de l'officier, la différence de classe sociale, le déménagement dans la nouvelle maison des Hauts Quartiers, les efforts d'Aracoeli pour se comporter comme une dame, la mort de Carina, les signaux de la maladie de la femme, les trahisons et la fuite, et finalement la mort. Le lecteur, une fois terminé le roman, demeure convaincu de la forte intensité du sentiment qui lie la fille andalouse à l'officier de Marine, nonobstant la tragédie qui les a avalés. Ceci est évident principalement dans un passage qui se réfère à un moment particulier de leurs vies et de l'intrigue, c'est-à-dire le changement d'Aracoeli, qui montre les premiers symptômes de la nymphomanie qui la transformera en une sorte de bête. Pourtant, même si la présence obscure de ce bouleversement de personnalité est déjà en cours, le sentiment demeure intact et s'allie indissolublement avec les mots, en revivifiant leur signification :

Tout au long de notre dernier été, il [Eugenio] redisait à ma mère ces deux mots-là [« Mon amour ! »]. C'était la seule réponse qu'il savait donner, et on sait, en effet, combien son vocabulaire était pauvre. Mais par lui dits à elle, ces deux mots communs déçus reprenaient intégralement leur valeur primitive. *Amour* signifiait vraiment AMOUR, et ainsi *mon* voulait dire MON. Dans le siècle de la dégradation que nous vivons, les mots sont réduits à des dépouilles inanimées : restituer un mot à sa vie primitive se rapprocherait, pour cet acte miraculeux, de la résurrection des corps. MON AMOUR : ces trois syllabes, dans la voix de notre Commandant, signifiaient que, pour lui, dans la présente Aracoeli parlait toujours la toute jeune fille bouclée rencontrée à El Almendral ; et qu'Aracoeli, eût-elle été vieille (par hypothèse) ou défaite, ou immonde, resterait pour lui toujours la même (p. 363).

Le sentiment d'amour qui lie cette dyade se rapproche à un acte miraculeux, parce qu'il est capable de « restituer un mot à sa vie primitive ». Si l'enfance de Manuele est caractérisée par la symbiose avec la mère, il faut souligner qu'elle est aussi marquée par l'absence d'un rapport avec le père. On ne peut pas du tout affirmer que pour la dyade Eugenio-Aracoeli, Manuele représente le tiers qui s'introduit dans le couple (l'enfant d'un couple demeure l'exemple par excellence de « tierce personne ») ; il n'est pas non plus possible de dire qu'Eugenio est le tiers dans la dyade Aracoeli-Manuele. Entre père et fils s'établit une distance, une étrangeté que le père, la figure qui devrait construire un rapport plus profond, se refuse de transformer en affection concrète. Manuele n'est pas jaloux du père, parce qu'il se rend compte que ce dernier rend sa mère heureuse ; Eugenio continue à considérer le fils en tant que propriété d'Aracoeli : voilà pourquoi la dyade père-fils ne se constituera jamais et restera le remord d'un amour jamais vécu, comme on peut en déduire de la scène de la rencontre entre Manuele et Eugenio, après la mort d'Aracoeli et la fin de la guerre. Ce roman n'est

pas donc seulement l'histoire d'un amour viscéral entre une mère et un fils, mais aussi celle en sourdine d'une dyade manquée.

Une autre dyade à prendre en examen est celle formée par Manuele et l'ordonnance Daniele. Sans oublier les contextes fort différents, il est néanmoins possible de faire une comparaison avec la dyade Arturo-Silvestro dans le roman *L'Île d'Arturo*. En effet, Daniele et Silvestro sont tous deux de jeunes Méridionaux, militaires, exerçant des fonctions maternelles à l'égard d'un enfant. Daniele entre en jeu lorsqu'Aracoeli est hospitalisée après la mort de Carina : il s'agit d'un moment tout à fait délicat pour l'enfant. Daniele essaye de consoler Manuele avec un dessin animé qui a pour protagoniste une souris se transformant en chauve-souris, l'anticipation peut-être du changement monstrueux qui concernera sa mère : à partir de ce moment s'établit un rapport de confiance entre l'enfant et Daniele, qui devient un garde d'enfant à part entière. En l'absence de la figure maternelle, Manuele vit une période de tranquillité, et fait la connaissance de ce jeune joyeux et athlétique qui, en s'occupant du ménage, démontre une « particulière grâce virile » (p. 334). L'enfant écoute les histoires de Daniele sur sa famille, en particulier sur les oncles d'Amérique et leur religion : Manuele arrive à se convaincre que l'ordonnance a des pouvoirs miraculeux et peut guérir sa myopie. Pour le protagoniste, la présence de Daniele remplit le vide laissé par la mère et en même temps lui fait découvrir l'amitié :

Ces vicissitudes familiales risquaient de me livrer à une totale solitude [...]. Mais par contre, pendant la durée entière de la saison, je ne fus jamais seul ; et même, malgré tout, je connus une joie extraordinaire : pour la première (et dernière ?) fois dans mon existence, j'avais un ami (p. 332).

Pourtant, la dyade Daniele-Manuele s'avère moins profonde que celle formée par Arturo et Silvestro, et ce à cause de deux tierces personnes : d'une part Eugenio, le Capitaine, qui involontairement s'introduit dans la dyade, étant donné la véritable adoration que l'ordonnance Daniele manifeste à son égard (dans sa chambre, il garde la photo d'Eugenio à côté d'une image sacrée et d'une effigie du couple royal) si bien que la façon très gentille avec laquelle il s'occupe de Manuele est due à la volonté de faire plaisir au Capitaine ; d'autre part il y a Aracoeli, qui met fin à la dyade Manuele-Daniele en séduisant ce dernier lequel, après le rapport sexuel, essaye de se suicider. Dans ce roman il n'y a pas de place pour la pureté d'une amitié profonde comme celle

qui permet à Arturo de quitter son île. De plus, la dyade Manuele-Daniele est insérée dans un contexte tout à fait différent de celui de Procida : on est dans une société très hiérarchisée et cet aspect influence aussi la dyade que l'on a prise en considération. En effet, Daniele dort dans une partie de l'appartement éloignée des chambres de la famille, dans celle des domestiques (Silvestro dormait dans une pièce à côté de celle d'Arturo), et une fois la famille rentrée, après l'hospitalisation d'Aracoeli, il passe de garde d'enfant digne d'estime à « majordome de haute volée » (p. 353). Une distance sociale s'interpose donc entre Manuele et le jeune homme : après avoir appris la mort de son oncle, de la part d'une Aracoeli déjà changée qui informe son enfant de cette perte de façon macabre, Manuele ne se confiera pas à Daniele. Cette dyade représente l'occasion pour Manuele de sortir des dynamiques familiales devenues étouffantes, mais il s'agit d'une liaison qui n'évolue pas et n'aide pas le protagoniste à s'ouvrir à la vie, à découvrir de nouveaux horizons, au contraire de ce que Silvestro fait pour Arturo. Les rôles de Daniele et Silvestro s'avèrent similaires, mais insérés dans des romans complètement différents, où les destins des protagonistes seront tout à fait divergents. La figure positive de Daniele n'arrive pas à empêcher le vortex de la tragédie de l'entraîner lui-même et Manuele.

Une dernière dyade, à l'égard de laquelle Manuele joue le rôle de l'intrus, nous apparaît importante pour la compréhension du roman : il s'agit des grands-parents de Turin, chez qui le protagoniste déménagera après la fuite d'Aracoeli. Pour l'enfant, « les deux vieux se présentaient comme une sorte de dédoublement de la Statue parlante du Commandeur : seulement moi, je n'avais ni les vertus de Don Juan, ni celles, complémentaires, de Leporello » (p. 432). Manuele, à l'instar d'un lapin, commence à avoir peur des grands-parents et désapprend à parler, à manger et à marcher. Le séjour dans la maison de Turin devient un cauchemar : le protagoniste observe en tant qu'intrus les habitudes obsessives des deux vieux, démasquant leur folie. Les grands-parents appartiennent à la haute-bourgeoisie du Nord de l'Italie et à travers leur description, on ne peut pas s'empêcher d'entrevoir une critique de cette classe sociale qui, par intérêt, avait laissé le fascisme devenir un pouvoir incontesté (il faut garder à l'esprit que la tragédie qui est au centre du roman commence pendant l'été 1939, et l'enfance de Manuele, qui constitue une bonne partie du roman, remonte donc aux années de la dictature de Mussolini). Leurs portraits sont très significatifs :

Le bruit court que les Piémontais – sous une écorce plus sage et plus lisse en général que le commun – cultivent parfois, dans leurs arrière-mondes, des semences de feu, germant en une folie de cheval et en une obstination de mulet. Mon grand-père paternel, par exemple, magistrat insigne, était un lombrosien si acharné qu'il se résolvait, le cas échéant, à condamner un pauvre type en le jugeant seulement d'après la forme de son crâne. Et ma grand-mère paternelle se consacrait avec une telle passion à sa collection de perruques anciennes qu'elle affrontait de longs voyages pour s'approprier une vieille touffe de cheveux toute mitée (p. 68-69).

La fin de cette dyade arrive avec les bombardements : pour ne pas quitter « leurs trésors (codes, distinctions honorifiques, mémoires, albums, perruques) », ils meurent dans leur maison. Cette dyade si attachée à leurs propriétés, à leurs habitudes et obsessions symbolise la défaite de cette couche privilégiée de la société. En outre, leur manque de pitié et d'humanité vers un enfant abandonné par une mère (qui n'était, il faut le souligner, qu'une pauvre fille andalouse, jamais vraiment acceptée par les beaux-parents) ne fait qu'asséner un coup supplémentaire à la fragilité sans défense du protagoniste.

Les relations que l'on vient d'examiner font prendre à l'intrigue des tournures inattendues ou constituent simplement un réseau où chaque personnage a la possibilité de se montrer au lecteur sous un angle différent de celui que le narrateur avait présenté au début. Les réseaux des relations, en outre, s'adaptent aux typologies romanesques choisies par l'auteure, d'où, par exemple, l'absence de la dynamique fondée sur l'entrée en jeu d'un tiers dans une dyade de *La Storia*. En revanche, dans un *Familienroman* ou un roman de formation (même s'il est *sui generis*), les formes de vie collective se structurent plus fréquemment sur le modèle dyade-triade, qui offre la possibilité de se focaliser sur les individus, en montrant leurs réactions et leurs changements face à un déséquilibre ou un risque. Ce que l'on voudrait encore souligner, c'est la présence et l'importance d'un certain type de groupe qui apparaît dans tous les romans et qui fait passer des messages saillants : la dyade mère-fils, qui sera un des sujets du chapitre suivant.

1.4 Le corps féminin : maternité, mémoire, vieillesse

Le corps n'est pas seulement le lieu de la construction de l'identité individuelle, mais il comprend plusieurs concepts à la fois : lieu culturel et symbolique, il est aussi, surtout dans le cas du corps féminin, *textum*, tissu expressif et lisible, où le regard peut se poser, investiguer et interpréter. Les trois fils qui s'entrecroisent dans le corps/*textum* féminin nous paraissent emblématiques de l'œuvre d'Elsa Morante : la maternité, la mémoire et la vieillesse. Les corps féminins, touchés, désirés et définis par les regards des autres et de soi-même, s'avèrent à la fois territoire de la vie, qui y trouve son premier nid, et de la mort ; ils représentent un moyen de communication et de savoir, mais ils sont aussi atteints par la souffrance et la marginalité. La valeur polysémique du corps féminin n'est que la manifestation de l'ambiguïté de l'être humain, un concept que Morante a bien mis en valeur dans la description des relations des personnages dans ses romans. Eu égard à l'étude de Simmel sur les sens, on arrive aisément à affirmer que la fonction sociologique du regard pourra nous aider à analyser de façon approfondie les rôles joués par les personnages féminins ici considérés. En effet, le regard est constitué par la liaison et l'action réciproque entre les individus qui se trouvent en vue l'un de l'autre et entre lesquels s'établissent une sorte d'intimité et un échange considérable d'informations. En particulier, c'est le visage qui est le lieu des découvertes par excellence, « le symbole de tout ce que l'individu apporte comme condition préalable de sa vie, il porte inscrit ce qui, dans son passé, s'est déposé au fond de sa vie et transformé en traits ineffaçables » (G. Simmel, *Sociologie*, cit., p. 631). À travers le regard sur l'autre ou par l'échange des regards, on a la possibilité de saisir « le facteur fixe d'unité et le flux du variable » de l'âme. Le regard a une fonction capitale dans les relations humaines, car il nous révèle la manifestation de l'autre soumise à la forme du temps et à la permanence de son être.

Dans l'œuvre d'Elsa Morante, on a affaire à différents types de regards posés sur le corps féminin. Il s'agit surtout des regards des hommes et une connotation de possession y est souvent présente. Dans le premier roman, *Mensonge et sortilège* (1948), le *Familienroman* narré par Elisa, un voyage parmi les morts et une histoire de trois générations entre la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle, Anna, la mère de la narratrice, est l'objet des regards de deux hommes : le cousin Edoardo, dont elle est amoureuse, et Francesco le grêlé, son futur mari et père d'Elisa. Il ne faut, en outre, pas

oublier le regard « tiers » des voisins et des collègues de son mari. Dans les regards d'Edoardo, jeune noble avec lequel Anna entretient une relation amoureuse avant de se marier, il est facile de remarquer la conscience qu'il a d'être adoré par sa cousine et d'éprouver, face à elle, de la pitié mêlée à de la tendresse :

Mais Edoardo s'apercevait de sa [de Anna] pâleur et voyait trembler son menton ; et tantôt une pointe scintillante et fixe s'allumer dans ses yeux, et tantôt son regard devenir terne et presque mourant. Il la sentait qui, appuyée à son bras, se raidissait tantôt et tantôt tressaillait. Tout cela faisait naître en lui une tendre satisfaction et le voluptueux plaisir de la pitié (M&S, p. 216).

Dans chacun de ses [de Anna] gestes ou de ses paroles, même les plus simples, s'exprimait cette virginale volonté d'abandon. Et quand son cousin l'étreignait et l'embrassait, le pâle et rayonnant visage d'Anna semblait lui répéter avec une adoration presque âpre : « Fais de moi ce que tu veux » (*ivi*, p. 204).

En réalité, Edoardo ne doutait pas qu'Anna l'adorât ; mais, comme on l'a déjà dit, le mot repos n'avait aucun sens pour lui. Dès le premier instant où il tombait amoureux, son mauvais sort allumait en lui l'impérieux désir d'assujettir la personne aimée (*ivi*, p. 212).

Le sentiment de possession se dévoile dans deux situations bien précises : pendant leurs fiançailles, Edoardo souvent ne regarde pas la totalité du corps d'Anna, mais les différentes parties¹⁴⁰ et aime bien s'amuser avec sa cousine comme si cette dernière était une poupée¹⁴¹. La fréquentation d'Edoardo, en outre, suscite beaucoup de commentaires et de regards de la part des voisines :

Il y avait, parmi les locataires féminines, celles qui à son [de Anna] passage se détournaient, celles qui la toisaient de bas en haut avec ostentation, et celles qui donnaient des coups de coude à leur voisine en chuchotant. Tout cela, enflammant de plus en plus sa gloire secrète, exaltait Anna (*ivi*, p. 222).

Francesco, quant à lui, tombe amoureux d'Anna, qui lui semble d'une beauté divine et noble¹⁴², mais finalement lui aussi se considérera comme son maître. Ce

¹⁴⁰ « Il s'adressait non à Anna elle-même, mais aux choses baisées par lui, comme à des créatures animées capables de le comprendre » (M&S, p. 206).

¹⁴¹ « Il y avait des après-midi où d'humeur gaie il s'amusait avec Anna comme une fillette avec sa poupée. Il lui défaisait ses nattes et la peignait, s'interrompant à chaque instant pour l'embrasser, lui tirer un peu les cheveux, ou lui chatouiller la nuque, et, après lui avoir bien peigné ses cheveux, il les lui coiffait de mille façons, selon les modes empruntées aux dames de la bonne société ou selon sa propre invention » (*ivi*, p. 235).

¹⁴² « Il éprouvait, en présence de celle-ci [Anna], quelque chose qu'il n'avait éprouvé que durant sa première enfance, devant sa mère. La beauté d'Anna lui semblait la plus haute à quoi puisse atteindre une mortelle. Son comportement, la finesse de ses membres témoignaient qu'elle était noble. Elle lui paraissait intangible, telle une sainte experte en choses célestes que lui-même ne pourrait jamais connaître, et, en même temps, aussi faible que si elle eût été une fillette beaucoup plus jeune que lui » (*ivi*, p. 398).

changement se situe quelques instants avant le pacte de mariage, lorsque Francesco rentre dans sa chambre et surprend Anna qui, à bout des forces et profitant de l'absence du jeune, mord avidement dans un morceau de pain, à l'instar d'un animal affamé :

Quand Francesco entra, le regard d'Anna, qui était debout, la tête légèrement de biais, croisa le sien. Mais très vite *le jeune homme détourna les yeux* ! Anna tenait en effet à la main un morceau de pain noir qu'en son absence elle avait pris sur la table et dans lequel elle mordait avidement et rageusement. Au contraire de Francesco, elle ne manifesta aucune gêne, mais en levant la tête et serrant dans sa main le pain qu'elle venait de grignoter, elle arrêta sur le jeune homme ses *yeux fixes et impavides*, telle une fillette opiniâtre qui se réjouit presque d'être prise en faute (*ivi*, p. 590, c'est nous qui soulignons).

C'était le sentiment d'un bonheur infernal dont, malgré tout, il [Francesco] était aujourd'hui le maître. Celle qui, une heure auparavant, lui semblait inaccessible, eh bien, elle était venue pactiser avec lui, esclave boudeuse et triste, se livrer à son éternelle domination. [...] Devant tous, Anna allait être reconnue comme sienne : oui, elle était à lui cette fille hargneuse, invaincue et immaculée. Et il espérait ne pas mourir avant elle, afin de ne pas la laisser libre de son esclavage (*ivi*, p. 591, c'est nous qui soulignons).

Un autre personnage féminin s'avère tout à fait différent d'Anna, même si, lui aussi, vit dans une condition de soumission au sein du couple (mais en l'occurrence il est important de souligner que, dans la dyade Francesco-Anna, ce sera cette dernière qui prendra une position dominante, justement parce qu'elle méprise son mari, tandis que lui, au contraire, l'aime profondément) ; il s'agit de Nunziata de *L'Île d'Arturo*, roman tout à fait caractérisé, contrairement au précédent, par une forte énergie méditerranéenne.

Le narrateur interne, Arturo Gerace, est conquis par l'accueil tendre et affectueux de sa belle-mère, la très jeune Nunziata, à l'égard de laquelle, après un premier sentiment de jalousie, il ressentira un amour impossible, qui le poussera à s'éloigner de l'île pour rechercher, en tant que soldat en guerre, un destin autonome. Nunziata est une jeune fille napolitaine naïve mais déterminée, douée d'un instinct animal et d'une sagesse archaïque. Elle appartient au groupe des femmes, des mères qui caractérise l'œuvre entière de Morante : sa religion mêlée de superstition et sa façon de vivre la maternité nous rappellent aussi la protagoniste du dernier roman, *Aracoeli*¹⁴³.

¹⁴³ Selon Sgorlon, *Aracoeli* est en quelque sorte un réédition de *Nunziata*, mais avec un aspect « animalesque » dont la protagoniste de *L'Île d'Arturo* est dépourvue. En effet : « nella sua [d'Aracoeli] bellezza traspare qualcosa di eccessivo, di animalesco, che è come pronto a deformarsi per diventare alcunché di laido e deturpato. [...] In *Aracoeli* si sente che prima o poi vi sarà la sua mutazione in strega della deformazione e della morte » (C. Sgorlon, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, cit., p. 112).

Même si Wilhelm n'est qu'un mari assez despotique et tout à fait absent, Nunziata semble s'habituer à la solitude et à vivre le mariage comme un sacrifice nécessaire. Lors de la première soirée dans la maison de Wilhelm et Arturo, elle est effrayée par l'attitude de Wilhelm¹⁴⁴, mais elle s'apercevra nettement par la suite du rôle capital qu'elle joue dans la vie de son mari, qui sans elle, ne serait qu'un pauvre homme désespéré. En ce qui concerne l'analyse du regard, il est intéressant de souligner l'attention minutieuse que Morante donne aux expressions du visage de Nunziata : outre les nombreuses rougeurs qui caractérisent les moments d'émotions de la jeune fille, ce sont surtout les yeux qui semblent parfois parler et s'adresser presque constamment à Arturo, en établissant un vecteur direct entre elle et son beau-fils du presque même âge :

Elle paraissait un peu déçue ; mais, au bout d'un moment, *ses yeux se fixèrent sur moi* [Arturo] *avec un naïf abandon* [...] (LdA, p. 189, c'est nous qui soulignons).

-Pourquoi ne te couvres-tu pas, dégoûtante ? lui criai-je [Arturo], pourquoi n'as-tu pas honte devant moi ? Je veux que tu aies honte devant moi !

Elle me regarda fixement avec des yeux pleins de stupeur et d'innocence, puis elle regarda le décolleté de sa combinaison et rougit. [...] Ses yeux revenaient sur moi, confus, indécis, comme ne me reconnaissant pas. Mais pourtant, et cela m'exaspérait, malgré ma haine et mes grossièretés, elle n'avait pas peur de moi (*ivi*, p. 245, c'est nous qui soulignons).

Les femmes habituées à attirer les regards des hommes sont trois figures de prostituées : Rosaria (*Mensonge et sortilège*), Santina (*La Storia*, 1974) et la femme de Turin chez laquelle se rend Manuele dans *Aracoeli* (1982). La première, Rosaria, la mère adoptive d'Elisa, exerce sa profession en tant que vocation : elle est une mère tendre et attentive, qui prendra soin d'Elisa après la mort de ses parents, mais aussi une « aventurière dissolue » (M&S, p. 19), qui aime s'habiller de façon excentrique et fastueuse. Rome, où elle est contrainte à déménager, après les relations entretenues au même temps avec Francesco et Edoardo, est la ville où elle peut vivre sa vocation sans se cacher et où elle devient très riche. Elle cherche les regards des hommes et garde son

¹⁴⁴ « A un certain moment, il [Wilhelm] fit mine d'allonger un bras vers sa jeune femme, pour l'attirer à lui. Elle se leva précipitamment et fit un pas en arrière, disant qu'il fallait qu'elle desserve, et je vis reparaître sur son visage cette peur qui semblait, pendant quelques temps, l'avoir quittée. Avec une expression épouvantée et pleine de zèle, elle mit deux assiettes l'une sur l'autre et fit mine de s'éloigner avec elles en direction de l'évier, mais mon père, sans se lever de sa chaise, l'empoigna au vol par la taille et, l'emprisonnant avec son bras, il la maintint près de lui. [...] Sans oser se débattre, elle regardait mon père avec des yeux éperdus. Elle tremblait visiblement et avait vraiment l'air, avec ses grands cheveux, d'une petite bête sauvage à la noire fourrure, prise au piège par traîtrise » (LdA, p. 200).

enthousiasme face à son travail tout au long de sa vie. La deuxième figure de prostituée, Santina, quant à elle, est l'opposé de Rosaria :

Elle avait dans les quarante-huit ans, était plutôt grande et son ossature d'une grosseur excessive faisait que son corps, malgré son extrême maigreur, semblait lourd et encombrant. Elle avait de grands yeux bruns, au regard profond et terne ; et comme la faim avait pour effet de lui faire perdre ses dents et que, sur le devant, il lui manquait une incisive, elle avait dans son sourire un je ne sais quoi de désarmé ou de coupable, comme si, chaque fois qu'elle souriait, elle avait honte de sa laideur et d'elle-même. Ses cheveux, qui en grande partie blanchissaient, elle les portait dénoués sur les épaules comme une jeune fille ; mais elle n'utilisait ni poudre ni cosmétiques et ne cherchait pas à cacher son âge. Son visage avachi et pâle, aux gros os saillants, exprimait une simplicité frustrée et résignée. Son principal métier, maintenant encore, était celui de putain. Mais elle s'ingéniait à gagner aussi quelques sous en lavant du linge ou en faisant des piqûres chez les habitants du quartier (LS, p. 456).

Elle ne cherche pas évidemment à attirer les regards des hommes, elle travaille surtout après l'arrivée de « la foule de petits soldats et de soldats moins petits guère difficiles, qui, ces mois-là [on est en 1944], pleuvaient à Rome de tous les continents » (LS, p. 504) et elle continue à donner tout son argent à son proxénète, qui finalement la tuera. Dans *Aracoeli*, on rencontre une prostituée âgée et pauvre avec laquelle Manuele, le protagoniste du dernier roman de Morante, vit sa deuxième expérience sexuelle. L'appartement de la prostituée est tout aussi misérable que la chambre où habite Santina, mais la description qu'en fait Morante veut représenter l'indigence dans son niveau le plus dégradant (ce sont les années qui suivent la deuxième guerre mondiale) :

Tel un automate, je suivis la femme derrière le rideau, et je me trouvai seul avec elle dans une chambre tout en longueur, qui, d'une fenêtre trouant le mur du fond, recevait une avare clarté diurne, grisâtre et bruineuse. La première sensation qui me frappa à l'estomac fut *l'odeur du lieu : un mélange de souffles nocturnes, de pétrole brûlé, de lingerie sale, d'urine, levure et poudre de riz*. [...] je me rendis compte que la chambre, sur toute sa surface, était occupée par plusieurs lits mal refaits ; et sous l'un d'entre eux, le plus proche, apparaissait un petit vase de nuit pour enfants. Alors je discernai que dans cette odeur composite il y avait aussi un relent d'enfance : en somme, cette puanteur de morve et de rejets, saleté incrustée, larmes et sans doute aussi maladie, qu'on sent – par exemple – dans certains asiles de nuit (Arac, p. 128, c'est nous qui soulignons).

Il est intéressant de souligner la prédominance de l'odorat dans le passage ci-dessus. Selon Simmel « quand nous sentons l'atmosphère de quelqu'un, c'est la perception la plus intime de sa personne » (G. Simmel, *Sociologie*, cit., p. 639). Voilà alors qu'en découvrant la dimension la plus intime de cette prostituée (âgée et mère de famille), le protagoniste comprend tout à coup la perversion de cette situation et il n'est même plus capable de regarder la femme, il ne peut que détourner le regard :

Là, prenant un air résolu, et dans un acte frôlant l'exhibition ou le défi, elle alluma la lampe au chevet du lit, tout en dénouant sa robe de chambre, jusqu'à l'ouvrir largement sur le devant. Alors, saisie d'une pudeur sauvage, *je détournai mon regard*, le fixant en haut, vers le plafond (Arac, p. 129, c'est nous qui soulignons).

La Dame eut un demi-sourire d'accommodement ironique ; et d'un geste apathique, mais plutôt de mépris que de complaisance (*Bon, sers-toi alors. Fais à ta guise. Pour ce que tu paies, voilà, c'est ma marchandise*) en écartant les jambes, elle releva sa courte combinaison sur son pubis à nu. Cette partie du corps restait en dehors du cercle de la lampe, si bien qu'à mon regard surpris, elle s'offrit assombrie par la pénombre, avec la violence des choses obscures. Je n'avais encore jamais vu, exposé si près devant mes yeux, un sexe de femme ; et celui-ci, qui en ce jour se dévoilait à moi, m'apparut comme un objet de carnage et d'horrible peine, pareil à la bouche d'un animal de boucherie qu'on vient d'abattre. Entre deux limbes de pauvre chair flasque, nue et grisâtre (à ce qu'il me parut) je pus tout juste entrevoir une sorte de blessure cruentée, aux bords plus foncés ; et mon estomac se tordit de dégoût, *et j'en détournai le regard* [c'est nous qui soulignons], remontant involontairement vers la tête de la femme allongée L'hybride, étrange sourire qu'elle avait peu auparavant s'était figé, telle une fente accidentelle sur la face d'un automate ; cependant, elle s'attendait sûrement à ce que je consomme la marchandise payée, et je fus saisi de la peur de l'offenser, si je m'en abstenais. Alors, en une sorte d'élan panique, je me jetai à plat ventre sur son corps de vieille (*ivi*, p. 131).

La femme ici s'offre passive en tant que marchandise qu'il faut payer et consommer et tout l'épisode est caractérisé par une atmosphère mortuaire, claustrophobe et étouffante, dépourvue d'humanité. On ne s'étonne pas de voir Manuele s'enfuir et finalement se libérer de cette horreur en vomissant.

La Storia, avec l'histoire d'Ida Ramundo, une pauvre institutrice, et son fils, Giuseppe (appelé Useppe), fruit du viol commis par un jeune soldat allemand, qui vivent les années de la deuxième guerre mondiale à Rome, nous donne la possibilité d'analyser la protagoniste féminine et le rapport avec son corps et les regards des autres. Ida n'est pas du tout familiarisée avec son corps :

Elle n'avait jamais eu de familiarité avec son propre corps, et cela au point qu'elle ne le regardait même pas quand elle se lavait. Son corps avait grandi avec elle comme un étranger ; et même dans sa première jeunesse, il n'avait jamais été beau, avec ses épaisses chevilles, ses épaules frêles et sa poitrine précocement flétrie. Son unique grossesse avait suffi, telle une maladie, à le déformer pour toujours ; et dans la suite, une fois devenue veuve, elle n'avait plus pensé que quelqu'un pourrait l'utiliser comme un corps de femme, pour faire l'amour. Avec la pesanteur excessive de ses hanches et l'aspect malingre de ses membres, il n'était plus maintenant pour elle qu'un fardeau fatigant.

A présent, depuis cet après-midi sinistre [pendant lequel le jeune soldat allemand l'a violée], en compagnie de son corps elle se sentait plus seule (LS, p. 122).

Le symbole de ce sentiment d'étrangeté par rapport à son corps est l'épilepsie dont elle a souffert surtout pendant l'enfance. L'auteure met en scène une femme pas

trop intelligente, toujours effrayée, qui peut parfois paraître même incapable de pourvoir aux besoins de la famille. Mais Ida est aussi un personnage représentant la *pietas* maternelle, douée d'une connaissance préscientifique, liée à l'instinct humain de survie et à un indéfinissable sens de la vie. Ida doit faire face à plusieurs conditions défavorables : elle est veuve, elle est restée enceinte après avoir subi un viol, elle est juive dans la période de lois raciales et des déportations, elle doit nourrir son fils malgré la misère et finalement elle perdra Nino, son fils aîné, aussi bien que Useppe. Après ce dernier deuil, elle va sombrer dans la folie. Voilà pourquoi elle fuit les regards des autres, elle cache sa grossesse, et préfère que son fils, qui lui aussi souffre d'épilepsie, ne sorte pas dans la rue. Le seul lieu public où elle évolue sans peur, c'est le ghetto, au cœur de Roma ; elle y respire ses origines et échange des paroles et des regards avec les autres femmes juives. Tout bien considéré, Ida recherche dans le ghetto une partie de son identité que seulement les lois raciales (et donc la transformation de son origine en stigmaté) ont dévoilée à sa conscience.

Aracoeli, la protagoniste du dernier roman homonyme de Morante, présente une forme de pudeur qui rassemble au sentiment d'étrangeté que ressent Ida à l'égard de son corps. Dans ce roman, qui alterne la narration du voyage de Manuele en Andalousie, le pays de sa mère, Aracoeli, les souvenirs de son enfance et de la catastrophe qui a détruit sa famille, on est face à une transformation irréversible de la protagoniste : de chaste et pudique mère, elle devient une nymphomane désespérée. La première Aracoeli, qui vit dans la périphérie de Rome avec son enfant, en attendant qu'Eugenio, jeune officier de Marine, père de Manuele, puisse l'épouser, garde sa pudeur même devant son fils :

Pour moi [Manuele], ses nudités de femme restaient toujours cachées ; elle allait jusqu'à veiller, en m'allaitant, à ne pas trop se dénuder les seins (le plus cher objet de notre intimité, que souvent, même sevré, je recherchais avec anxiété, en tâtonnant à travers le tissu de ses très longues chemises de nuit). Sur les formes de son corps, régnait en effet une sorte de commandement rigoureux : elles devaient rester couvertes. Certaines images du passé, avec leur mouvement dans le temps, exigeraient une musique, à la place des mots : si l'on veut pourtant appeler par leur nom, un par un, les thèmes que mettait en musique ma mère-ma mie, le thème suprême où je reconnais (et il m'énamoure encore aujourd'hui) se nommerait : pudeur. Je ne sais d'où lui venait la fière jalousie qui lui ordonnait de défendre son corps de tout regard comme d'une violation : des traditions de sa Sierra (que j'ignore complètement) ? D'une singularité qui lui était propre ? Parfois, dans les défenses de ses pudeurs, elle prenait un air torve et perdait sa grâce. Si par hasard quelqu'un se présentait à notre porte tandis qu'elle s'habillait, bien enfermée dans une pièce, elle se mettait à pousser d'inouïs cris sauvages de menace terrible. Je ne la vis jamais nue. Elle ne se déshabillait jamais en ma présence. « Tourne-toi », me disait-elle, si elle devait ôter un chemisier ou un jupon. Et le soir, dans notre chambre, au moment de se dévêtir, elle éteignait la lampe (Arac, p. 182).

Pour elle, une pauvre fille andalouse qui ne connaît pas du tout le monde bourgeois de son futur mari, le corps du petit Manuele devient une sorte de bouclier contre le monde étranger qui l'entoure¹⁴⁵. Dans ce roman, qui raconte la déformation de la figure de la mère¹⁴⁶, on assiste au changement évident du type de regards que le corps de la protagoniste reçoit : du regard éperdument amoureux et adorant de son mari Eugenio¹⁴⁷, on passe à ceux morbides et luxurieux que les hommes posent sur Aracoeli, lorsqu'elle commence à devenir provocante et cherche à attirer l'attention masculine :

Et Aracoeli, davantage qu'en d'autres temps, soulevait l'admiration des hommes de passage. Mais, contrairement à ce qui se passait auparavant, à présent elle ne se dérobaient plus à son succès : elle avait plutôt l'air d'être accourue à un spectacle dont l'objet était son propre corps ; et où l'entraînait un ordre déchirant et despotique. Chacun de ses mouvements était d'obéissance. À son pas ondulant, les courbes de son corps s'offraient, ingénues et éhontées, toutes désireuses de se fondre en une ultime obéissance interdite. Et les voix de louanges à sa beauté, les œillades parlantes, semblaient toucher physiquement son épiderme, comme langues ou doigts, ou mordre sa peau jusqu'aux couches profondes, la faisant tressaillir. De temps à autre, nous prenions place dans un Café, où (par une pulsion sans retenue, jumelle de l'innocence) elle s'abandonnait à des poses, qui, naguère, l'auraient fait rougir. Elle tendait le buste, présentait son petit sein qui, dans ce mouvement, paraissait vouloir se dresser. Elle croisait les jambes avec une nonchalance vulgaire, si bien que sa jupe remontait jusqu'aux cuisses. Et si, d'une table voisine, un homme se mettait à la fixer – fût-il laid, souffreteux, vieux – elle en ressentait une émotion anxieuse, visible, et audible dans ses soupirs (Arac, p. 359).

C'est une « présence animalesque »¹⁴⁸ qui s'empare de la jeune mère et épouse, qui vient de perdre sa deuxième fille, née au sein du lien officiellement reconnu avec Eugenio, et donc symbole de l'intégration complète d'Aracoeli dans la société des Hauts Quartiers.

¹⁴⁵ « Une fois mon père parti, Aracoeli s'était résolument opposée à la suggestion de tante Monda : m'envoyer tout de suite, pour ma bonne éducation, à l'école maternelle chez les religieuses françaises. « Il est trop petit ! » avait-elle protesté. Mais de la façon dont elle serrait contre elle mon corps (tel un bouclier) elle paraissait, en outre, vouloir dire : « Et moi aussi, je suis encore trop petite ! » (Arac, p. 210).

¹⁴⁶ Pour approfondir le rapport mère-fils dans le dernier roman de Morante, nous suggérons la lecture des articles de l'œuvre suivante : Manuele Gragnolati et Sara Fortuna, sous la direction de, *The power of disturbance : Elsa Morante's Aracoeli*, Oxford, Legenda, 2009.

¹⁴⁷ « Je me souviens d'une petite scène où, rougissant jusqu'aux cheveux, il [Eugenio] lui demandait – dans l'angoisse d'une réponse : « Tu es contente que je reste avec toi maintenant ? » et qu'elle éclatait en pleurs et qu'elle lui couvrait les mains de baisers. Je crois qu'il serait difficile sur la terre de pouvoir contempler pareille expression d'amour dans les yeux de deux créatures aimantes (Arac, p. 324).

¹⁴⁸ « L'été revenait ; cependant que s'était introduite dans notre maison une *présence animalesque*, invisible, qui de jour en jour en prenait possession. Le matin, surtout, dans l'air lourd des chambres, l'odeur s'en manifestait, une sorte de souffle douceâtre et fermentant. Et une obscure alarme en suggérait presque la silhouette, sinieuse, gîtant dans les coins pour nous épier, ou errant de son pas inquiet et mou entre nos pieds. On avait même l'impression de distinguer sa peau léopardée et son museau vorace qui sortait de dessous les meubles. Et moi, bien qu'incapable de la percevoir, pourtant, en quelque sorte – peut-être à travers mes pores - j'en ressentais l'espèce indistincte, telle une intrusion bestiale, innommée, qui magiquement (à des intervalles de moins en moins rares) s'incorporait à Aracoeli » (*ibidem*, p. 357).

Le corps qui est capable alors d'attirer tous les regards des hommes qu'elle rencontre n'est qu'un tombeau :

En vérité, de tous les gouffres parmi lesquels nous nous déplaçons à l'aveuglette (les abîmes effondrés de la terre sous nos pieds, et au-dessus et autour de nous, le précipice des mers et des ciels) aucun n'est aussi sombre, et pour nous-mêmes inconnaissable, que notre propre corps. On l'a défini : sépulcre, que nous transportons avec nous ; mais les ténèbres de notre corps sont plus insondables pour nous que les tombeaux. Ces jours-là, dans le petit corps d'Aracoeli avançait une invasion démesurée, dont nulle oreille ne pouvait percevoir le fracas (Arac, p. 355).

En citant Concetta d'Angeli, on peut souligner que : « Aracoeli è una stupefacente rappresentazione del corpo umano e dei suoi misteri, e del suo tragico dinamismo biologico, del movimento verso la malattia e la morte » (C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 39). Le corps, de plus, devient une entité étrangère et incompréhensible, indifférente et imprévisible¹⁴⁹. L'apprentissage d'Aracoeli pour devenir une vraie dame, les efforts pour faire partie de la société de son mari et pour ignorer les rumeurs sur ses origines deviennent alors inutiles et dévoilent leur stérilité. Pourtant Aracoeli, avant de devenir folle et de mourir probablement d'un cancer au cerveau, a été aussi une mère très affectueuse et peut-être l'incarnation de l'instinct maternel même.

Or, nombreuses figures de mères peuplent les romans de Morante et il paraît donc nécessaire d'approfondir le concept de maternité, qui concerne plusieurs personnages féminins et représente un véhicule narratif important. La maternité est décrite à partir de différents points de vue : ainsi on peut repérer des situations d'idylles entre mère et fils, surtout pendant les premiers temps de symbiose (dans *Mensonge et sortilège* : Concetta et Edoardo, Alessandra et Francesco, dans *L'Île d'Arturo* : Nunziata et Carmine, dans *Aracoeli* : Aracoeli¹⁵⁰ et Manuele) ; mais on a la possibilité aussi de

¹⁴⁹ Sgorlon avait écrit : « Qui si colloca l'intuizione poetica più forte e più impressionante di Aracoeli : la scoperta che il nostro corpo ci è estraneo e lontano, come le più remote galassie o nebulose. Noi siamo dei forestieri sulla terra non soltanto in rapporto agli altri, alle istituzioni o agli spazi cosmici che ci circondano. Siamo forestieri ignoranti di tutto anche rispetto al nostro corpo, che può subire all'improvviso deformazioni e degenerazioni spaventose, del tutto al di fuori della nostra volontà. Non si sa perché accada. Niente può essere previsto » (C. Sgorlon, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, cit., p. 115).

¹⁵⁰ M.A. Bazzocchi définit de la façon suivante le personnage d'Aracoeli e le dernier roman de Morante : « Aracoeli è l'ultima rappresentante di una serie di madri umili e modeste nelle quali la Morante vedeva incarnato un segno di altezza spirituale. Schiava degli istinti, incolta, primitiva, Aracoeli si rivela però non portatrice di salvezza ma di devastazione e di corruzione. Il monologo di Manuele decostruisce così non solo le illusioni della sua biografia ma uno degli assi simbolici più forti dell'opera della Morante

mettre en lumière les sacrifices accomplis par certaines mères : Alessandra et Pascuccia (dans *Mensonge et sortilège*), Giuditta (*Le Châle andalou*), Carulina et Ida (*La Storia*). En tout cas, ce qui permet à la mère de se donner complètement à son propre fils, de consacrer ses énergies et son temps au nouveau-né n'est qu'une des facettes de l'instinct maternel, à savoir l'amour narcissique de pouvoir donner la vie¹⁵¹ et de posséder par conséquent une fonction sociale capitale et irremplaçable. Par exemple, Alessandra, la mère de Francesco dans *Mensonge et sortilège*, bien qu'elle n'ait pas conçu son fils avec son mari, ressent tout de même un sentiment de puissance et de paix pendant sa grossesse :

La conscience de son état lui donna un sentiment de secrète paix et de triomphe, comme si la chance d'enfanter n'était échue à aucune femme avant elle. Elle avait toujours vécu dans un tel accord avec les événements et les saisons de la terre que, telle une plante qui germe et porte des fruits en son temps, elle savourait maintenant l'accomplissement de cette loi naturelle en elle. Et elle n'était pas inquiétée par la pensée que, dans son cas, cette loi naturelle n'était pas en paix avec les lois des hommes et de Dieu. La conscience d'avoir conçu son fruit dans le crime enflammait plutôt d'orgueil son esprit charmé et ravi. Sa désobéissance et le mystère de sa maternité accroissaient le sentiment de prodige et de puissance qui l'accompagnait à présent chaque jour, et elle se réjouissait puérilement d'être liée dès maintenant par une telle complicité à l'être qui allait naître (M&S, p. 478).

Une forme de narcissisme est représentée aussi par la préparation du trousseau pour le bébé qui va naître. Il s'agit d'un travail minutieux et méticuleux, dans lequel les mères expriment tout leur orgueil et leur désir d'étaler la beauté du bébé. Dans *L'Île*

stessa. Attraverso Manuele la Morante rinnega il suo passato, quegli ideali minimi di salvezza che aveva trovato incarnati nei personaggi degli emarginati e delle vittime. E la corruzione del corpo di Aracoeli, di cui Manuele è testimone attraverso il proprio corpo, sembra continuamente alludere a una più ampia devastazione di tutta la realtà (qui la Morante tocca molto da vicino le intuizioni di Pasolini, morto nel '75 ma profeta di un mondo corrotto e degradato proprio a cominciare dalle giovani generazioni » (M. A. Bazzocchi, *Personaggio e romanzo nel Novecento italiano*, cit., p. 153).

Le roman a été analysé d'une perspective très intéressante par Manuele Gragnolati, qui retrace dans la période de Totetaco la connexion entre la voix et la succion et entre le langage et le lait maternel, dans le monde édénique et fluide de la première enfance et dans la plénitude corporelle sans divisions ni règles qui caractérise la symbiose entre Aracoeli et le petit Manuele (cf. « Totetaco : allattamento e lingua materna », dans Manuele Gragnolati, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Milano, Il Saggiatore, 2013, pp. 118-23).

¹⁵¹ La mère peut donner la vie aussi bien que la mort, comme le précise C. D'Angeli en se référant à Aracoeli et à la première partie de *Le Monde sauvé par les gamins*, « Adieu », où il y a une véritable dénonciation de mères qui, après avoir soumis leurs fils à un monde atroce, cherchent à cacher ce sort tragique avec des illusions consolatrices. La maternité est donc liée au sentiment de culpabilité, comme dans le cas d'Ida, dans *La Storia*, après qu'elle a perdu son fils aîné Nino (cf. C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit., pp. 53-54).

d'Arturo, Nunziata, sous les yeux curieux et inconsciemment jaloux d'Arturo, prépare le trousseau avec d'autres femmes de Procida :

Ma belle-mère avait lié connaissance avec deux ou trois femmes de Procida, épouses de boutiquiers ou de bateliers, qui venaient la voir et s'entretenaient avec elle, l'aidant et l'assistant de leurs conseils pendant qu'elle travaillait au trousseau de mon futur demi-frère ou de ma future demi-sœur. [...] D'ordinaire, une fois ses amies parties, ma belle-mère continuait encore un peu de coudre, cependant que moi, je me reposais sur le banc. Pendant plusieurs mois, elle avait mis de côté toutes les petites sommes que lui donnait occasionnellement mon père et s'était évertuée à rassembler des coupons d'étoffe dans les pauvres boutiques de Procida, pour préparer ce trousseau à mon demi-frère. Il s'agissait en réalité de cinq ou six pièces d'habillement, qui auraient sans doute pu tenir toutes dans une boîte à chaussures ; et en outre, pour autant que je pouvais m'y connaître, elles avaient l'air de qualité plutôt ordinaire. Mais ses petits frères et sœurs à elle s'étaient toujours contentés, pour tout trousseau, de guenilles usées et de châles de femme ; et la confection d'un trousseau comme celui-ci prenait à ses yeux l'importance d'une cérémonie princière et solennelle. A l'attention sévère avec laquelle elle y travaillait, on reconnaissait, néanmoins, également une certaine impertie et une certaine inexpérience (LdA, p. 287).

Dans ce passage d'*Aracoeli*, par contre, le narcissisme qui sous-tend la création du trousseau devient explicite :

Enfin, les odieux malaises cessèrent. Et commença, pour ma mère, un grand travail ininterrompu : préparer le trousseau en vue de la future naissance. Dans cette affaire, dès le début Aracoeli exerça un droit exclusif, en vraie propriétaire jalouse ; et la vanité naturelle des femmes, à quoi elle paraissait presque réfractaire quant à sa propre personne, se donna tout à fait libre cours au regard de Carina. [...] Aracoeli s'y appliquait à présent matin et journée et soir, avec une telle ferveur que, fût-ce en rêve, elle revoyait broderies, tricots et points. [...] Elle jouissait d'un plaisir extrême à coudre et orner de ses mains cette lingerie d'une petitesse invraisemblable, où elle épanchait librement ses propres caprices d'enfant, et les envies fastueuses de son sang hispano-oriental. Etoffes, couleurs, dessins, ici tout était le fruit de son choix. Et dans son visage penché sur ses travaux, tremblotait un amour en liesse, qui reflétait aussi *une espèce de narcissisme*. Maintenant, je crois comprendre que sans doute, dans le trousseau de sa petite fille si ardemment désirée, Aracoeli s'habillait aussi elle-même enfant. [...] aujourd'hui, enfin, Aracoeli touchait à la grâce, ainsi qu'un poète qui se libère de la censure (Arac, p. 288).

La grossesse est décrite par Morante comme une période privilégiée, de transformation non seulement du corps, mais aussi de l'esprit et de la perception temporelle. La femme enceinte est enveloppée dans une sorte d'aura divine ; parmi différents exemples, nous avons choisi ce passage tiré d'*Aracoeli* :

Sur Aracoeli était descendu le miracle. Et cela lui apporta, parmi les premiers effets – immédiatement – un sensible changement de son rythme temporel. Le temps – que les hommes tentent de dompter avec leurs horloges, jusqu'en faire un automate – est un soi de nature vague, imprévisible et multiforme, tel que chacun de ses points peut prendre la dimension de l'atome ou de l'infini. Son poids peut imiter celui, écrasant et vertigineux, d'une machine, ou celui, ravi et impondérable, d'une main qui peint l'espace de l'Assomption. Son mouvement n'a point de loi. La journée d'un agneau au pâtis n'a pas la même durée que celle d'un forçat dans un camp de travail.

Les journées d'Aracoeli – c'était environ le mois de mars 1938 – prirent *un rythme naturel, libre et illégal, qui lui venait, en réalité, de l'invisible* ; mais, dans ses effets extérieurs, cela nous devenait bien visible à tous. Ses différentes occupations précédentes semblèrent devant elle se déformer et s'abîmer dans l'inexistant, ainsi que des ombres (*ivi*, p. 284, c'est nous qui soulignons).

L'analyse de Clément-Kristeva semble s'appliquer parfaitement à cette attitude des futures mères : « La certitude de soi dans l'instant, la certitude de la vie. Il y a de la vie et elles peuvent la donner. Le temps alors se transforme en une éternité d'instincts miraculeux » (Catherine Clément et Julia Kristeva, *Le Féminin et le sacré*, Paris, Stock Éditions, 1998, p. 220). La syntonie avec la nature, le corps qui se transforme, la vie qui croît à l'intérieur de soi : la femme enceinte acquiert une bribe de divinité et semble se détacher de l'humanité commune¹⁵².

Morante connaissait très bien les œuvres de Jung¹⁵³ et, en mettant en scène toutes ces figures de mères, elle a probablement fait allusion à la notion d'archétype maternel, qui unit un aspect positif de mère aimante aussi bien qu'un aspect négatif de mère terrible. En particulier, toujours selon Jung, les aspects fondamentaux de la mère ne sont que trois : la bonté qui nourrit et protège, une émotivité effrénée et une obscurité

¹⁵² Dans ce passage du récit « La grand-mère », Elena, une femme qui n'est plus jeune, comprend qu'elle est enceinte après avoir subi une transformation considérable, qui rassemble à un réveil métaphysique, comme si elle entrait dans une dimension panthéistique : « Les noces furent célébrés hâtivement et dans le silence, et, pour Elena, ce fut le début d'une période étrange. Cependant qu'elle marchait dans un état intermédiaire entre l'ivresse et le sommeil, les choses paraissaient naître du chaos sous ses yeux, et recevoir leurs formes d'une impulsion intime. Et Elena sentait en elle-même l'évolution de ces formes des choses, sous sa peau et dans sa tête, de telle sorte qu'elle aurait pu les reconnaître les yeux fermés. En même temps, d'étranges confusions se produisaient sous ses yeux ; les différences entre objets disparaissaient, un accord secret s'établissait entre les ordres de la nature, comme si, là où finissait l'un, un autre commençait, et comme s'ils participaient l'un de l'autre. Souvent elle avait l'impression qu'une pierre respirait comme une plante, et qu'elle plongeait des racines dans la terre. Ou bien c'étaient les arbres qui prenaient la vie rigide des pierres, et les feuilles s'agitaient comme des insectes, et les animaux devenaient des masses inertes. Et elle se sentait comme un arbre, dont germaient des bourgeons avec de troublantes délices. Même le simple fait d'effleurer un objet lui donnait des frissons de plaisir ; et elle caressait les objets, car il lui semblait qu'elle les découvrait tous, ou mieux, que tous naissent dans son propre secret. Ses yeux brillaient, ses cheveux étaient plus souples et semblaient frémissant de vie. Sa gorge, qui avait toujours été plate et pauvre, se gonflait, naissante, dressée comme celle d'une vierge, et elle s'avavançait avec une démarche royale, lente et languide. A mesure que les jours passaient, son corps se développait miraculeusement en courbes douces et féminines, et elle se regardait avec stupéfaction » (LcA, p. 42).

¹⁵³ Pour ce qui est de la maternité selon Jung, Ada Naiger écrit : « Secondo Jung esiste un archetipo della madre, una specie di immagine primordiale che racchiude in sé un nucleo di significato chiaro e invariabile. Materno è tutto ciò che è "benevolo, protettivo, tollerante ; ciò che favorisce la crescita, la fecondità, la nutrizione ; i luoghi della magica trasformazione, della rinascita ; l'istinto o l'impulso soccorrevole", ma paradossalmente rientra nel materno anche "ciò che divora, seduce, intossica ; ciò che genera angoscia, l'ineluttabile". Queste proprietà sono rinvenibili nel mito della Grande Madre ovvero della Triplice Dea : la Vergine, la Madre amorosa e la Madre terrificante » (Ada Neiger, *Maternità trasgressiva e letteratura*, Napoli, Liguori, 1993, p. 11 – les citations de la note sont tirées de Carl Gustav Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Boringhieri, Torino, 1980, p. 83).

inquiétante. Dans les œuvres de Morante ces trois aspects contribuent à créer des figures maternelles qui produisent l'effet de catalyseurs de l'attention du public. Pour ce qui est des capacités de pourvoir aux besoins du fils et de le défendre, on citera comme exemple Ida de *La Storia*, une mère toujours et partout effrayée et mal dans sa peau, qui pourtant lutte pour rechercher quelque chose à manger pour Useppe, en arrivant même à voler. L'épisode du vol de la farine, mis en acte par un groupe nombreux de femmes romaines, qui assaillent un camion allemand et s'approprient de la marchandise, nous fait connaître un aspect sauvage et presque rebelle d'Ida¹⁵⁴, qui ne recule pas devant les soldats présents ou la peur de se faire arrêter et se fait remplir son sachet de farine, en ayant toujours à l'esprit son but, son obsession de nourrir le petit Useppe. Ce n'est pas un hasard si l'objet qui caractérise tout au long du roman la protagoniste, c'est-à-dire son objectif corrélatif, est un cabas, qu'elle porte toujours avec elle. L'émotivité du domaine maternel ne nécessite pas même d'explications, étant donné les innombrables exemples de capacités presque surnaturelles de comprendre les sentiments de sa propre progéniture, l'état de complète syntonie avec la nature qui caractérise la période de la grossesse et le don de clairvoyance que l'on va prendre en examen successivement. L'obscurité inquiétante, quant à elle, devient inévitable lorsque la nature maternelle se métamorphose et prend la direction de la folie. La puissance maternelle¹⁵⁵ cache quelque chose d'obscur qui n'a pas de limites nettes. L'amour de Concetta pour son fils Edoardo dans *Mensonge et sortilège* rentre dans cette zone sombre de la maternité. L'exagération de son sentiment de protection et la conscience de revêtir un rôle irremplaçable dans la vie de son fils fait plonger la noble Concetta, une fois Edoardo mort, dans la folie la plus délirante¹⁵⁶. Elle n'a pas réussi à disputer son fils à la mort :

¹⁵⁴ Ida ne manque pas de hurler des insultes aux allemands, en s'unissant au chœur des femmes rebelles : (cf. LS, p. 483).

¹⁵⁵ La puissance maternelle consiste aussi à transmettre la langue à son propre fils : dans *Aracoeli*, après le déménagement dans les Hauts Quartiers, Manuele est contraint de laisser de côté sa langue maternelle, l'espagnol d'Aracoeli, qui veut à tout prix s'intégrer dans la société du mari. Après la mort d'Aracoeli, Manuele oubliera presque complètement l'espagnol, pour le retrouver seulement au moment de son voyage à la recherche des origines de sa mère, en Andalousie.

¹⁵⁶ L'amour exagéré de Concetta pour son fils Edoardo :

« À l'église parfois, devant un tableau représentant la Sainte Famille, Concetta interrompait ses prières, et elle se mettait à louer la Vierge, à cause de la beauté de l'Enfant Jésus. Soudain, néanmoins, elle se mettait à penser : « Mais le mien est plus beau ! » et, terrifiée par son impiété, elle se signait en hâte, dans la crainte que le Tout-Puissant ne la punisse dans Edoardo » (M&S, p. 231).

« Toutes les femmes qui plaisaient à son fils étaient pour elle des ennemies, car elles voulaient lui voler celui-ci : dès le premier instant, Concetta leur déclarait une guerre impitoyable. [...] Elle seule qui l'avait

un échec devant lequel la raison recule. Dans le dernier roman de Morante, Manuele nous raconte la transformation imprévisible et traumatisante que subit sa mère Aracoeli : de mère douce et naïve, elle devient une femme obsédée par la satisfaction de l'instinct sexuel. La maladie d'Aracoeli déforme le corps maternel en le convertissant en un corps étranger, qui ne garde plus le lien indissoluble avec son fils. Le ton halluciné de ce roman nous montre le destin de la maternité dans le scénario contemporain, où les mécanismes aliénants de la technologie et les messages de chosification ont effacé les élans de vitalité naturelle. L'aspect sacré de l'amour maternel, à savoir « la violente poussée, biologique peut-être, narcissique sûrement » (C. Clément et J. Kristeva, *Le Féminin et le sacré*, cit., p. 220) qui porte les mères vers les enfants peut être anéanti par les mystères du corps et les obligations de la société bourgeoise. En tout cas en lisant l'œuvre de Morante on est face à une conception double de la femme, une sorte de dichotomie qui concerne le personnage féminin : mère archaïque qui détient le secret de l'essence de la vie et, au contraire, créature fragile, dépourvue de place dans la société et exposée au danger de la folie et de l'irréalité.

À ce point de l'analyse, il s'avère nécessaire de se concentrer sur une caractéristique cruciale de certains personnages féminins, à savoir une forme d'intelligence particulière, de faculté à connaître qui exclut l'usage de la raison et de la logique, et qui parfois peut être considérée comme un stigmat. On a déjà vu comment la grossesse permet à la femme d'instaurer un rapport exclusif avec la nature et le sens de la vie : voilà pourquoi la figure de la mère représente un point de vue tout à fait divergent de la conception normale de la vie dans la société de l'irréalité¹⁵⁷. En particulier, Ida et Aracoeli ont une aptitude à comprendre, connaître et prendre des décisions, qui se détache complètement de la commune façon de raisonner. Ida, comme

mis au monde et allaité (et cette pensée la transfigurait), elle seule restait toujours dans la vie d'Edoardo, aussi fatale et nécessaire que la Terre ou que la Lune elles-mêmes » (*ivi*, p. 227).

La folie après la mort d'Edoardo : « Quand elle revint à elle, elle avait oublié que son fils était mort, ou, plus exactement, cette réalité ne se laissait entrevoir chez elle que par moments, d'une façon imparfaite et variable. Il arrivait néanmoins que parfois, à une parole imprudente, au hasard d'une rencontre ou sans raison apparente, pendant la durée d'un éclair, sa conscience s'illuminât. [...] elle voyait s'ouvrir devant elle le théâtre de la mort, d'une réalité glaciale et implacable. [...] son délire funèbre et l'effrayant cortège d'ombres dont elle était entourée n'étaient pas les seules raisons qui éloignaient de donna Concetta même les personnes les plus charitables. Ce qu'il y avait de plus grave, c'était que, depuis que son fils était mort, son cœur était devenu cruel et plein de haine, et l'on ne comprenait pas comment sa dévotion à l'Eglise pouvait s'accorder avec tant de méchanceté » (*ivi*, tome II, p. 176).

¹⁵⁷ Pour comprendre les concepts de réalité et d'irréalité selon Morante, il est souhaitable de lire le texte de la conférence tenue en 1965 *Pour ou contre la bombe atomique* dans E. Morante, *Pour ou contre la bombe atomique*, cit., pp. 9-32).

il a été déjà dit, n'est qu'une pauvre et timide institutrice qui vit les années de la seconde guerre mondiale, en cherchant à faire survivre son fils Useppe, naît d'un viol d'un soldat allemand. Ce dernier, qui n'apparaît que dans les premières pages du roman (il mourra quelques jours après, avant d'arriver en Afrique) est au centre d'une des « perceptions alternatives » d'Ida : en effet, elle s'avère capable d'entrer dans le rêve du jeune soldat, qui s'était endormi dans son appartement, après la violence qu'elle a subie¹⁵⁸. Quand elle retourne au ghetto après la déportation, à laquelle elle avait assisté avec Useppe à la gare Tiburtina, elle comprend, en se promenant dans les rues désertes et en entrant dans un bâtiment complètement vide, que les juifs ne sont pas tout simplement partis pour travailler, mais qu'ils sont morts¹⁵⁹. À la fin du roman, en outre, lorsque Useppe subit l'attaque d'épilepsie qui le tuera, Ida a comme un pressentiment et quitte l'école où elle travaille pour se précipiter à la maison, mais il est déjà trop tard¹⁶⁰. La capacité de ressentir, tant avec l'esprit que le corps, la vie et la mort fait d'Ida un *unicum* dans le système des personnages de Morante. Sa manière de percevoir ce qui l'entoure manifeste une nette opposition au scandale de l'Histoire et au mécanisme du pouvoir, et sa maternité s'avère un sentiment central dans le roman, dont le narrateur est caractérisé par un sens de *pietas* presque maternel. Aracoeli aussi, dans le dernier roman publié en 1982, présente une intelligence liée au corps, comme l'on peut le deviner en lisant ce passage :

[...] elle le sentait sans le savoir, à travers une intelligence à elle, quasi physique, qu'elle ne soupçonnait pas elle-même, mais qu'aujourd'hui je crois reconnaître (comme l'ombre étoilée de nuits innombrables) dans la profondeur de ses yeux. Son intelligence était différente de la nôtre : c'était une

¹⁵⁸ « [...] et Ida, presque sans se rendre compte, déchiffra immédiatement le sujet et la trame de son [du soldat] rêve, sinon exactement les détails de celui-ci » (LS, p. 105).

¹⁵⁹ « Ida savait que maintenant et depuis des mois déjà le petit quartier [le ghetto] était de nouveau vidé de toute sa population : les derniers contumaces du mois d'octobre précédent [la razzia des juifs romains, le 16 octobre 1943], qui avaient réintégré en catimini leurs logements, en avaient été dénichés en février, l'un après l'autre, par la police fasciste au service de la Gestapo [...]. Sans savoir ce qu'elle disait, ni pourquoi elle le disait, Ida se trouva en train de murmurer, son menton tremblant comme celui des petits enfants sur le point de pleurer : « Ils sont tous morts ». Elle le dit avec ses lèvres, mais presque sans voix » (*ivi*, p. 490).

¹⁶⁰ « [...] elle fut prise d'une sorte de malaise insupportable. Elle était dans le bureau de la directrice, ainsi que d'autres enseignants, et tout d'abord, comme certains phénomènes nerveux n'étaient pas nouveaux pour elle, elle s'efforça néanmoins de suivre la discussion en cours [...] jusqu'au moment où elle eut la conviction, avec une certitude quasi aveuglante, que tout cela ne la regardait plus. [...] Tout à coup, elle eut la sensation violente que, en elle, des doigts s'agrippaient en la griffant à son larynx pour l'étouffer, et dans un énorme isolement, elle entendit un lointain petit hurlement. [...] Elle laissa tomber le récepteur, négligeant de le raccrocher. Et sans même reparaitre dans le bureau de la direction, elle s'engagea dans l'escalier conduisant à la sortie » (*ivi*, p. 925).

substance ténébreuse, impénétrable et secrète, qui coulait dans tout son corps, telle qu'une infinie mémoire charnelle mêlée d'exultation et de mélancolie. Elle la rendait capable – je crois – de ressentir, dans les espaces et dans les temps, des présences, des mouvements et des météores refusés à notre connaissance ; mais, devant les exercices de la pensée abstraite, elle se réfugiait en une région de stupeur et d'absence, à la façon d'un petit animal à qui on offre en guise de repas une matière non comestible. *L'intelligence mystérieuse, qui n'avait pas séjourné en sa pensée*, était une errante inconnue à l'intérieure d'elle-même ; de même que, parmi nous, elle était une étrangère. Et elle évoluait, inconsciente, en deçà de l'Histoire, et de la politique, et des livres et des journaux, ainsi qu'une nomade qui a planté sa tente sur un no man's land (Arac, p. 270, c'est nous qui soulignons).

Les corps ont une mémoire puissante et éternelle, parce qu'ils appartiennent au domaine de la biologie et de la nature : tout le roman tourne autour de cette idée et le voyage de Manuele, aussi bien que le récit de son passé, est un signal que les corps transmettent une trace que la chair garde¹⁶¹. Le savoir magique d'Aracoeli, qui se manifeste à travers ses croyances religieuses, ses superstitions, ses chansonnettes, ses pressentiments et son espagnol en tant que langue de ses origines, fait en sorte que sa figure se revêt d'une forme de divinité maternelle, surtout dans la période de Totétaco, le quartier de Monte Sacro où elle vivait avec son enfant avant de se marier. Les mystères de son corps qui, dans la première partie du roman, n'étaient que les manifestations d'une âme pure et franche, se transforment avec la maladie en signaux de morts et de corruption. Le corps acquiert alors des valences contrastantes : lieu de savoir alternatif et de mémoire archaïque, il peut se réduire à un enchevêtrement de pulsions autodestructrices et aliénantes.

Les personnages féminins conservent et transmettent souvent les histoires et le savoir concernant leurs racines généalogiques. Dans *Mensonge et sortilège*, par exemple, la narratrice Elisa nous raconte l'histoire de sa famille en partant de la vie de sa grand-mère, Cesira, et en décrivant ensuite celle de sa mère, Anna. Dans *L'Île d'Arturo*, Nunziata raconte avec emphase les anecdotes de sa famille, où la figure centrale s'avère Violante, sa mère. Dans *La Storia*, en outre, plusieurs pages sont

¹⁶¹ « Son [d'Aracoeli] appel était sans nulle promesse, ni espérance. Je savais, au-delà de tout doute, qu'il ne provenait pas de ma raison, mais d'une nostalgie des sens, tant et si bien que la certitude de son existence n'était même pas pour moi une condition nécessaire. [...] La tentation du voyage m'avait récemment envahi avec la voix même de ma mère. Ce ne fut pas une transcription abstraite de la mémoire qui me restitua ses toutes premières chansonnettes, ensevelies déjà ; mais vraiment sa voix physique à elle, avec sa tendre saveur de gorge et de salive. Sur mon palais, de nouveau j'ai eu la sensation de sa peau qui sentait bon la prune fraîche ; et la nuit, dans ce froid milanais, j'ai perçu son souffle encore enfantin, comme un voile de tiédeur ingénue sur mes paupières vieilles. [...] Ils [les organes occultes de sensations] agissent dans une zone exclue de l'espace, mais de mouvement illimité. Et c'est là, dans cette zone, que se produit (du moins tant que nous vivons) la résurrection charnelle des morts » (Arac, p. 19).

dédiées à la mère d'Ida, Nora, dont on raconte le moment de la mort. Les origines d'Aracoeli, en revanche, font partie d'une dimension presque légendaire, que la protagoniste préfère cacher, même si elle est profondément liée à ses racines, qu'elle défend comme si son passé était « son petit territoire », « une propriété consacrée » :

Chez nous, à Rome, elle parlait peu de sa terre natale, presque rien, se renfermant sitôt après les premières allusions, dans une mauvaise humeur défensive. En effet, comme cela peut arriver à certains va-nu-pieds redoublant d'orgueil lorsqu'ils se voient promus dans les « hautes sphères », elle, la toute première, prenait envers son propre passé, en certaines circonstances, une attitude de dur mépris mondain qui allait jusqu'au snobisme, et même se ternissait, sans remède, d'une grossière honte ; mais toujours mêlée, jusqu'au plus profond de ses entrailles, d'une jalousie féroce qui interdisait son petit territoire aux étrangers, comme une propriété consacrée des Muñoz Muñoz (Arac, p. 10).

Les histoires des aïeules restent écrites dans les corps et dans les esprits des femmes des générations successives, qui, consciemment ou inconsciemment, portent sur elles des traces de leur généalogie, qui n'est somme toute qu'une forme de savoir alternatif.

Pour conclure cet *excursus* au sein des personnages féminins, il reste à aborder la vieillesse. Dans une note manuscrite de 1966, Morante écrivait : « Questo sepolcrale segno di riconoscimento che ci portiamo attorno e chiamiamo corpo (Socrate nel Fedro) » (*Opere*, cit., p. LXXX). Le corps en tant que « sépulcral signe de reconnaissance » nous rappelle tout le temps notre nature mortelle, mais c'est surtout vers la fin de la vie que cette condition devient encore plus évidente. Sans doute, la vieillesse renvoie au concept de la *pesanteur*, qui s'oppose à la *grâce* dans les études de Simone Weil, philosophe que l'écrivaine appréciait énormément. La sénilité chez les personnages féminins prend souvent la forme d'un stigmaté : tout au long de l'œuvre de l'auteure, les figures des femmes âgées sont décrites comme des êtres mystérieux, voire obscurs et ressemblant à des sorcières, des êtres tout à fait inquiétants qu'il vaut mieux éviter. Elles sont mises à l'écart par le reste de la famille et de la communauté et portent sur leurs corps les marques toujours accentués de la vieillesse et de la mort. Le portrait de Cesira, la grand-mère d'Elisa dans *Mensonge et sortilège*, est en ce sens emblématique :

[...] elle m'apparaît, assise sur sa chaise de paille, dans un coin de la cuisine. [...] Chez nous elle vivait en parasite et en intruse. [...] Elle refusait de s'asseoir à table et restait là dans son coin, tel un génie revêche [...]. A la vérité, on ne peut le nier, cette personne menue, mâchonnant son pain trempé dans l'eau, avait toujours l'air de quelqu'un qui ne vivrait que pour vous faire enrager. [...] En général,

elle restait muette pendant des heures et des heures, et son visage aux traits réguliers, immobile dans son coin, semblait celui d'un sphinx. Un jour, ma mère exaspérée par son comportement, lui dit ce que tant de fois elle murmurait en aparté et qui était : « N'oublie pas que tu n'as rien à toi, pas même l'air que tu respirez, et que tu es redevable aux autres même du plus petit morceau de pain que tu portes à ta bouche ! » A ces mots, ma grand-mère se leva de sa chaise et, avec un sourire de sorcière, agita convulsivement la tête : « Ah ! dit-elle à ma mère, d'une voix aiguë et pleine de douleur, je te maudis ! Souviens-t'en, c'est ta mère qui te donne sa malédiction. Vous m'entendez, mon Dieu ? Je la maudis ! » Et, la proie d'arides sanglots, elle se frappa furieusement la tête avec ses poings (M&S, p. 49).

C'est surtout dans la première phase de sa carrière d'écrivaine¹⁶² que Morante met en scène des personnages féminins âgés, qui appartiennent à une dimension fantastique et sont souvent porteurs de mort. Dans le récit « La nonna » (1937)¹⁶³, le portrait déjà inquiétant du point de vue physique de la femme est rendu encore plus menaçant par le rapport de possession que cette dernière entretient avec son fils : elle va jusqu'à accuser la future épouse du jeune homme de lui voler son fils unique. Ce côté obscur de la maternité, ce désir impérieux de garder un lien symbiotique et exclusif avec son fils est une constante dans le répertoire des thèmes de Morante. Cette anxiété liée à la possession du fils, comme Porciani l'a déjà souligné (cf. E. Porciani, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, cit., p. 141), pourrait être transposée dans un désir de détenir les privilèges et les caractéristiques de la dimension masculine, et en particulier, si on pense à la profession de Morante, au *status* avantageux dont les hommes écrivains ont toujours bénéficié. Il s'agit naturellement d'une hypothèse qui expliquerait la présence importante de cette thématique dans l'œuvre de l'écrivaine, et qui impliquerait de faire appel aux dynamiques « transgender » des études de genre.

¹⁶² Dans la fin de sa carrière aussi on retrouve une figure de femme âgée très significative : la femme que Manuele rencontre dans l'escalier, après avoir rendu visite à son père. Elle est grosse, déformée et reversée sur le dos comme une tortue. Bazzocchi suggère cette explication : « Manuele si imbatte in una vecchia obesa che si trova alla fine delle scale, caduta a terra [...]. La Morante sente il bisogno di inserire qui una scena assolutamente incongrua dal punto di vista narrativo. Questo corpo deforme e grottesco, sessualmente ambiguo [...], che ride a sproposito, rovesciato a terra senza che si riesca a farlo tornare diritto, interrompe con una pausa comica l'atmosfera luttuosa dell'incontro col padre. La vecchia sembra sfidare la morte e la guerra appena finita, e parla del Verano, il cimitero dove Manuele sa che è stata sepolta anche Aracoeli [...]. Proprio un frammento del mondo carnealesco torna fuori, nelle ultime pagine, a designare la cancellazione del corpo perfetto attraverso l'ostentazione del corpo comico e grottesco: è il femminile nel suo aspetto perturbante e osceno, la maternità della vecchia Baubò che, nel mito greco, fa ridere Proserpina per favorire il ritorno della primavera e della rigenerazione. Ma è anche il ritorno del corpo di Aracoeli che ritorna, in una forma degradata e comica, tutto il contrario della presunta perfezione che il figlio si immaginava. Ma il lettore trova la scena alla fine del romanzo, quando il protagonista ha ormai chiuso il suo rapporto con la madre e recupera alcuni ricordi connessi col padre. Solo dopo essersi allontanato da questa visione perturbante Manuele si renderà conto di un amore per il padre che non aveva mai voluto riconoscere: Aracoeli viene così definitivamente rinnegata » (M. A. Bazzocchi, *Personaggio e romanzo nel Novecento italiano*, cit., pp. 155-56).

¹⁶³ Le récit est consultable sur le site *Le stanze di Elsa* <http://193.206.215.10/morante/bibliografia.html>.

En tout cas, la maternité pourrait être interprétée aussi en tant que métaphore de la création artistique (faire ressortir quelque chose de sa propre intériorité) et que *pietas* pour l'être humain. Si dans *Pour ou contre la bombe atomique* Morante se préoccupe d'une société corrompue par un faux développement économique, et s'interroge sur le rôle de l'art dans ces années de régression éthique et morale, en affirmant le pouvoir de l'art contre la désintégration, dans *Le Monde sauvé par les gamins* (1968), on célèbre l'adhésion à un humanisme intégral, qui met au centre de la scène les refusés de la société. On se retrouve face à un tournant capital dans la poétique de Morante : elle quitte le narcissisme de ses deux premiers romans pour se dédier à une sorte de religion de l'art, qui s'adresse aux idiots. Elle avait déjà abordé ce thème dans l'essai sur Beato Angelico, « Le bienheureux propagateur du Paradis » (1970), un peintre qui, à travers ses œuvres, était capable de transmettre des vérités aux gens du peuple, comme Jésus avec ses paraboles. Les idiots sont donc ceux dont l'intellect demeure confiné dans les dimensions de l'espace et du temps. Commencer à écrire dans la langue des idiots sera l'objectif du troisième roman d'Elsa, *La Storia*. À partir de ces réflexions, il est alors possible de reconnaître un côté maternel dans l'écriture de Morante, qui cherche à protéger et à mettre en valeur le point de vue de ceux qui restent en marge de l'Histoire.

Lors de cet *excursus* au sein des personnages féminins, nous avons laissé de côté certaines figures comme Zia Monda (dans *Aracoeli*, la tante de Manuele, une vieille fille qui se mariera avec un fasciste), Assuntina (la veuve de *L'Île d'Arturo*, qui deviendra la maîtresse du protagoniste, en bénéficiant de sa liberté sociale), Carulina (la fille de 15 ans dans *La Storia*, déjà mère de deux jumelles nées d'une relation sans doute incestueuse dans sa grande famille napolitaine, les Mille, et qui deviendra une prostituée avec l'arrivée des Américains). Le panorama à analyser, en effet, est vaste et surtout hétérogène et nous avons préféré réfléchir au rôle joué par le corps et les regards portés sur lui, la maternité et la forme alternative du savoir de la femme. Nous avons choisi de nous pencher sur les figures les plus importantes de l'univers féminin des romans de Morante, celles qui ont en quelque sorte la responsabilité de transmettre un message aux lecteurs et aux lectrices. Ce sont aussi des personnages qui nous aident à comprendre la période historique dans laquelle ils vivent (les premières années du XX^{ème} siècle, la deuxième guerre mondiale, l'après-guerre et les années 70). Même en restant souvent en marge de la société, le fait de donner la vie et d'avoir un savoir

presque magique et alternatif apparente la femme, à l'intérieur de l'œuvre de l'écrivaine, à un personnage puissant et incontournable, capable de conserver en elle le sens de la vie. Les dynamiques et les thématiques concernant les personnages féminins ont constitué pour Morante l'occasion d'approfondir les notions de stigmaté, de maternité, d'identité et de mort, e représentait le plus souvent les meilleures manifestations de son réalisme, « des personnages inventés (bien qu'imaginaires) ».

2. DEUXIEME PARTIE

2.1. Mensonge et sortilège

Métamorphoses du romanesque

Une intuition de lecture peut parfois devenir une hypothèse de travail: c'est le cas de l'analyse que nous allons entreprendre dans ce chapitre. Un simple constat a déclenché toute une série de réflexions, que nous allons chercher à renforcer par le biais d'analyses textuelles. Dans le premier roman de Morante, en effet, il est possible d'identifier une liste de personnages qui, justement à cause de leur composante stéréotypée, servent à représenter le milieu social évoqué. Cependant, nous le verrons, il faudra en reconnaître l'originalité atteinte à travers l'altération de quelques caractéristiques et le recours à l'ironie. En d'autres termes, nous nous sommes demandé si, dans *Mensonge et sortilège*, il ne se mettait pas en place une dynamique qui, grâce à un processus de transformation, de réutilisation, de démasquement et de personnalisation, modifiait des figures stéréotypées et reconnaissables, en des personnages typiques (qui pourraient être ramenés à des éléments d'une représentation lukacsienne de la société), ou au moins en des personnages tridimensionnels, nouveaux. Toutefois, il est opportun de procéder par étapes. Il faut tout d'abord partir du fait que l'affirmation du critique Cesare Garboli : « cette auteure, littérairement, on ne sait pas d'où elle vient »¹⁶⁴ a cessé d'être considérée comme une vérité incontestable par ceux qui s'occupent des œuvres de l'écrivaine romaine¹⁶⁵. Cette opinion a été corrigée par Garboli lui-même lorsqu'il reconnaît, parmi les « ancêtres » de Morante, les romans d'aventures ou dits populaires, Verga et Kafka¹⁶⁶. La référence aux romans populaires s'avère pour nous essentielle, car plusieurs personnages que nous allons analyser sont construits, à nos yeux, à partir des figures stéréotypées faisant partie de ce type de romans très répandus au XIX^{ème} siècle.

¹⁶⁴ Cesare Garboli, « Fortuna critica », in *Opere*, cit., tome II, p. 1653.

¹⁶⁵ Elena Porciani, dans la préface de son étude sur les récits écrits par Morante pendant la jeunesse, souligne comment Garboli a construit une image de l'écrivaine qui ne correspond pas complètement à la réalité, surtout lorsqu'il omet d'approfondir le laboratoire juvénile des récits (cf. E. Porciani, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, cit., pp. 9-15).

¹⁶⁶ « [...] uno scrittore senza antenati, se si eccettuino i romanzi d'avventura o cosiddetti popolari, oltre a Verga e a un Kafka tutto e solo per sé. Ma è ormai chiaro come il sole che la letteratura della Morante da altri non proviene che da se stessa » (C. Garboli, "Dovuto a Elsa", in E. Morante, *Racconti dimenticati*, cit., p. V).

La masse informe qui constitue ce genre littéraire peut être divisée en différentes périodes et classifications, mais, quoiqu'il en soit, le fait est qu'il s'agit d'un domaine assez vague, contenant pourtant toutes les déclinaisons de sentiments, d'entités et de formulations d'un mythe. En effet, comme le souligne Jean Tortel dans son essai¹⁶⁷, les états d'âme et les inclinaisons existentielles sont plus réels que les personnages qui les vivent. Tout revient à des structures binaires qui régulent les systèmes des personnages tout comme leurs actions. En outre, il existe deux autres constantes de ce genre : d'une part l'organisation presque féodale des relations, qui se réduisent à des liens de dépendance ou de suprématie avec ceux qui souffrent et ceux qui aspirent à la domination (celle-ci est une caractéristique très évidente des romans de Morante, comme nous l'avons illustré dans le chapitre sur « Les réseaux de relations »), d'autre part le recours à la répétition, qui concerne tous les éléments de la narration. L'ensemble de ceux-ci confère une autonomie au roman populaire et s'adresse à une clientèle fidèle et passionnée, en quête de suspens, d'émotions et d'un retour final compensatoire à l'ordre.

Il s'avère à présent nécessaire de jeter un coup d'œil aux premiers pas de la carrière de l'écrivaine¹⁶⁸. À cet égard, on peut s'inspirer du travail scientifique d'Elena Porciani sur les textes de jeunesse de Morante, à savoir les récits écrits avant la publication de son premier roman. Porciani qui, dans ses études, se concentre sur la dimension onirique de l'écriture, en s'opposant à l'idée de Morante en tant qu'auteure dépourvue de toute « anxiety of influence »¹⁶⁹, souligne la primauté d'un expérimentalisme personnel de l'acte créatif dans les tout premiers pas de l'auteure au sein du monde littéraire. Elle note en particulier sa capacité de transformer les genres progressivement abordés, en tenant consciemment compte de ses buts réalistes¹⁷⁰.

¹⁶⁷ cf. Jean Tortel, « Le Roman populaire », dans Noël Arnaud, Francis Lacassin et Jean Tortel, sous la direction de, *La Paralittérature*, Paris, Hermann Editeurs, 2012, pp. 51-75.

¹⁶⁸ Bardini analyse quatre poèmes publiés par l'écrivaine dans la revue « L'Eroica », manifestement alignée sur le régime fasciste : il s'agit d'une étape de sa carrière que Morante n'a jamais insérée dans ses notes biographiques officielles (cf. M. Bardini, « Elsa Morante e "L'Eroica" », *Italianistica*, 41, 3, 2012, pp. 121-36).

¹⁶⁹ Expression qui découle du titre de l'étude de Harold Bloom, *The anxiety of influence. A theory of poetry*, Oxford University Press, 1973. L'auteur analyse la façon avec laquelle tout poète est nécessairement influencé par ses pairs.

¹⁷⁰ « Occuparsi di una giovane Morante in cerca della propria dimensione artistica implica invece il tentativo di un diverso riconoscimento dell'originalità della sua figura: non più come prodigio dell'ispirazione, ma come frutto della rimotivazione di modelli e *topoi* romanzeschi, dei riuso di generi e

En effet, son réalisme existentiel (expliqué dans le paradigme de trois personnages, à savoir les trois façons de faire face à la réalité: l'Achille Péléide, Don Quichotte et Hamlet¹⁷¹) prend forme grâce à la capacité d'insérer des topoï de *romance* (au sens anglais du terme) dans la psychologie des personnages, afin d'en représenter le statut de figures égarées, à la recherche d'une satisfaction impossible. Ce qui nous intéresse, c'est la capacité de Morante à transformer et remanier des modèles, des topoï romanesques et de la sphère du *romance*¹⁷². Le laboratoire juvénile s'avère donc une phase d'expérimentation essentielle, où l'écrivaine élabore une stratégie de création personnelle. Morante, avant d'écrire son premier roman, pour subvenir à sa propre existence, a rédigé nombreux récits et même un feuilleton pour des revues populaires, destinées aux enfants ou au lecteur moyen¹⁷³. Cette phase est caractérisée par le besoin

modi narrativi, ovvero della maturazione di una fortissima coscienza metaletteraria abbinata a una speciale sensibilità per le "futili tragedie" dell'esistenza.

[...] Il filo rosso che lega le tematizzazioni oniriche presenti nei testi preistorici non solo è determinato da un mero fattore cronologico, ma si snoda in un vero e proprio sistema, all'interno del quale si sviluppa il giovanile e personalissimo sperimentalismo, molto novecentesco, della scrittrice: la capacità di trasformare i generi via via praticati in componenti modali di una scrittura composita e stratificata, ma nel complesso riconducibile alla messa a punto di un peculiare e consapevole uso a scopi realistici [...] del *romance* » (E. Porciani, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, cit., pp. 12-23).

¹⁷¹ cf. E. Morante, « Les personnages », dans *Pour ou contre la bombe atomique*, cit., p. 127.

¹⁷² Nous allons emprunter la définition de *romance* donnée par Porciani qui, quant à elle, s'appuie sur l'étude de Paolo Zanotti (*Il giardino segreto e l'isola misteriosa. Luoghi della letteratura giovanile*, Firenze, Le Monnier, 2002) : « Il termine, com'è noto, indica anzitutto "un racconto cavalleresco in versi, poi anche in prosa", di origine medievale, con al centro le peripezie avventurose di nobili cavalieri che in luoghi incantati combattono contro avversari malvagi, spesso anch'essi provenienti da un mondo soprannaturale; per tale motivo, *romance* passa poi a indicare una "narrazione in prosa in cui si raccontano fatti che si allontanano dalla vita ordinaria » (E. Porciani, *L'alibi del sogno*, cit., p. 23). Le *romance* traite d'un effort pour atteindre un but, d'un rêve, de la réalisation d'un projet. Normalement le protagoniste doit faire face à une série de dangers et de difficultés. Le *Novel*, par contre, épouse davantage la réalité dont l'histoire, à l'inverse du *romance*, se déroule à l'époque où l'auteur écrit. Il est aussi utile de lire l'analyse de Gallagher, qui affirme que le *novel* a découvert et en même temps caché la fiction ; à propos du *romance*, elle écrit : « Comunque si concepisca la *fiction* – mondi possibili, atti illocutori simulati, *Gestalt* o giochi linguistici –, i teorici seguono tuttora la definizione di « poesia » data da Sidney : la *fiction* in qualche modo sospende, svia o comunque accantona ogni pretesa di veridicità in rapporto al mondo dell'esperienza ordinaria. In termini moderni possiamo dire che i *romance*, le fiabe, le allegorie, le favole, i poemi narrativi – tutti generi premoderni che non venivano presi come verità alla lettera ma che non avevano alcuna pretesa di ingannare – modificavano drasticamente o sospendevano la "referenziabilità" dei propri enunciati. I *romance* si possono dunque retroattivamente, e come vedremo anacronisticamente, definire *fiction*, anche se in passato non venivano chiamati così né venivano raggruppati in un'unica categoria [...] » (Catherine Gallagher, « Fiction », dans Franco Moretti, sous la direction de, *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, vol. I, pp. 513-14).

¹⁷³ Morante, au début de sa carrière, avant de rédiger son premier roman, écrivit dans différentes revues : « Il Corriere dei piccoli », « Il cartoccino dei piccoli », « I diritti della scuola », « Meridiano di Roma », « Oggi », des revues populaires, destinées aux enfants ou à un public généralement féminin.

de gagner sa vie, d'écrire sans cesse, de trouver son propre style mais en même temps de satisfaire les attentes du public¹⁷⁴.

Le roman populaire aussi, comme il l'a été souligné à plusieurs reprises, peut faire partie du répertoire de figures stéréotypées que Morante (définie par Garboli, selon nous à juste titre, « una ragazza dell'Ottocento ») remanie dans ses romans. Toutefois, notre but n'est pas de relier les personnages de romans à leurs ancêtres des textes d'exorde, ni d'établir des correspondances entre les *homines ficti* de Morante et des modèles précis de la dimension romanesque du XIX^{ème} siècle¹⁷⁵. Nous nous proposons d'identifier les figures stéréotypées à partir desquelles sont créés les personnages tridimensionnels des romans¹⁷⁶, afin de comprendre la dialectique entre tradition (même dans ses aspects les plus conventionnels) et personnalisation artistique. En effet, cela concerne aussi la dimension sociale, puisque la composante stéréotypée des personnages peut contribuer à représenter le contexte social évoqué pour chaque personnage : à ce propos, il faudra aussi analyser le rapport entre l'auteure et les théories de György Lukács. En définitive, nous nous sommes intéressés aux aspects conventionnels de certains personnages, à des catégories de l'imagination qui relèvent des personnages des contes de fée, des romans populaires, des feuilletons, même du mélodrame, aux personnages monodimensionnels : notre hypothèse est que Morante, à

¹⁷⁴ « Morante sviluppò negli anni Trenta (1933-41) un'attività pubblicistica, col proprio nome o sotto pseudonimo, che comprende più o meno 125 collaborazioni tra racconti, fiabe, fantasie, articoli di costume, racconti storici, aneddoti infantili, con una media, a conti fatti, di un racconto ogni venticinque giorni per nove anni filati – a tacere dei racconti e abbozzi di racconti rimasti inediti o andati perduti. Nel 1941, al termine di questo tour de force, che era stato anche un modo tra i tanti per sostentarsi e sfamarsi, la Morante selezionò da tutte le sue scritture, con grande severità, venti racconti e li pubblicò da Garzanti con il titolo, tratto da uno dei racconti, *Il gioco segreto*. Passarono vent'anni. Nel 1963, dimostrando non minore severità di quella già usata in età giovanile, la Morante scelse sei dei venti racconti del *Gioco segreto* e li ristampò, con varianti e rifiniture, nella raccolta *Lo scialle andaluso* » (C. Garboli, « Dovuto a Elsa », in E. Morante, *Racconti dimenticati*, cit., p. VI).

¹⁷⁵ Pier Vincenzo Mengaldo souligne: « *Menzogna e sortilegio* non si aggancia a questo o quel precedente [romanzo], ma piuttosto s'inserisce in "generi" romanzeschi, come il romanzo familiare e il feuilleton e lo stesso poliziesco [...] Ma se di feuilleton si tratta, e accompagnato da un modo di narrare volutamente tradizionale, è, con grandioso ossimoro, un feuilleton "sublime", sublime così nella tensione dei caratteri e dei sentimenti come nella sontuosa nobiltà della lingua, massimo esempio novecentesco di indefettibile "grande stile", senza trucchi plurilinguistici. O piuttosto si potrà dire che il terreno di coltura dell'opera non è tanto romanzesco quanto melodrammatico, con centro in Mozart: si veda, oltre alle tante allusioni, l'episodio del travestimento incrociato dei due cugini, memore soprattutto de *Le nozze di Figaro*, atto II (Pier Vincenzo Mengaldo, « *Menzogna e sortilegio* », dans F. Moretti, sous la direction de, *Il romanzo*, Lezioni V, cit., pp. 571-84, p. 573).

¹⁷⁶ Pour connaître Morante en tant que lectrice vorace, nous suggérons l'essai de Laura Desideri sur les rubriques des livres et des disques qui constituaient la bibliothèque (et discothèque) privée de l'écrivaine : cf. Laura Desideri, « I libri di Elsa », dans Giuliana Zagra et Simonetta Buttò, sous la direction de, *Le stanze di Elsa, dentro la scrittura di Elsa Morante*, Roma, Colombo, 2006, pp. 77-85.

travers un travail d'altération et de reconfiguration, transforme ces figures conventionnelles en personnages tridimensionnels, sans cependant en rendre méconnaissable la genèse. Le résultat est d'une part l'adhésion du lecteur, d'autre part une représentation très complète de la société, proche des théories de Lukács (le type, par exemple). En ce qui concerne le contrat de lecture, il est indéniable que l'auteure, en utilisant des topoï, des figures déjà classées, cataloguées et constituant une sorte de répertoire, suscite l'adhésion instantanée du lecteur moyen¹⁷⁷ : cela est peut-être un héritage des premières étapes de la carrière de Morante, lorsqu'elle travaillait pour plaire au public et subvenir ainsi à ses besoins. Évidemment, un lecteur appréciera moins le recours aux caractères conventionnels que le travail de personnalisation artistique. Si les éléments stéréotypés que nous pouvons retrouver dans les personnages des romans de l'écrivaine représentent des unités de significations qui peuvent renvoyer à une structure d'opinion générale (*habitus* social et rôle, par exemple), le processus de transformation accompli par Morante aboutit à des personnages structurés sur trois niveaux : physiologique, psychologique, sociologique.

En ce qui concerne la typicité des personnages, il est nécessaire d'évoquer le philosophe hongrois Lukács qui, après la lecture de la version allemande du premier roman de Morante, reconnaît en celle-ci l'auteure qui, après Thomas Mann, est capable de vérifier ses théories littéraires. De son côté, Morante considère que Lukács est le critique qui peut offrir un système théorique cohérent à sa façon de créer un roman. Dans les années 50, et jusqu'au début des années 60, il est possible de démontrer un véritable, et en même temps partial, accord sur des points de vue esthétiques¹⁷⁸. Bardini a avancé que, derrière l'écriture de l'essai « I personaggi » en 1950, peut se cacher la lecture de *Saggi sul realismo*, la traduction italienne (publiée la même année) du livre *Balzac, Stendhal, Nagy orosz realisták* (Budapest, 1946). Comme nous l'avons déjà

¹⁷⁷ Cette stratégie est typique du feuilleton: à ce propos, Umberto Eco écrit que le feuilleton – romanzo "popolare" – « giocherà su caratteri prefabbricati, tanto più accettabili e graditi quanto più noti, in ogni caso vergini di ogni penetrazione psicologica, come lo sono i personaggi delle favole. Quanto allo stile si gioverà di soluzioni precostituite, atte a procurare al lettore la gioia del riconoscimento già noto » (Umberto Eco, « L'industria aristotelica », dans *Cent'anni dopo, Il ritorno dell'intreccio*, Milano, Almanacco Bompiani, 1972, p. 8).

¹⁷⁸ En ce qui concerne le rapport Morante-Lukács il faut se référer à « La tipicità dei personaggi » de Marco Bardini (dans *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., pp. 145-149). Pour approfondir l'opinion du philosophe hongrois sur l'écrivaine romaine: Leonardo Lattarulo, « Il giudizio di Lukács su Elsa Morante », dans G. Zagra et S. Buttò, sous la direction de, *Le stanze di Elsa*, cit., pp. 67-71.

évoqué auparavant, nous nous permettons de citer à nouveau ce que Morante écrit dans l'essai en question :

D'entre tous les livres possibles, nous avons une prédilection pour ceux [...] qui nous font rencontrer des personnages vivants (bien qu'imaginaires), et nous en racontent les vicissitudes humaines. Il nous semble qu'aucun essai ou traité, et aucune abstraite fleur de prose, ne peut, mieux que tels livres, satisfaire le lecteur dans ce qui est le plus grave problème de chaque homme : c'est-à-dire le problème de ses rapports avec la réalité (« Sur le roman », dans *Pro ou contre la bombe atomique*, cit., pp. 125-26).

Lukács, quant à lui, avait écrit :

Voici la catégorie centrale et le critère de la conception réaliste de la littérature : le type, selon le caractère et la situation, est une synthèse originale réunissant organiquement l'universel et le particulier. Le type ne devient pas un type grâce à son caractère moyen, mais son seul caractère individuel – quelle qu'en soit la profondeur – n'y suffit pas non plus ; il le devient au contraire parce qu'en lui convergent et se rencontrent tous les éléments déterminants, humainement et socialement essentiels, d'une période historique, parce qu'en créant des types on montre ces éléments à leur plus haut degré de développement dans le déploiement extrême des possibilités qui s'y cachent, dans cette représentation extrêmes qui concrétise en même temps le sommet et les limites de la totalité de l'homme et de la période. Le grand réalisme authentique ne représente donc pas l'homme et la société d'un point de vue uniquement abstrait et subjectif, mais les met en scène dans leur totalité mouvante, objective. [...] Le réalisme implique par contre la plasticité, la possibilité de faire le tour d'un personnage, la vie autonome des hommes et des relations entre eux (G. Lukács, *Balzac et le réalisme français*, traduit par l'allemand par Paul Laveau, Paris, François Maspero Editeur, 1967, p. 9)¹⁷⁹.

Dans *Saggi sul realismo*, Lukács donne aussi sa définition de type. Umberto Eco dégage la notion du réalisme de la manière suivante :

Lukács, en identifiant typicité et réalisme, définit comme plus typiques les personnages de Stendhal que ceux de Zola, qui pourtant avait envisagé une poétique "réaliste" ; et cela parce que le réalisme n'a pas pour objectif la reproduction minutieuse de la réalité, mais qu'il ne se réalise que lorsque, dans un personnage artistique, se concentrent de manière efficace (d'un point de vue nouveau et original) les moments les plus significatifs d'une période et d'une situation historique. En ce sens, un personnage surréel et fantastique des récits de Hoffman peut mieux résumer les données les plus profondes d'une situation qu'un personnage construit à travers une patiente et fidèle mosaïque des arts rigoureusement réels. Tant Engels que Lukács insistent sur le fait que le personnage pour être typique ne doit pas être la représentation d'une moyenne statistique, mais doit tout d'abord être un individu bien concret [...]. L'expression "physionomie intellectuelle" est utilisée par Lukács pour définir l'une des manières dont le personnage peut prendre forme : un personnage est valide lorsque à travers ses gestes et sa progression, se définit sa personnalité, sa façon de réagir aux choses et agir sur celles-ci, sa conception du monde (n.t.)¹⁸⁰.

¹⁷⁹ Ce passage de l'introduction de Lukács à *Saggi sul realismo*, publié par Einaudi en 1950 est ici citée en français : il s'agit du même texte mais il constitue l'introduction de *Balzac et le réalisme français* (publié en 1967).

¹⁸⁰ À partir de cette note, nos traductions seront signalées par l'abréviation n.t. (notre traduction) :

Lukács apprécie les personnages de *Mensonge et sortilège*, surtout parce que:

L'enracinement de chaque personnage dans son être social est symbolisé avec une rare force de figuration, les traits individuels et ceux liés à la classe sociale des personnages singuliers sont intimement fondus en une unité que l'on ne trouve que chez les réalistes vraiment importants (n.t.)¹⁸¹.

L'union entre individualité et universalité constitue la notion de type, qui doit aussi présenter une physionomie intellectuelle, c'est-à-dire sa conception du monde et sa personnalité. Eco élargit cette définition et explique que :

Avec physionomie intellectuelle nous pouvons entendre le profil que le personnage acquiert et à travers lequel le lecteur arrive à saisir toutes ses motivations, à s'associer sentimentalement à ses actions et à le comprendre du point de vue intellectuel comme si, au lieu d'une narration, nous avions entre les mains un traité bio-psycho-socio-historique complet sur ce personnage (n.t.)¹⁸².

« Lukács, identificando tipicità e realismo, definisce più tipici i personaggi di Stendhal che non quelli di Zola, che pure si era proposto una poetica "realista"; e questo perché il realismo non mira alla riproduzione minuziosa della realtà, ma riesce solo quando in un personaggio artistico si contraggono in modo efficace (in uno scorcio nuovo e originale) i momenti più significativi di un periodo e di una situazione storica. In tal senso un personaggio surreale e fantastico dei racconti di Hoffman può riassumere meglio i dati più profondi di una situazione di quanto non possa fare un personaggio costruito attraverso un paziente e pedissequo mosaico di arti rigorosamente reali. Sia Engels che Lukács insistono sul fatto che il personaggio per essere tipico non ha da essere la rappresentazione di una media statistica, ma deve essere anzitutto un individuo ben concretato [...]. L'espressione "fisionomia intellettuale" viene usata da Lukács per definire uno dei modi in cui può prendere forma un personaggio: un personaggio è valido quando attraverso i suoi gesti e il suo procedere si definisce la sua personalità, il suo modo di reagire alle cose ed agire su di esse, la sua concezione del mondo » (U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 2001, pp. 193-98). Il nous semble que cette même opinion d'Eco (le fait qu'une œuvre fabuleuse puisse transmettre une idée de réalisme) est contenue dans l'essai de Morante « Sur le roman » (1959) : « Un vrai roman, donc, est toujours réaliste : fût-ce le plus fabuleux ! Et tant pis pour les médiocres qui ne savent pas reconnaître sa réalité. [...] En somme, pour conclure : si aujourd'hui, en 1959, un vrai poète choisit d'écrire un roman, mettons sur les guerres d'Algérie, ou sur Pia dei Tolomei, ou même sur la journée de son chat, son roman sera dans tous les cas absolument moderne, et engagé, et humain, et réel ; et il offrira aux générations présentes et futures – outre ses significations incommensurables- une mesure parfaite et un portrait entier de l'année 1959. Alors qu'un faux poète pourra s'évertuer tant qu'il voudra à raconter les plus récents faits de guerre, ou le lancement de Lunik, ou le dernier match de foot Rome-Naples, il n'empêche que son roman, à tout coup, ne sera pas moderne, il n'appartiendra à aucun « temps historique » et à aucun lieu réel, et il sera en dehors de toute dimension. Ce sera de fait un faux-semblant, irréel et sans vie, qui ne signifie rien » (*ivi*, pp. 65-66).

¹⁸¹ « Das Verwurzeltsein jeder Figur in ihrem gesellschaftlichen Sein ist mit einer seltenen Gestaltungskraft versinnbildlicht, die einzigartig persönlichen und die klassenmäßigen Züge der einzelnen Gestalten sind so innig und intim zur Einheit verschmolzen wie nur bei wirklich bedeutenden Realisten » (G. Lukács, « Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus », dans *Georg Lukács Werke*, Neuwied, Berlin, Hermann Luchterhand Verlag, 1971, tome IV, p. 543). Nous sommes obligés de citer la version originale en allemand, parce que dans la version française de « La signification présente du réalisme critique » le passage sur Elsa Morante n'apparaît pas. Marco Bardini, à propos de l'ajout du passage sur Elsa Morante dans l'essai de Lukács (en Italie), souligne que, en 1967, dans la revue « Rinascita » il est possible de lire un article contenant une référence synthétique à l'*excursus* sur l'écrivaine romaine (cf. M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 148).

¹⁸² « Per fisionomia intellettuale possiamo intendere quel profilo che il personaggio acquista e per il quale il lettore perviene a comprenderlo in tutte le sue ragioni, a comparteciparne sentimentamente i momenti e

Cette acception plus vaste que celle de Lukács nous aide à comprendre ce que l'on entend par personnage tridimensionnel¹⁸³, en d'autres termes le résultat final du travail de remaniement d'une figure stéréotypée, qui normalement s'avère mono- ou bidimensionnel et dépourvue de subtilités psychologiques. Il est incontestable que les topoi¹⁸⁴ représentent presque toujours la dimension sociale (en contribuant donc à la construction du personnage typique, ou au moins tridimensionnel), mais ils restent presque souvent des figures sans complexité ni profondeur psychologique. Puiser dans le répertoire des figures stéréotypées n'est pas du tout un acte de paresse narrative ou créative, mais contribue à offrir « une image personnelle de l'univers réel (c'est-à-dire

a capirlo intellettualmente, come se, anziché una narrazione, ci fossimo trovati tra le mani un intero trattato bio-psico-socio-storico sul tale personaggio » (U. Eco, *Apocalittici e integrati*, cit., p. 201).

¹⁸³ En utilisant l'adjectif « tridimensionnel », on emprunte une définition élaborée dans l'œuvre de Lajos Egri, *L'arte della scrittura drammaturgica*. En élargissant la création du personnage à la dimension romanesque, Egri offre une explication très exhaustive sur le personnage accompli, tridimensionnel (en fait, il s'agit aussi d'une véritable série de conseils pour créer un personnage) : « Ogni oggetto ha tre dimensioni : profondità, lunghezza, larghezza. Gli esseri umani hanno tre dimensioni in più : fisiologia, sociologia, psicologia. Senza conoscere queste tre dimensioni non possiamo valutare un essere umano. [...] La prima dimensione, in ordine di evidenza, è quella fisiologica. Sarebbe scontato dire che un gobbo vede il mondo in maniera opposta rispetto a un uomo in perfetta forma fisica. [...] Il nostro aspetto fisico certamente influisce sulla nostra visione della vita. Ci influenza infinitamente, contribuendo a renderci tolleranti, sfacciati, modesti o arroganti. Influisce sul nostro sistema mentale, pone le basi per complessi di inferiorità o di superiorità. È la più semplice delle tre dimensioni di un uomo. La sociologia è la seconda dimensione da studiare. Se siete nati in una periferia urbana e avete passato l'infanzia a giocare in un vicolo sporco, le vostre reazioni saranno diverse da quelle di un ragazzo nato in una grande villa, che ha sempre giocato in un ambiente elegante e asettico. [...] La terza dimensione, la psicologia, è il prodotto delle altre due. La loro influenza combinata dà vita ad ambizione, frustrazione, temperamento, atteggiamenti e complessi. La psicologia, pertanto, riassume in sé le tre dimensioni. Se vogliamo comprendere le azioni di un qualunque individuo, dobbiamo cercare la motivazione che lo spinge ad agire come agisce. [...] Se comprendiamo che queste tre dimensioni possono costituire la regione di tutto il comportamento umano, sarà facile per noi delineare qualsiasi personaggio e rintracciare le sue motivazioni originarie. [...] In letteratura esistono molti personaggi tridimensionali, come per esempio Amleto. Non solo conosciamo la sua età, il suo aspetto fisico, il suo stato di salute, ma possiamo perfino indovinare facilmente le sue idiosincrasie. Il suo retroterra culturale e la sua sociologia, danno forza alla storia. Conosciamo la situazione politica del tempo, il rapporto tra i suoi genitori, gli eventi precedenti e l'effetto che hanno su di lui. Conosciamo la sua premessa personale e la sua motivazione. Conosciamo la sua psicologia e vediamo chiaramente come emerge dal suo aspetto fisico e sociologico. In breve, conosciamo Amleto come non potremmo mai sperare di conoscere noi stessi (Lajos Egri, *L'arte della scrittura drammaturgica*, traduit par R. Gagnor, Roma, Dino Audino Editore, 2003, pp. 34-35, éd. originale *The art of dramatic writing*, New York, Simon&Schuster, 1946).

¹⁸⁴ On recourt ici à la distinction entre type et *topos* formulée par Umberto Eco. Celui-ci prend l'exemple de D'Artagnan, qui dans un premier temps pourrait être pris pour un type, mais qui de fait est *topos*, une catégorie de l'imagination : « Questi prodotti letterari possiamo meglio definirli come dei topoi, dei luoghi, facili a convenzionalizzarsi ed impiegabili senza impegno. Il *topos* come modulo immaginativo viene applicato in quei momenti in cui una certa esperienza esige da noi una soluzione inventiva, e la figura evocata dal ricordo sostituisce appunto un atto compositivo dell'immaginazione che, pescando nel repertorio del già fatto, si esime dell'inventare quella figura o quella situazione che la vivacità dell'esperienza postulava » (U. Eco, *Apocalittici e integrati*, cit., p. 212).

de l'homme, dans sa réalité) », à travers « la narration inventée de vicissitudes exemplaires » (« Sur le roman », dans *Pro ou contre la bombe atomique*, cit., p. 45).

Un passage de *L'Île d'Arturo* nous suggère, peut-être, une des raisons de l'emploi de figures stéréotypées : nous osons lui attribuer une sorte de valeur indicielle. Le protagoniste cherche à expliquer pourquoi Wilhelm est fasciné par Tonino Stella, un « Bagnard » :

De fait (je [Arturo] m'en rends compte maintenant), la foi de Wilhelm Gerace ambitionnait, pour s'allumer, la première étincelle d'une quelconque séduction conventionnelle : et le personnage du *Bagnard* convenait bien à ses soupirs qui étaient éternellement enfantins comme ceux de l'univers ! C'est de la même manière que le public des théâtres réclame, pour s'enflammer de foi, des héroïnes conventionnelles (la Dévoyée, l'Esclave, la Reine...). Et ainsi, pour l'éternité ; chaque perle de mer recopie la première perle et chaque rose, la première rose » (LdA, pp. 476-77).

D'une certaine manière, le charme des personnages conventionnels a quelque chose en commun avec le cycle éternel de la nature, qui crée des chefs d'œuvres toujours pareils mais toujours uniques : la rose et la perle, par exemple. Les « héroïnes conventionnelles » séduisent le public. Pourtant, le mot « étincelle » nous fait soupçonner que le côté conventionnel n'est qu'un moyen d'attirer l'attention du lecteur : pour garder le feu de la « foi » allumé, il est nécessaire de compliquer et retravailler les caractères préétablis, déjà connus. En effet, Tonino Stella s'avère quelque'un de plus complexe d'un simple « Bagnard », même si ce côté conventionnel, au moins au début, attire l'attention du lecteur, de Wilhelm et d'Arturo aussi.

Il convient peut-être de citer un passage du travail de Porciani afin de donner l'idée de l'analyse que nous voudrions conduire. Le roman-feuilleton *Qualcuno bussava alla porta*, publié dans la revue « I diritti della scuola » en vingt-neuf épisodes entre septembre 1935 et août 1936¹⁸⁵, présente un personnage que Morante a construit en appliquant pour la première fois la dynamique tradition-personnalisation que nous tentons de cerner. Il s'agit d'Elena, une vieille femme bloquée dans un fauteuil roulant : dans sa jeunesse, elle avait vécu de façon libre et même dissolue. Vers la fin du feuilleton, elle rencontre un autre personnage, Michele, un vieux prince qui, pour jalousie, avait tué autrefois sa jeune femme. Elena prononce ces phrases : « J'ai appris ce que vous avez fait. Je me souviens que cet homme jaloux et meurtrier était mon rêve.

¹⁸⁵ Le roman-feuilleton *Qualcuno bussava alla porta* peut être lu en format numérique sur le site Internet *Le stanze di Elsa*, <http://193.206.215.10/morante/>.

Le prince charmant du conte de fées. Je vous aimais quand j'étais une jeune fille. J'étais folle! » (notre traduction). Elles relèvent évidemment du répertoire juvénile de Morante, pourtant elles dépassent complètement l'ensemble de topoï romanesques préférés. En effet, au moment où finalement le prince charmant arrive, Elena n'est qu'une infirme et l'homme, quant à lui, un meurtrier. Il s'agit d'un premier renversement (dans une perspective légèrement parodique) des thématiques dans lesquelles l'écrivaine puise dans la première partie de sa carrière (c'est-à-dire le grand réservoir du roman populaire)¹⁸⁶. La dynamique mise en acte dans ce récit anticipe d'une certaine manière celle qui le sera mise dans le premier roman.

Lorsque, en 1948, sort *Mensonge et sortilège*, « nessuno o quasi nessuno ricordava, o sapeva, che la Morante aveva alle spalle un passato di scrittore infaticabile, con un *pedigree* fatto di racconti al limite del feuilleton, ma attraversati da un lampo visionario, da una corrente e come da una scossa d'irrealtà novecentesca » (C. Garboli, « Fortuna critica », dans E. Morante, *Opere*, tome II, pp. 1658-59). Le titre constitue déjà un aperçu de l'œuvre: l'écrivaine même, dans une note manuscrite pour la réédition de l'année 1966, explique que :

Les deux mots du titre *Mensonge et sortilège* résument, d'une certaine manière, l'histoire de ce roman: le contraste entre la chronique quotidienne et les mondes fantastiques de l'imagination y conduit presque tous les personnages vers une conclusion tragique (n.t.)¹⁸⁷.

¹⁸⁶ « Sebbene la si incontri nel declino della propria vita, Elena è senz'altro il personaggio femminile più vitalistico dell'intera opera morantiana : il suo cuore è per la « lotta » e la vita, non per il « sogno » [...]. Elena può ammettere un tipo di sogno tutto interiore solo per l'adolescenza, come si intuisce da ciò che dice a Michele: « Seppi di lei. Ricordo che questo geloso e omicida era il mio sogno. Il principe azzurro della favola. Io l'amai da fanciulla. Pazza che ero » [...]. Si tratta di parole che riassumono molto dell'immaginario morantiano delle origini, ma allo stesso tempo lo superano e mostrano quanto la giovane scrittrice stia cominciando pian piano a procedere in direzione di un uso più complesso, persino già vagamente parodistico, del repertorio *romance* a sua disposizione. Lo dimostra il fatto che quando il principe azzurro finalmente bussa alla sua porta, Elena è una vecchia decrepita, cieca e sulla sedia a rotelle, vicina alla morte, e lui stesso è lo spettro dell'« omicida » della giovinezza. Da una parte, quindi, si avverte l'attrazione della Morante verso le figure maledette di tutta una tradizione negativa; dall'altra, però, è evidente anche un primo rovesciamento dei *topoi* romanzeschi prediletti. Solo che per il momento il *romance* e il suo smascheramento viaggiano ancora su binari paralleli, senza trovare quell'interazione che solo dall'anno successivo comincia a farsi strada, grazie anche alla preziosa esperienza accumulata in un testo come questo » (E. Porciani, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, cit., p. 83).

¹⁸⁷ « Le due parole del titolo *Menzogna e sortilegio* riassumono, in certo modo, la vicenda di questo romanzo : dove il contrasto fra la cronaca quotidiana e i mondi favolosi dell'immaginazione porta quasi tutti i personaggi a una conclusione tragica » (dans « Cronologia », *Opere*, tome I, p. LVI). À partir de cette note, nos traductions seront signalées par l'abréviation n.t.

En 1948, plusieurs critiques n'attribuent pas, selon l'écrivaine, l'importance appropriée à son premier roman, qui est considéré comme très long, avec un style trop « baroque », un décor et une atmosphère difficile à identifier :

Ainsi le roman put sembler, à des lecteurs superficiels, un roman historique masqué, un jeu halluciné et futile ; une histoire costumée d'époques passées et lointaines. Il n'était pas facile, en 1948, de comprendre que la fantaisie extatique et presque droguée de Morante trouvait son origine et sa nécessité dans la grisaille et l'opacité petite-bourgeoises, la grisaille et l'opacité où couvent et se produisent les plus grandes folies intemporelles, qui peuvent durer non seulement une vie, mais des générations entières (C. Garboli, n.t.)¹⁸⁸.

L'opacité et la grisaille petites-bourgeoises unies aux mondes de l'imagination : ce sont ces deux dimensions qui devraient nous donner l'idée des personnages que l'on va rencontrer dans les pages du roman. Il nous semble opportun de retenir quelques passages des critiques de l'époque. Ainsi, Emilio Cecchi observe que le lecteur de *Mensonge et sortilège* n'est pas appelé à vivre les passions et les destins des personnages dans l'immédiateté, « mais plutôt à y assister, presque comme s'ils étaient récités ou chantés » et que les figures « apparaissent habillées comme des personnages de contes de fée » : il parle de « romantisme de retour » (n.t., E. Cecchi, « L'Europeo », 20-26 septembre 1948, dans « Fortuna critica », Opere, tome II, p. 1661). Arnaldo Fraiteli, quant à lui, souligne qu'« en réalité, substance et forme de ce livre sont bien personnelles, et les rappels révèlent non pas une ingénuité, mais une sorte de coquetterie littéraire. L'auteure est consciente de ces évocations et, si elle ne s'en défend pas, c'est parce qu'elle sait exprimer son monde à elle [...] » (n.t., A. Fraiteli, « Il Giornale della sera », 6 octobre 1948, *ivi*, p. 1663). L'expression « coquetterie littéraire » nous apparaît évocatrice, parce qu'elle représente l'intention (pas vraiment secrète) de Morante dans l'écriture de son premier roman : les renvois et les évocations ne sont pas utilisés naïvement, mais dans le but d'exprimer sa personnalité artistique. Mais de quels renvois sommes-nous en train de parler ? Dans les propos des critiques à la sortie du livre, se dégage l'impression de retrouver dans les pages du roman un « romantisme de retour », même pour les personnages de contes de fées :

¹⁸⁸ « Così il romanzo poté sembrare, a dei lettori superficiali, un romanzo storico in maschera, un gioco allucinato e fatuo; una storia in costume di epoche trapassate e remote. Non era facile, nel 1948, capire che il fantasticare estatico e come drogato della Morante traeva origine e necessità dal grigiore piccolo-borghese, dall'opacità piccolo-borghese, quel grigiore e quella opacità dove covano e si consumano le grandi follie che non hanno tempo e che possono durare non solo una vita, ma delle intere generazioni » (C. Garboli, « Fortuna critica », Opere, tome II, p. 1660).

Le roman est peuplé de paysans et de nobles qui semblent sortir des œuvres de Verga et De Roberto, des petits-bourgeois affamés qui proviennent de Pirandello ; ici les passions sont à la limite de la folie, lorsqu'elles n'y sombrent pas complètement. Les protagonistes : un jeune cousin normand, blond, méprisant et débauché ; la fille superbe, belle, et sans le sou ; les deux mères frénétiques et toujours en train de chanter les louanges des fils ; la femme obsédée par le souvenir de l'idylle de son adolescence et qui fait payer au mari la douleur d'être pauvre, et de l'aimer ; la prostituée provocante au cœur tendre ; l'escroc qui sème des fils naturels ; le perdant charmé par la femme qui le méprise ; tous ceux-ci ne sont que des créatures frustes. Mais l'orchestration du récit, son atmosphère de cauchemar, la lucide minutie de la représentation des particuliers les plus invraisemblables, constituent la force d'Elsa Morante (n.t., Arrigo Cajumi, « La Stampa », 21 août 1948)¹⁸⁹.

« Créatures frustes », c'est-à-dire des figures abusées, banales, dites et redites, faisant partie d'un certain type de tradition romanesque du XIX^{ème} siècle. Le recours à l'adjectif « fruste » en se référant aux personnages de *Mensonge et sortilège* assume une valeur indicielle : on a sans doute affaire aux figures topiques. Mais, et ce point s'avère capital pour nos recherches, ce sujet est réinventé par Morante. C'est Debenedetti qui remarque cette dynamique, lorsqu'il affirme, dans une interview :

Il s'agit vraiment de l'œuvre d'une enterrée vive à l'intérieur de sa propre idée fixe, à laquelle ne reste comme porte de sortie que de s'exprimer, d'appeler dans la vie les personnages qui la hante et qui sont en même temps réalité et hallucination. De ce roman cyclique, les critiques retrouveront plus facilement les liens avec les grands exemples du XIX^{ème} siècle, et ils se rendront compte par ailleurs que tout est innové, tout est réinventé, comme dans un état d'exaltation. La voix d'Elsa présente une sorte de duplicité homogène : elle unit un abandon intime et fervent à une tonalité déclamée constante. Les lecteurs à leur tour découvriront que l'unité de cette vaste histoire, unité mystérieuse aussi bien que préméditée, est simplement celle de la fable de la bague avec laquelle le prince charmant annule un sortilège pour en créer un plus profond : celui du destin. [...] Il me semble [...] que l'auteure est constamment suspendue entre deux sentiments, entre deux catégories d'êtres avec lesquels elle voudrait également s'identifier : d'une part les personnages qui ne résistent pas à la vie (Proust les appellerait « êtres de fuite »), d'autre part ceux qui d'une certaine manière arrivent à s'adapter à la condition terrestre, et à la difficulté d'une existence pleine de grisaille (n.t., Giacomo Debenedetti, « L'Unità », 18 août 1948)¹⁹⁰.

¹⁸⁹ « Popolano [il romanzo] contadini e nobilastrì che fanno di Verga e De Roberto, piccoli borghesi famelici che provengono da Pirandello ; ivi le passioni rasentano la pazzia, quando non v'entrano in pieno. I protagonisti: il giovin cugino di tipo normanno, biondo, sprezzante e dissoluto; la ragazza superba, bella, e senza un soldo; le due madri frenetiche e sempre cantilenanti le lodi dei figli; la moglie ossessionata dal ricordo dell'idillio della sua adolescenza e che fa scontar al marito la colpa d'esser povero, e di amarla; la prostituta sgargiante, dal cuore tenero; l'imbroglione che semina figli naturali; il fallito affascinato dalla donna che lo disprezza, - tutti costoro, son creature fruste. Ma l'orchestrazione del racconto, la sua atmosfera d'incubo, la lucida minuzia nella rappresentazione dei particolari piú inverosimili, costituiscono la forza di Elsa Morante » (tiré de la critique d'Arrigo Cajumi, « Fortuna critica », *Opere*, p. 1664).

¹⁹⁰ « È veramente l'opera di una sepolta viva dentro la propria idea fissa, alla quale non rimane altra via d'uscita se non quella di esprimersi, di chiamare nella vita quei determinati personaggi che la infestano e che sono al tempo stesso realtà e allucinazione. Di questo romanzo ciclico gli amici critici piú facilmente controlleranno le parentele coi grandi esempi ottocenteschi, e vedranno anche come per altro tutto è

La relation de *Mensonge et sortilège* avec les grands modèles romanesque du XIX^{ème} siècle est manifeste, mais ce qu'il faut absolument mettre en valeur est la stratégie de tout innover, de tout réinventer. L'unité de cette œuvre, en outre, résulte d'une catégorie conventionnelle de l'imagination : le conte de fées de la bague et du prince, qui interrompt un sortilège pour en créer un autre plus profond, c'est-à-dire celui du destin. Le critique met en évidence l'utilisation de la catégorie *romance* de la part de Morante, mais il exalte aussi le brillant savoir-faire de l'écrivaine, qui déstabilise les conventions et les figures topiques pour créer des personnages tout à fait personnels (ceux qui résistent à la vie – l'attitude face à la réalité représentée par Don Quichotte – et ceux qui choisissent de ne pas être – Hamlet, dans le paradigme proposé par Morante dans « I personaggi » en 1950).

Le 17 août 1948, l'« Unità », publie une critique d'Italo Calvino, très appréciée par Morante : « Un romanzo sul serio »¹⁹¹. L'écrivain remarque que:

innovato, tutto è reinventato, quasi in un uno stato d'esaltazione. La voce di Elsa presenta una sorta di duplicità omogenea: unisce un abbandono intimo e fervente a una tonalità di costante declamato. I lettori a loro volta scopriranno che l'unità di questa ampia vicenda, unità misteriosa e insieme premeditata, è semplicemente quella della fiaba dell'anello con cui il principe azzurro rompe un sortilegio per creare il sortilegio più profondo del destino. [...] Mi pare [...] che l'autrice sia continuamente sospesa tra due sentimenti, tra due categorie di esseri con i quali vorrebbe ugualmente identificarsi: da una parte quei personaggi che non resistono alla vita (Proust li chiamerebbe "êtres de fuite"), dall'altra quelli che in qualche modo riescono ad adattarsi alla condizione terrestre, e alla durezza di una esistenza piena di grigiore » (*ivi*, pp. 1670-71).

¹⁹¹ Eu égard à l'importance pour Morante de ce texte, nous allons citer plusieurs passages de l'article d'Italo Calvino sur l'« Unità » : « In tempi in cui le sorti della narrativa italiana sembran legate a quelle del "racconto lungo", altrimenti detto "romanzo breve", siamo contenti d'annunciare che abbia vinto il premio Viareggio un bel romanzo italiano, lungo più di settecento pagine e la cui vicenda abbraccia tre generazioni: *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante [...]. Quel che ho detto può far subito pensare ad un romanzo storico, invece la storia da questo libro è bandita per partito preso, e non sembra lambire la chiusa vicenda familiare che vi si racconta. [...] *Menzogna e sortilegio* è un romanzo di più filoni e di più epoche, ma è essenzialmente la storia d'Anna Massia. Figlia d'un nobiluomo spiantato e messo al bando dalla famiglia dopo una vita dissipata, Anna è cresciuta d'umore solitario e fantastico, spregiando la madre, meschina piccola-borghese, e attaccatissima al padre, uomo di carattere appassionato e di meridionale eloquenza, che la diverte con racconti di viaggi in un paese meraviglioso chiamato *Estero*. Qui si palesa la prima e principale componente del mondo morale di questi personaggi: la fantasticheria, la finzione in cui ci si immedesima fino al fanatismo. E, seconda e non ultima, l'amore: un attaccamento smisurato e anch'esso fanatico che lega ognuno di questi personaggi a un altro, figlie e madri, innamorate e innamorati, mariti e mogli, in un aggrovigliato labirinto d'affetti. E, parallela a questa componente amorosa, un'altra ve n'è, altrettanto importante se pur non programmaticamente dichiarata come le altre: il perdono. I personaggi – e l'autrice –, appena scoperto un vizio o una colpa in un altro personaggio, s'affrettano subito a perdonarlo, a comprenderlo con tutta l'anima. [...] due magnifici personaggi. Uno è Rosaria [...]: una figura così felice, corposa, goduta, che spira calore e vita in tutte le pagine in cui ci s'imbatte con essa. L'altro bel personaggio è Elisa, [...] affetta anche lei dalle due grandi tare familiari: l'idolatria, che riversa incondizionata sulla madre, e la fantasticheria, che le fa rivivere fiabescamente le strane storie della sua famiglia » (« Fortuna critica », dans *Opere*, tome II, pp. 1 667-68).

Mensonge et sortilège, qui pourtant semble s'inspirer d'un jeu féerique très raffiné et artificiel, est un roman qu'il convient de prendre au sérieux, régorgéant d'êtres humains, et, même s'il ne dévoile aucune intention de polémique sociale, il est pénétré jusqu'à l'os, entièrement, désespérément, par la douloureuse condition d'une humanité divisée en classes : toutefois, Morante n'oublie pas pour un instant la situation de la société où elle vit (n.t.)¹⁹².

Calvino identifie la structure matérialiste du roman, caractérisé par un conflit social évident¹⁹³. À propos du langage, il soutient que de prime abord on pourrait le définir baroque ou maniéré, mais en définitive, il s'avère cohérent avec l'atmosphère hallucinée du roman. Pour raconter l'intrigue de l'œuvre, l'écrivain recourt aux caractères typiques des personnages : le noble ruiné, la fille d'humeur solitaire et pleine d'imagination, la petite-bourgeoise mesquine, le jeune homme riche et gâté, l'étudiant pauvre et vantard, la douce prostituée. Ce système présente des règles toujours pareilles : la fiction permet aux personnages d'être différents de ce qu'ils sont en réalité ; l'amour devient un véritable labyrinthe d'affections ; le pardon n'est que la seule possibilité de comprendre l'autre. Calvino considère en outre la folie comme un expédient narratif parfois galvaudé, mais la narratrice Elisa, le « scellé de moralité » du roman, maintient l'unité. Cette critique est acceptée par l'écrivaine¹⁹⁴, mais il faut peut-

¹⁹² « *Menzogna e sortilegio*, che pure sembra prender la mosse da un gioco fiabesco raffinatissimo ed artificioso, è un romanzo sul serio, pieno di esseri umani vivi, e, pur senza scoprire intenzioni di polemica sociale, è penetrato fino all'osso, interamente, disperatamente, della dolorosa condizione d'una umanità divisa in classi, non dimentica per un'istante la situazione della società in cui si muove » (*Ibidem*, p. 1667).

¹⁹³ P. V. Mengaldo affirme que *Mensonge et sortilège* est « una radiografia delle differenze di classe e una forte rappresentazione del disgregarsi della società meridionale tradizionale. [...] L'allusività o implicitezza delle determinazioni storiche e ambientali dà ancor più all'incombere dell'assetto classico e al collasso della vecchia società siciliana un carattere paradigmatico, definitivo e mortuario, se così si può dire universale. [...] la fuga dalla realtà che caratterizza la massima parte dei personaggi di *Menzogna e sortilegio* è il prodotto di una precisa condizione di impermeabilità fra le classi e di disfacimento sociale e antropologico. E seguendo Cases si può ben dire che la totale concentrazione della "tragedia pubblica in quella privata" non è già un limite ma una componente importante del romanzo, facendo echeggiare più potentemente e misteriosamente la società nell'individualità. Un altro punto: quello che abbiamo definito come lo stile sublime dell'opera non si addice solo alla grandiosità percettiva della scrittrice e alla favola o mito, ma anche alle dimensioni di quelle divaricazioni di classe e di quello sfaldamento. Già nel suo primo romanzo dunque la Morante sfodera la sua peculiare ma sempre vivissima politicità che, dopo la relativa parentesi dell'*Isola di Arturo*, esploderà nella seconda fase della sua attività (P. V. Mengaldo, « *Menzogna e sortilegio* », dans F. Moretti, *Il romanzo*, cit., pp. 580-81).

¹⁹⁴ Morante apprécie le texte de Calvino, comme on le déduit de sa réponse: « Capri (Napoli), 28 agosto 1948. Carissimo Calvino, ho avuto il tuo articolo, che è proprio quello che desideravo di sentire da qualcuno sul mio libro, sebbene non osassi sperarlo da te. Sono felice che tu abbia fatto alcune scoperte, come quella del perdono, e quella... della frivolezza, e perfino quella dello stivalino (di cui parli nella lettera, non nell'articolo) e che infatti è una parola piuttosto importante. Sul personaggio di Elisa, che ti piace più di tutti, siamo, naturalmente, d'accordo. Mi sembra invece che sia ingiusto col butterato: tu mi accusi di non avergli dato abbastanza affetto, ma perché non t'accorgi che il massimo affetto (direi l'affetto più disperato, se non temessi che questa parola ti sapesse di fanatismo morantiano) l'ho dato proprio a lui? D'accordo che dal punto di vista della critica marxista-leninista, il personaggio è negativo,

être rechercher ses mots à elle pour mieux saisir la prémisse, l'idée de base, qui sous-tend l'écriture de ce roman :

Le *Je de Mensonge et sortilège* avance vers la nécropole de son propre mythe familial, comme un archéologue qui part vers une ville légendaire, pour ne déterrer, finalement, que des pauvres décombres [...]. Le modèle suprême de *Mensonge et sortilège* a été *Don Quichotte*, sans oublier, à un degré différent, le *Roland furieux*. En effet, tout comme les initiateurs exemplaires de la narration moderne marquaient la fin de l'ancienne épopée chevaleresque, dans l'ambition juvénile d'Elsa Morante, son premier roman voulait être aussi le dernier possible en son genre : celui qui saluerait la fin de la narration romantique et post-romantique, à savoir de l'épopée bourgeoise (n.t., quatrième de couverture de l'édition de *Mensonge et sortilège* de 1975)¹⁹⁵.

Morante, à travers ce roman, tente de conclure l'époque du roman bourgeois, en écrivant le dernier exemplaire, à travers l'ironie et la parodie, tout comme l'ont fait les deux chefs-d'œuvre de la Renaissance à leur époque, à l'égard du poème chevaleresque¹⁹⁶. Il s'agit d'une déclaration d'intention posthume, mais qui clarifie

e va condannato. Anch'io del resto lo condanno, ma riguardo all'affetto è un'altra cosa, insomma il più perdonato è lui. [...] Ti ringrazio perché ti ha fatto piacere il mio premio. La sera del premio fu, certo, una grande emozione per la mia vanità, seguita da una certa malinconia perché m'ero messa in mente che la pubblicità improvvisa nuocesse al mio libro, voglio dire ai sentimenti che potevano provare per il mio libro le poche persone di cui mi importa soprattutto. Per questo, il tuo articolo mi ha fatto tanto più contenta. Sono felice che ti piaccia il linguaggio, perché era soprattutto la cosa che temevo non ti piacesse. In conclusione, ho già riletto il tuo articolo quatto o cinque volte. Devo dirti che, fino adesso, le persone che mi sembra abbiano meglio capito il mio libro (capirlo, nell'invaghimento che ho per lui, e nella coscienza dell'enorme lavoro e del grande amore che ci ho messo, significa per me soprattutto amarlo) sono state solo dei comunisti. Penso che questo è un buon segno. [...] Sull'Unità di Roma è uscita un'intervista con Giacomo Debenedetti che dice delle cose che, veramente, non oso credere. Sapevo che il libro gli era piaciuto, ma non sapevo ancora che ne pensasse tanto bene » (D. Morante, sous la direction de, *L'amata, Lettere di e a Elsa Morante*, cit., pp. 279-80).

¹⁹⁵ « [...] l'io recitante di *Menzogna e sortilegio* s'incammina verso la necropoli del proprio mito familiare : pari a un archeologo che parte verso una città leggendaria, per dissepellire, alla fine, solo delle povere macerie [...]. Il modello supremo di *Menzogna e sortilegio* è stato il *Don Chisciotte*, senza dimenticare, in diversa forma, *l'Orlando furioso*. Difatti, come quegli iniziatori esemplari della narrativa moderna segnavano il termine dell'antica epopea cavalleresca, così, nell'ambizione giovanile di Elsa Morante, questo suo primo romanzo voleva anche essere l'ultimo possibile nel suo genere: a salutare la fine della narrativa romantica e post-romantica, ossia dell'epopea borghese » (quatrième de couverture de l'édition de *Menzogna e sortilegio* dans la collection "Struzzi" de la maison d'édition Einaudi, en 1975, citée aussi dans « Cronologia », *Opere*, vol. I, p. LVI).

¹⁹⁶ « Opera, se altre mai, di atmosfere e caratteri, *Menzogna e sortilegio* è un caso estremo di quella linea del romanzo moderno in cui, con inversione dei rapporti classici, i personaggi prevalgono sull'intreccio. Per dir meglio: è come se il vero soggetto fossero alcuni grandi o estremi paradigmi, modi dell'essere dell'umano – o ai confini dell'umano – dispiegati (non senza qualche sospetto di deduttività) in *exempla* di caratteri e situazioni al limite. Di più: fra i grandi romanzi che conosco non ne vedo uno altrettanto statico, e da questo punto di vista se lo scopo della Morante, come da lei stessa dichiarato, era di scrivere l'ultimo romanzo, uccidendo così il romanzo, possiamo anche dire che c'è riuscita » (P.V. Mengaldo, « *Menzogna e sortilegio* », dans F. Moretti, *Il romanzo*, cit., p. 580). En outre, Bardini écrit: « Per lei [...] Ariosto e Cervantes non sono delle fonti [...], ma sono piuttosto i modelli per l'organizzazione della materia narrativa e per la misura del tono linguistico » (M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 239).

aussi la façon de retravailler les figures topiques puisées dans la tradition du XIX^{ème} siècle. Dans une interview accordée à Michel David, en 1968, l'écrivaine explique la prémisse du roman de façon encore plus explicite :

Je pensais que le roman comme on l'entendait au dix-neuvième siècle [...] était à l'agonie. Alors, j'ai voulu faire ce qu'a fait l'Arioste pour le poème chevaleresque, en écrire le dernier et tuer le genre. Je décidai de faire le dernier roman possible, le dernier roman de la terre, et mon dernier roman, bien entendu ! Je voulais y mettre tout ce qui me tourmentait alors, toute ma vie, qui était une jeune vie, mais une vie intimement dramatique. Je voulais aussi que le roman confînt tout ce qui avait été la substance du roman du dix-neuvième siècle, les parents riches et les parents pauvres, les orphelines, les prostituées au grand cœur (« Le Monde », 13 avril 1968, cité dans M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 239).

La « substance du roman du dix-neuvième siècle » représente donc la source de toutes les catégories conventionnelles de *Mensonge et sortilège* : à partir de ce substrat de tradition, Morante construit le roman en y insérant « tout ce qui [la] tourmentait alors », la psychologie, la folie, les hallucinations, dans le but de rédiger « le dernier roman de la terre ». À part l'excès juvénile de confiance, ce projet contient tous les ingrédients principaux d'un travail de personnalisation artistique concernant certains aspects conventionnels de la tradition.

Au cours des années, les jaquettes de nouvelles éditions du roman, rédigées par l'auteure elle-même, témoignent d'un intérêt continu et infatigable à présenter aux lecteurs de chaque époque les points forts de l'œuvre¹⁹⁷. Les œuvres de Lukács représentèrent en particulier une façon de vérifier les théories esthétiques et littéraires constituant le socle de son premier roman¹⁹⁸. Grâce aux concepts de réalisme et de reflet esthétique, l'écrivaine pouvait désormais répondre aux critiques négligentes qui n'avaient pas mis en valeur *Mensonge et sortilège* lors de sa publication. Sur la jaquette de l'édition de l'année 1961, Morante définit son œuvre moderne justement parce qu'elle a assimilé les « esperienze sostanziali » du roman : le romantisme, la dernière science psychologique (à savoir ce qu'elle pouvait connaître dans les années '40 de la

¹⁹⁷ « [...] congedato definitivamente il testo, il perimetro del testo (il cosiddetto peritesto) è per E.M. [...] una zona liminare, instabile, sempre in cammino, che le ha consentito, ogni volta, di effettuare una registrazione adeguata, un'accordatura rispetto alle fluttuazioni e ai cambiamenti contestuali; in un certo senso, esso è stato sempre il suo "orizzonte" » (M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, p. 223).

¹⁹⁸ Comme l'affirme à nouveau Bardini, « la lettura e il confronto (mai banale e mai pedissequo), negli anni Cinquanta, con le opere di teoria estetica, di critica letteraria e di storia della letteratura di Lukács, per E.M. dovettero certo rappresentare un banco di prova irrinunciabile per un accertamento della tenuta realistica del suo romanzo epico-epocale » (*ivi*, pp. 217-18).

psychanalyse), la cognition nouvelle de la réalité et du temps¹⁹⁹. Dans le péritexte de l'édition de l'année 1966, l'auteure met en évidence certains des symboles narratifs utilisés pour construire le roman :

1. « l'emphatique et immature Teodoro, qui consume dans l'alcool sa propre décadence » ;
2. « sa belle fille Anna, qui purge à l'extrême ses mythes familiaux, incarnés tout d'abord dans le père et ensuite, pendant le bref passage de la puberté, dans le trop aimé cousin Edoardo » ;
3. « Francesco le Grêlé » ;
4. Le « pauvre aventurier Nicola » (n.t.)²⁰⁰.

Nous pouvons indéniablement percevoir la typicité de ces personnages, les types romanesques et sociaux qu'ils incarnent. Cette note éditoriale souligne en outre le rôle d'Elisa, la narratrice de l'histoire, qui « en rassemble les restes déchirés avec une amoureuse pitié : en retrouvant, dans ce travail, non seulement la consolation promise, mais aussi une surprenante envie de rire »²⁰¹ (n.t., *ivi*, p. 234). La dynamique qui découle de l'attitude tragi-comique du Don Quichotte est mise en acte par la narratrice elle-même, qui en racontant les vicissitudes de sa famille, transforme les tristes chroniques quotidiennes des personnages en déceptions et soupirs dignes d'un roman-feuilleton : elle joue avec les ambitions de ses proches, qui naissent des ombres des figures topiques de la tradition. Voilà la raison pour laquelle l'expression « coquetterie littéraire » (forgée par le critique Arnaldo Fraiteli en 1948) s'adapte très bien à l'esprit dans lequel Morante a écrit ce roman : à nos yeux, l'utilisation et la réutilisation des conventions romanesques ne sont qu'un clin d'œil au lecteur expert, dans le but de se

¹⁹⁹ « Moderno fino alle anticipazioni più audaci (dentro la sua struttura classica e nella sua naturale assimilazione di tutte le esperienze sostanziali : dal romanticismo, all'ultima scienza psicologica, alla cognizione nuova della realtà e del tempo) [...] » (tiré de la jaquette de l'édition Einaudi 1961, dans M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p 223).

²⁰⁰ 1. « l'enfatico e immaturo Teodoro, che consuma nell'alcool la propria decadenza » ;

2. « la sua bella figlia Anna, che sconta fino all'estremo i propri miti infantili, incarnati prima nel padre e poi, per il breve passaggio della pubertà, nel troppo amato cugino Edoardo » ;

3. « Francesco "il butterato" » ; 4. Il « misero avventuriero Nicola » (*ivi*, p. 228).

²⁰¹ Compte tenu de cette affirmation de Morante sur le travail d'Elisa, qui retrouve « anche una sorprendente voglia di ridere », nous ne pouvons pas être complètement d'accord avec Graziella Bernabò, lorsqu'elle remarque que la parodie chez Morante « è altra cosa dalla comicità, ponendosi come una ripresa seria, e a tratti perfino dolorosa, di modelli del passato, e non come un semplice scimmiettamento degli stessi. Non a caso, nella produzione morantiana, la parodia si situa sempre in territori tragici, perché dominati dalla morte (Concetta D'Angeli), con la dolente consapevolezza di un'oscillazione "fra realtà e finzione, tra la parola e la cosa" (Giorgio Agamben) » (G. Bernabò, *La fiaba estrema*, Roma, Carocci, 2012, p. 83). Au contraire, à partir des mots de la jaquette, écrite par l'auteure-même, nous pouvons envisager une utilisation de la parodie dans le but de faire rire le lecteur expert, le Lecteur Modèle, auquel Morante adresse un clin d'œil.

voir attribuer maîtrise et dextérité dans le remaniement élégant, agréable et ironique de la « substance du roman du dix-neuvième siècle ». L'ironie et le sarcasme ne sont pas du tout dissimulés, mais bien reconnaissables dans les sous-titres, dans la construction des personnages et dans le ton qui caractérise l'évocation du passé.

Les sous-titres donnent des informations thématiques et renvoient aux personnages, ou mieux à leur aspect stéréotypé : « Une enterrée vive et une femme perdue », « Ma grand-mère fait un mariage d'intérêt », « Nicola Monaco diffame le Cousin et ourdit de sombres trames », « La fin d'un gentilhomme », « La fille du boutiquier s'humilie », « Don de la bague », « Entrée en scène du Grêlé », « Rosaria au carrefour de l'honnêteté et du déshonneur », « Arrivée en ville de la baronne mère », « Le Grêlé a des malheurs en amour », « Ma mère fait un mariage d'intérêt », « Geôle et tortures pour ma belle », etc. En ne lisant que les sous-titres, on pourrait croire d'avoir affaire à un roman-feuilleton, avec des figures topiques qu'il est aisé de reconnaître. Elisa essaye de tromper en quelque manière le lecteur : elle lui donne l'illusion qu'il va se plonger dans des intrigues romanesques conventionnelles. Mais ce ne sera pas le cas. *Mensonge et sortilège* est construit autour d'autres romans potentiels : l'histoire de Cesira, la fille du boutiquier; le roman d'Anna et Edoardo, ou de l'amour impossible entre deux cousins; l'adultère d'Alessandra, une paysanne qui trahit son mari avec un administrateur tricheur qu'elle considère comme un duc ; l'histoire d'un étudiant qui arrive en ville et se fait passer pour un baron ; la vie d'une prostituée avec une belle âme ; le roman du jeune noble Edoardo, sa maladie et sa mort ; l'orpheline renfermée toute seule dans un appartement ; etc²⁰². Pourtant, ces intrigues romanesques ne sont

²⁰² G. Rosa, à ce propos, remarque que : « Sul piano delle macrostrutture di genere, Elisa recupera e sfrutta palesemente personaggi e motivi attinti dalle trame più collaudate. Proiettati sullo sfondo del triste mezzogiorno, prendono risalto gli scontri fra parenti ricchi e poveri, con le inevitabili beghe ereditarie; la seduzione della maestrina da parte del nobiluomo decaduto; l'idillio impossibile fra cugini; la vicenda dello studente che giunge nella città animato da grandi speranze e vanta maldestramente la nomea di barone; l'amore adultero fra la contadina e l'amministratore imbroglione; le miserie e gli splendori di una prostituta dal cuore d'oro; i soggiorni dell'erede normanno nei sanatori d'Europa cui segue inevitabile morte per tisi: il tutto complicato dal ricorso al repertorio dell'intrigo da romanzo d'appendice, con scambi d'anelli, lettere infamanti, serenate notturne, inganni di un misterioso Anonimo, fino alla coincidenza che annoda i fili dell'intreccio: Anna esce dalla vita di Edoardo nel momento stesso in cui vi entra Francesco, quando i due si incrociano nell'anticamera di palazzo Cerentano. Ma il repertorio canonico del romanzo melodrammatico, calato nel *Familienroman* di Elisa, non è svilito con le tecniche della parodia e dell'antifrasi destrutturante; è anzi, per così dire, valorizzato al ribasso: dentro il tragico quotidiano della modernità promiscua e indiscreta vivono personaggi capaci di opporre agli urti di realtà solo la difesa fasulla degli autoinganni menzogneri. Nelle cronache familiari di casa De Salvi si affolla una schiera strepitosa di figure e figurine che si muovono nella psicopatologia della vita, sotto la spinta di sentimenti banali, arroventati da nevrosi accecanti » (G. Rosa, *Elsa Morante*, cit., pp. 33-34).

que des prétextes pour donner « dans sa totalité une image personnelle de l'univers réel » (« Sur le roman », dans *Pro ou contre la bombe atomique*, cit., p. 45). Le labyrinthe d'affections compliqué inséré dans ces cadres conventionnels et formé par ces figures topiques représente le « symbole des "relations" humaines dans le monde » (*ibidem*). La narratrice, à travers des commentaires explicites ou par le biais de l'ironie et de la parodie, renverse et reformule les topoï romanesques. Les personnages principaux sont créés autour de figures topiques qui se métamorphosent en personnages tridimensionnels, grâce surtout à cette dynamique de parodisation qui montre leur côté névrotique : physiologie, sociologie et psychologie coopèrent dans la création des figures complètes, bien différentes de celles monodimensionnelles présentées dans les sous-titres.

Le meilleur exemple de cette dynamique est offert par l'histoire de Cesira, la grand-mère d'Elisa. On la rencontre âgée au début du roman, telle une sorcière suspicieuse assise dans un coin de la cuisine, chez Elisa et ses parents. C'est par son histoire que la narratrice décide de commencer son *Familienroman*. Dans le sous-chapitre intitulé « Ma grand-mère fait un mariage d'intérêt », le lecteur a sans doute l'impression de se plonger dans les pages d'un feuilleton. Cesira est une institutrice issue d'une famille très modeste, travaillant dans de petites écoles de villages : « Mais, déjà, quand elle était enfant, elle méprisait la société grossière dans laquelle elle était contrainte de vivre et dont elle se considérait l'hôtesse passagère, convaincue que sa vraie place était ailleurs » (p. 61). Poussée par « son inexorable ambition » (*ibidem*), elle accomplit « un geste qui parut extrêmement risqué, sinon carrément héroïque » : elle part pour la ville, où elle sera l'institutrice des fillettes d'une famille de seigneurs. C'est là qu'elle connaît Teodoro Massia, « un célibataire d'une cinquantaine d'années, [...] dont le nom de famille, Massia di Corullo, était l'un des plus illustres de la région » (p. 62). Il lui fait la cour « et les espoirs les plus fous naquirent dans son cœur. [...] à présent, l'espoir l'enivrant, elle ajouta à ses charmes naturels toutes les ressources de la coquetterie » (*ibidem*). Pourtant, cette « amabilité artificielle » n'est pas un instrument de séduction entre les mains d'un stratège, mais l'effort d'une jeune femme qui, « à son avidité et à son astuce, [...] joignait une singulière naïveté » (pp. 66-67) : la noblesse de son prétendant lui suffit pour se convaincre de « posséder les clefs de toutes les

béatitudes, et elle ne songeait pas à chercher plus loin que ce postulat magique »²⁰³ (p. 67). Mais Teodoro Massia, qui dans sa jeunesse avait cherché à se modeler sur l'idéal amoureux, n'est en fait qu'un vieux ruiné, évité par ses paires à cause de sa vie dissolue.

Si en ce qui concerne Cesira, l'ironie réside dans l'union de la ruse, de la coquetterie et de l'ingénuité, pour ce qui est de Teodoro, on ne peut pas s'empêcher de sourire en constatant la différence entre son aspect à l'époque où il fait la cour à l'institutrice (un vieil homme bègue) et celui de sa jeunesse :

Avec une grandeur sans égale, il se donnait tout entier dans chacune de ses aventures, même les plus éphémères [...] grâce à l'emploi magique d'un vocabulaire poétique, romanesque et, croyez-le bien, sincère, il transformait, dans son propre esprit et dans celui de ses crédules maîtresses, une banale liaison en tragédie. Et aucune de ses maîtresses (quels qu'aient été les chagrins et les tourments que, par un destin cruel, leur infligea Teodoro) ne se retrouvait finalement sans au moins l'extrême satisfaction d'avoir vécu non point une médiocre aventure, mais une expérience magnifique, et d'avoir joué un rôle sublime. [...] En effet, à leurs [des maîtresses] yeux et, en un certain sens, également en réalité, il était non pas un trompeur ou un don juan, mais plutôt l'homme qui se sacrifie éternellement à un idéal (quant à nous, nous remarquerons que, si l'on voulait préciser le visage de ce nébuleux idéal, on découvrirait seulement, nous le craignons, l'image de l'oisiveté, de la dissipation et de l'ignorance). Il était le gentilhomme de fortune, qui ne peut se fixer, même si partir lui brise le cœur, car sa mission est de courir toujours vers de nouveaux exploits (exploits qui, dans le cas de Teodoro, si l'on en recherchait ensuite les détails, consistaient, par exemple, en un adultère, un voyage d'agrément ou un simple partie de cartes). Il était le rebelle qui méprise conventions, rang et argent, et l'insouciant qui expose sa vie au danger (et puisqu'il expose la sienne, ce serait trop lui demander que d'épargner celle d'autrui) (pp. 65-66).

Entre parenthèses sont condensés les commentaires de la narratrice, qui ne manque pas de souligner l'abîme qui sépare les conventions romanesques caractérisant un chevalier et la réalité dans ses aspects les plus médiocres et banals : l'ironie n'est pas du tout dissimulée ni subtile. À d'autres endroits de cette histoire d'amour, le lecteur assiste à l'intervention ironique de la narratrice. Par exemple, après avoir été congédiée par la famille des seigneurs, à cause de sa liaison avec Teodoro, Cesira reçoit « des propositions malhonnêtes » (p. 69) de la part du noble et en reste bouleversée²⁰⁴. Le vieux Massia, « en proie à l'exaltation et au remords, lui écrivait une lettre dramatique

²⁰³ « Son esprit pur ne sut pas distinguer dans les traits abîmés de Teodoro les conséquences visibles d'une vie déréglée et corrompue. Et, ignorante comme elle l'était de la haute société, elle ne se rendit pas compte que si ce gentilhomme manifestait du mépris envers ses pairs, la majorité de ceux-ci l'avaient, en retour, depuis longtemps déjà répudié à cause de ses scandales, et que seule une petite minorité le tolérait encore à grand-peine » (p. 67).

²⁰⁴ « [...] Cesira, enfermée dans sa chambre meublée, sanglotait sur sa fierté humiliée et sur la ruine de ses ambitions » (pp. 69-70).

où, la suppliant de lui accorder son pardon, il lui demandait sa main » (p. 70). À ce stade, la narratrice ne peut pas se soustraire à sa fonction parodiante :

[...] nous serons tentés de nous demander combien influa sur la noble impulsion matrimoniale de Teodoro Massia la brusque conviction qu'il eut de ne pouvoir satisfaire qu'en mariage seulement son caprice pour cette belle personne. À la vérité, quelqu'un qui connaîtrait comme moi Teodoro serait tenté de se poser ce genre de question, mais puisqu'il était fermement convaincu que ses raisons étaient vertueuses, est-ce à nous de jeter par notre méchanceté le doute sur la pureté de ses intentions ? (p. 71).

Pendant les fiançailles, Cesira, « pauvre petite bourgeoise de province », est leurrée par les restes « d'une richesse qui n'existait plus » (p. 71) et s'enthousiasme des cadeaux de Teodoro, « elle se croyait une héroïne du genre des protagonistes des romans populaires qu'elle dévorait autrefois, le soir et la nuit, dans sa chambrette de village » (p. 72). La narratrice intervient, mais cette fois pour donner une information de type psychologique : elle affirme en effet qu'« à ces moments-là [lorsqu'elle est en proie à ses rêveries vaniteuses] elle [Cesira] était vraiment amoureuse, mais non de Teodoro : tel Narcisse, elle l'était de ces fulgurantes images d'elle-même » (*ivi*). À partir du jour du mariage, on assiste à la chute de l'héroïne, dans une série de catastrophes : les invités à la moralité douteuse²⁰⁵, une femme de chambre insolente²⁰⁶, la confiscation de l'hôtel²⁰⁷, le déménagement dans un petit appartement en dehors des murs de la ville, les leçons particulières, l'alcoolisme du mari, la haine de leur unique fille. Pourtant, au moins une attitude unit les deux époux : la frivolité, que Calvino découvre et met en valeur dans une lettre adressée à Morante, qui lui donne raison. Dans le roman, il y a effectivement beaucoup de frivolité. Si Teodoro a été frivole en ce qui

²⁰⁵ « Les invités qui assistèrent au mariage appartenaient à une société mélangée et bizarre, aux habitudes prodigues et aux apparences fastueuses, mais la jeune mariée, inexperte comme elle l'était, ne douta pas qu'il s'agit d'authentiques gens du monde. Certains d'entre eux, le matin de la cérémonie, avaient les yeux rouges et cernés de n'avoir pas dormi la nuit ; plusieurs s'enivrèrent au banquet nuptial et il y en eut même qui dirent des grossièretés. Quant aux femmes, il n'y en avait que quelques-unes et celles-ci étaient vulgaires, et la mariée eut l'impression qu'elles se moquaient d'elle » (pp. 72-73).

²⁰⁶ « Plus tard, après s'être débarassée devant un miroir de sa couronne déjà à demi fanée, Cesira la tendit à la femme de chambre, une fille à l'air inquietant et indolent. Il lui sembla que celle-ci, en les posant sur un meuble, malmenait ces fleurs délicates, si bien que, pour le plaisir de faire montre d'autorité et d'épancher sur quelqu'un l'amertume secrète qui déjà la dévorait, elle frappa du pied et traita cette fille d'idiote. Celle-ci se rebiffa et, avec une familiarité insultante, lui répondit de se faire servir par quelqu'un d'autre si elle n'était pas contente : et Cesira eût bien voulu lui river son clou et peut-être même la gifler, mais elle eut tout à coup le sentiment, encore imprécis, d'être seule et désarmée à la merci de cette insolente et des personnages vulgaires qui avaient assisté à son mariage » (p. 73).

²⁰⁷ « Quelques mois après leur mariage, les deux époux erraient dans les pièces de leur petit hôtel desert et vidé de ses meubles, si bien que le bruit de leurs pas se répercutait contre les murs. Il n'était resté que les lits et quelques brins de paille épars sur les dallages de marbre et de mosaïque. L'hôtel aussi, du reste, plusieurs fois hypothéqué, ne tarda pas à passer aux mains des créanciers » (p. 74).

concerne ses amours²⁰⁸, Cesira, quant à elle, garde cette caractéristique même après la ruine de ses espoirs²⁰⁹ :

Sa vie de riche femme noble avait duré un peu plus d'un mois : après quoi, telle une figurante qui vient de jouer dans une pièce le rôle d'une reine, elle avait dû petit à petit se dépouiller de ses beaux vêtements et de ses bijoux. Elle était pourtant toujours vaniteuse, et, le soir, malgré son âpre fatigue, elle ne renonçait jamais à se friser pour le lendemain matin. Et son habillement était trop voyant et trop frivole pour une institutrice. Aussi chuchotait-on qu'elle avait des amants, mais cela ne fut jamais vrai. Avant tout, comme on le sait, malgré sa coquetterie, elle avait toujours été de mœurs strictes. Et en outre, elle ne pouvait fréquenter les nobles qui seuls lui auraient semblé dignes d'elle, et elle méprisait trop les hommes pauvres de son milieu pour s'abaisser jusqu'à eux (pp. 76-77).

La frivolité, que l'on retrouve chez d'autres personnages, accentue la médiocrité des ambitions de Cesira et dévoile son côté vain et futile : sa lutte et ses efforts visant à « jouer dans une pièce le rôle d'une reine » s'avèrent inutiles face à la pauvreté de son mari. La réaction hystérique de la femme, qui doit se résigner à ses rêves brisés, nous montre le travail de Morante pour construire l'aspect psychologique du roman²¹⁰ :

Elle lui [à Teodoro] révélait alors qu'elle lui avait toujours joué la comédie, afin de se faire épouser, car elle le croyait riche, et elle lui déclarait à voix haute avoir une telle horreur de lui que même le contact de sa main et même le son balbutiant de sa voix lui étaient insupportables. Parvenue là, elle avait souvent des crises de sanglots arides, sans larmes : « Ah, je suis perdue ! Il m'a perdue ! Je n'ai plus d'espoir ! Je n'ai plus d'espoir ! » criait-elle, et elle se décoiffait, se griffait, se frappait le visage de ses poings. Tandis qu'elle se déchafnait ainsi, lui la regardait fixement, secoué par un pénible et étrange tremblement sénile. Depuis sa dernière ruine, il avait incroyablement vieilli ; quand il était ému de colère, sa voix, sortant avec peine, devenait rauque, et une rougeur noirâtre envahissait son visage. Entendre ces propos vénaux, dignes d'une catin, sur ces lèvres qu'il avait crues honnêtes, le blessait plus encore que ses âpres déceptions et que les outrages. Il abandonnait toute mesure et même son ancienne générosité au profit d'un désir de revendication mesquin et cruel : « [...] Tu n'étais guère plus qu'une domestique chez mes amis ! Et moi qui me suis dégradé en t'épousant... moi qui ai cru à tes grimaces, à tes feintes qualités, à tes charmes... Mais regarde-toi dans la glace : à présent, tu n'as même pas ceux-ci... Tu es flétrie, laide, tu es laide ! » Atteinte dans sa vanité, Cesira lui reprochait alors en retour sa déchéance

²⁰⁸ « Malgré ses nombreux péchés, Teodoro ne démentit jamais, néanmoins, le trait essentiel de son caractère ; une générosité spontanée et chevaleresque, qui malgré sa frivolité en amour, lui méritait le pardon et même, dans certains cas, la gratitude de ses victimes » (p. 64).

²⁰⁹ Il est possible de constater que Teodoro transfère la frivolité de sa personne à sa fille Anna, qu'il aime habiller telle une mariée « et l'emmener promener, pour la montrer à sa ville » (p. 86).

²¹⁰ « Chaque drame humain, par ailleurs, précisément parce qu'humain, est un drame psychologique. On offenserait le plus sottement du monde la personne humaine si l'on ne reconnaissait à l'homme que sa fonction sociale (de poète, ou de médecin de campagne, ou de roi, ou de pêcheur) et si l'on ignorait sa première vérité, et la plus humaine réalité de son drame ; qui est une réalité psychologique. Tolstoï, écrivant (si je me souviens bien) au jeune Gorki, l'avertit qu'il est permis d'inventer tout ce qu'on veut dans un roman, sauf la psychologie. Pour moi, c'est la seule loi absolue du réalisme dans le roman. Tout vrai roman est un drame psychologique car il représente le rapport de l'homme avec la réalité. Et le premier terme de ce rapport est, au départ, toujours l'auteur du roman, puisque c'est son orientation psychologique particulière qui déterminera le choix de son itinéraire dans l'exploration du monde réel » (pp. 52-53).

physique, lui énumérant toutes ses laideurs, toutes ses infirmités et toutes ses misères avec une perverse subtilité. Elle s'acharnait ainsi jusqu'à en être exténuée, et alors, généralement, elle s'abattait sur son lit, où elle restait des heures, les cheveux en désordre, le regard fixe. Teodoro, en revanche, après une querelle, quittait la maison et allait rejoindre ses camarades au bistrot ou au café (pp. 77-78).

Devant leurs échecs, Cesira plonge dans une sorte d'hystérie, tandis que Teodoro se réfugie dans l'alcool. Tous les deux sont devenus bien bien différents des figures topiques présentées antérieurement. Teodoro, « notre beau mousquetaire de jadis finit par s'encanailler tout à fait et par abandonner tout respect humain et toute apparence de dignité » (p. 90), tandis que Cesira, « la fille du boutiquier », alterne phases de dépression et moments caractérisés par « un désir fou d'essayer encore, de s'enthousiasmer, de vivre », jusqu'à se promener dans la ville, adressant aux messieurs seuls « un regard effronté, un regard de courtisane ». Mais bientôt « une frayeur invincible » s'emparait d'elle et « presque en fuyant [...] elle rentrait chez elle » (p. 81). L'exhortation qui sert de *Leitmotiv* à ces promenades nous fait comprendre à quel point le désir de revanche pèse sur ses actions : « À n'importe quel prix » est la devise des tentatives de Cesira d'attirer l'attention de n'importe quel monsieur seul, « à la moustache bien frisée, à la raie brillante » (*ibidem*). La dernière et définitive défaite de Cesira neutralise et anéantit une fois pour toutes ses ambitions et ses tentatives de changement social : il s'agit d'une véritable prise de pouvoir de la part de la fille Anna qui, après un grave malheur du père, suite à une des habituelles querelles conjugales, adresse à Cesira « un regard mauvais, par lequel, froidement, elle la chassait du chevet de Teodoro. Par ce regard, cette fillette de onze ans commença à dominer l'esprit confus de Cesira. À partir de ce moment-là, ce fut elle qui fut la maîtresse » (pp. 99-100). L'amour de la fille console le vieux noble déchu, malade et cloué au lit mais, à l'institutrice avide de pouvoir, le destin ne réserve que de la solitude.

Grâce à l'exemple de l'histoire de Cesira et de Teodoro, nous pouvons comprendre plus facilement la dynamique mise en acte par Morante dans la construction des personnages. Nous avons déjà eu l'occasion d'observer comment l'ironie et la parodie altèrent l'essence des figures topiques appartenant aux conventions romanesques, telles l'institutrice de province qui tombe amoureuse d'un noble. La voix de la narratrice exerce donc un rôle déterminant : ses commentaires reflètent d'une certaine manière la façon de travailler de Morante. Elisa, pour raconter les chroniques de sa famille, s'approprie le style et les caractéristiques du répertoire romanesque du

XIX^{ème} siècle, véritable réservoir d'ambitions et intrigues qui s'adaptent bien aux esprits petit-bourgeois et aux fausses illusions qui animent ses proches. Ensuite, par le biais de l'ironie, elle souligne les paradoxes, les contradictions, la superficialité des personnages, afin de tracer, page après page, chapitre après chapitre, les portraits tridimensionnels des protagonistes de son roman dans leur dimension sociale et leur physionomie (déjà manifestes dans les figures topiques empruntées), et étudie également les aspects psychologiques et psychanalytiques. Elisa ne fait pas abstraction des incongruités et de l'incohérence des comportements des personnages : elle en prend acte et les examine pour nous donner un portrait complet de cette société. Par conséquent, il est possible, dans le cas des personnages de *Mensonge et sortilège*, d'identifier une dynamique moins de *reductio ad minus*²¹¹ que de dépassement des figures topiques : nous entendons par là un processus de réutilisation, de remaniement et même de déstructuration des conventions romanesques que Morante utilise uniquement en tant que symboles d'une tradition qu'elle désire dépasser et en faire le dernier (et le plus complexe) exemple.

Francesca Giuntoli Liverani suggère d'élargir le concept de roman expliqué par Morante dans l'essai homonyme (cf. « Sur le roman », dans *Pro ou contre la bombe atomique*, p. 45), au terme plus représentatif de « romanesque », que Calvino définissait comme la multiplicité potentielle de ce qui peut faire l'objet d'un récit²¹². En ce sens, *Mensonge et sortilège* s'avère un terrain fertile pour le jeu du romanesque : en effet, la

²¹¹ Même si nous considérons que l'analyse conduite par Ilaria Splendorini sur les personnages de *Mensonge et sortilège* est très précise et exhaustive, nous ne pouvons nous empêcher de formuler un commentaire critique sur le chapitre « Una *reductio ad minus* delle origini ». À nos yeux, il n'est en effet pas suffisant de concentrer l'analyse sur ce constat (auquel tout le chapitre se réfère) : « Se, per il tramite dei titoletti (didascalie che introducono in qualche modo le scene), Elisa sembra talora sottolineare con humour e ironia gli aspetti caricaturali, comici o burleschi del dramma borghese – o meglio piccolo-borghese – dei suoi, il loro decadimento prosegue attraverso il racconto delle cronache familiari, in cui da protagonisti ed eroi grandiosi e tragici della sua epopea familiare sono ridotti al rango i mediocri compare e pietosi figuranti, frustrati nella loro aspirazione ad interpretare ruoli di primo piano » (I. Splendorini, *Menzogna e sortilegio di Elsa Morante, una scrittura delle origini*, cit., pp. 156-57). Cela est incontestablement vrai, mais ce n'est qu'une partie de la vérité : en effet, au-delà de cette dynamique de *reductio ad minus*, il faut mettre en lumière la volonté de l'auteure et de la narratrice de dépasser les figures topiques. Le fait de réduire les personnages à des simples et médiocres figurants n'est qu'une étape du processus d'écriture : Cesira ne reste pas longtemps l'institutrice ambitieuse, tout comme Francesco l'étudiant à la recherche de réussite. Le lecteur assiste, en effet à la construction de personnages tridimensionnels, dont le caractère conventionnel n'est qu'une des composantes : de plus, ce processus contribue à donner l'impression de stricte division des classes sociales qui caractérise tout le roman.

²¹² cf. Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2002 éd. originale 1988, p. 131.

narration, la construction des personnages, l'atmosphère et les différentes péripéties se fondent sur l'intertextualité en tant que renvoi constant à un répertoire littéraire vaste et composite (les contes de fées, le feuilleton, le mélodrame etc.)²¹³. Cette dynamique, que Giuntoli appelle « métamorphose du romanesque », représente l'un des plus importants aspects de la poétique de l'écrivaine : le processus de ré-élaboration, de transformation et remaniement d'images, structures et personnages de la tradition littéraire (il faut souligner l'hétérogénéité du répertoire de Morante et par conséquent l'impossibilité, à l'exception de quelque cas²¹⁴, de retracer les sources précises, ce qui peut aboutir à une méthode de recherche assez arbitraire) permet de créer des œuvres apparemment liées au passé, mais en réalité tout à fait originelles. Les personnages, reconnaissables et découlant de figures topiques, constituent la partie la plus intéressante de ce jeu évocateur, qui place le lecteur dans une attitude participative²¹⁵. En effet, il est évident que ceux qui lisent sont invités à démasquer cette dynamique, à se réjouir de pouvoir reconnaître certaines catégories de l'imagination et ensuite apprécier la nouveauté et l'originalité du résultat relatif au travail de personnalisation mis en place par l'auteure. Le lecteur s'avère très impliqué et ne peut que saisir les nombreux clins d'œil de la narratrice, qui le guide à travers le labyrinthe de relations, de transformations et

²¹³ « [...] quest'opera basilare, la cui comprensione diviene imprescindibile per l'esegesi complessiva della poetica morantiana, fa dell'intertestualità il proprio principio costitutivo e fondante, in quanto ogni personaggio e vicenda, ogni carattere e atmosfera si rivela evocazione, rielaborazione e trasformazione di elementi attinti dall'universo letterario. [...] questo è infatti "il romanzo dei romanzi", poiché in quest'opera [...] la letteratura diviene oggetto della letteratura stessa, diviene il materiale attraverso cui plasmare immagini e strutture, al fine di ricrearsi incessantemente in forme sempre uguali e, al tempo stesso, completamente nuove. Il gioco evocativo trae spunto dai repertori più vari (dalla favolistica al romanzo naturalista, dal poema al melodramma, dal racconto fantastico all'agiografia), a realizzare un'opera all'apparenza legata al passato, quasi ottocentesca nei temi, nelle immagini e persino nel linguaggio, ma in realtà tutta novecentesca, originale fino all'avanguardismo » (Francesca Giuntoli Liverani, *Elsa Morante e le metamorfosi del romanzesco*, Griselda Online, Portale di letteratura, www.griseldaonline.it/.../elsa-morante-metamorfofi-romanzesco-liverani.html).

²¹⁴ F. Giuntoli Liverani identifie des évocations bien précises dans le premier roman de Morante : dans « Elementi del gioco evocativo : Tarchetti, Verga, Schuré », nous pouvons approfondir les liens de *Mensonge et sortilège* avec *Fosca* de Igino Ugo Tarchetti, *Il marito di Elena* de Giovanni Verga, *La sacerdotessa d'Iside* d'Edouard Schuré (cf. F. Giuntoli Liverani, *Elsa Morante, l'ultimo romanzo possibile*, cit., pp. 115-64). I. Splendorini retrace les figures stéréotypées du roman, mais ce qui nous semble le plus intéressant est l'analyse des ressemblances entre Teodoro et le célèbre bossu de Verdi, Rigoletto (cf. I. Splendorini, *Menzogna e sortilegio di Elsa Morante, una scrittura delle origini*, cit., pp. 155-87).

²¹⁵ À ce propos, on pourrait affirmer que ce roman ne s'adresse pas à un lecteur empirique, qui délègue au narrateur la gestion de sa bonne foi : tout au long du roman le lecteur aussi, à l'instar des personnages, doit subir une transformation et s'efforcer à devenir un Lecteur Modèle. Celui-ci « ha il dovere di ricuperare con la massima approssimazione possibile i codici dell'emittente ». La narratrice et l'auteure semblent conscients du fait que « prevedere il proprio Lettore Modello non significa solo "sperare" che esista, significa anche muovere il testo in modo da costruirlo. Un testo non solo riposa su, ma contribuisce a produrre una competenza » (U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1975 p. 56 et p. 63)

démasquements. La narratrice joue avec les ré-évolutions littéraires, dans une perspective de création intégrale, entière, tridimensionnelle des personnages. Nous pouvons aisément nous apercevoir qu'il y a effectivement un mouvement qui amène la figure topique à se révéler un personnage différent, en général médiocre et « gris ». Pourtant, il ne s'agit pas d'un mouvement descensionnel (une *reductio ad minus*), mais de la création d'un personnage tout à fait nouveau, avec une psychologie particulière et une histoire qui le conduisent à se comporter d'une certaine façon.

Par exemple, Anna et Edoardo sont les protagonistes d'un véritable roman sentimental : les deux cousins tombent amoureux, ils sont tous les deux nobles et beaux, elle est pauvre mais fière, lui plein de charme, mais malade (il est atteint de tuberculose, la maladie typique des feuilletons du XIX^{ème} siècle). Leurs rencontres, lorsqu'ils sont enfants et, quelques années après, lorsqu'il neige, sont romantiques et décidées par le destin, comme dans les meilleures intrigues roses. Tout est nuancé par la personnalité presque libertine d'Edoardo²¹⁶, qui s'amuse avec des jeux-rituels et organise les scènes en prêtant une attention particulière à l'esthétique et au langage. Mais la dynamique de réutilisation des figures topiques bouleverse et modifie les conventions et le lecteur s'aperçoit qu'en fait Anna n'est qu'une fille assez ignorante, tandis qu'Edoardo est un garçon gâté, fragile, « un blondinet fade et maladif, espèce de poussin aussi délicat qu'une fille », avec « la mort sur le visage », comme le remarque Rosaria (p. 436). Tout comme la correspondance écrite par le Cousin n'est qu'un ensemble de lettres mal rédigées par Anna elle-même, cette dernière aussi, selon un collègue de Francesco, s'avère à la fin du roman « une géante pâle, mal fagotée, [...] malveillante, distante et dure de cœur » (p. 395). Ce qui peut apparaître comme un redimensionnement drastique

²¹⁶ Edoardo, dans sa volonté de construire les scènes (sans négliger l'aspect esthétique) où entrer en contact avec Anna (cette dernière est la victime consentante de ses supplices), ressemble à la figure du libertin sadien analysé par Roland Barthes, en particulier lorsque celui-ci remarque que : « Il carnefice è colui che parla, che dispone del linguaggio nella sua intelligenza ; l'oggetto è colui che tace, che resta separato, in virtù di una deficienza, più assoluta di tutti i supplizi erotici, di qualsiasi accesso al linguaggio [...] » (Roland Barthes, « L'albero del crimine », dans *Cent'anni dopo, il ritorno dell'intreccio*, Milano, Almanacco Bompiani, 1972, p. 47). En effet, lors des rencontres de deux fiancés, c'est presque toujours le Cousin qui parle et invente des histoires, tandis qu'Anna souvent se tait, extasiée par les mots et les attitudes d'Edoardo. Garboli, en outre, souligne la présence de l'aspect sadien dans le premier roman de Morante, mais l'attribue à la nature féminine : « Morante fa vedere come nella natura femminile siano unite insieme il romanzo rosa, la sessualità più rosa, [...] e le storie e le immaginazioni più perfide, più dissolute e anche più criminali. [...] come se nelle viscere femminili si unissero questi due aspetti: l'aspetto sadico, nero e tenebroso, e quello puerile, infantile e rosa. La fonte del romanzo sembra essere Sade. Kafka e Sade. E Don Chisciotte » (dans le documentaire F. Comencini, *Elsa Morante*, cit., 0:12:18).

des personnages tout au long du roman, peut aussi s'interpréter comme une tentative de créer des figures nouvelles, dont on connaît les aspects les plus intimes de l'âme, leurs ambitions, leur vie quotidienne et les efforts (parfois vains) pour faire face à la réalité. C'est le cas d'Anna et d'Edoardo : on suit leurs vicissitudes et on découvre progressivement les recoins de leurs esprits, leurs peurs : le lecteur, à travers cette dynamique de démasquage, apprend leurs fragilités et leurs ambitions, leurs arrière-pensées, leurs complexes et leurs névroses. En poursuivant notre analyse, nous découvrons que Rosaria n'est pas du tout « une femme perdue » ou « au carrefour de l'honnêteté et du déshonneur » : on se rend tout simplement bientôt compte qu'elle n'est pas apte à se soumettre au cliché de la prostituée rachetée, parce que chez elle, c'est une véritable vocation qui la comble et fait d'elle un personnage positif ainsi qu'une bonne ancre pour la narratrice orpheline. Francesco, quant à lui, correspond au premier abord, à l'étudiant brillant mais pauvre qui se rend à la ville pour concrétiser ses idéaux et ses rêves ; pourtant déjà, en se faisant passer pour un baron, il éveille les soupçons du lecteur, qui finalement découvrira les fragilités du Grêlé, sa soif de pouvoir et de revanche, son histoire en tant que fils d'un adultère et ses complexes d'infériorité. L'ironie de la narratrice nous accompagne dans ce parcours de reconstruction d'un univers : ainsi, comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner, les sous-titres ont souvent la fonction de contraster avec le contenu des chapitres. Dans le cas de Francesco, par exemple, le sous-titre « Arrivée en ville de la baronne mère » introduit l'entrée en scène d'Alessandra, qui bien que belle et fière, n'est qu'une paysanne qui va rendre visite à son fils. Peu à peu, l'histoire du père d'Elisa permet au lecteur de justifier ses mensonges et ses comportements : c'est la raison pour laquelle Calvino écrit à Morante que le sentiment prédominant du roman est le pardon, et l'écrivaine affirme que le personnage le plus pardonné est le Grêlé²¹⁷. À nos yeux, ce processus de transformation des figures topiques et le dévoilement consécutif de la multidimensionnalité des personnages (histoire, physionomie, psychologie, sociologie) permet au lecteur de justifier leurs actions, leurs mensonges et leurs sortilèges, justement parce qu'il les connaît entièrement. Cette dynamique peut être appliquée à d'autres personnages, comme Concetta Cerentano²¹⁸ ou Nicola Monaco.

²¹⁷ cf. D. Morante, sous la direction de, *L'amata, lettere di e a Elsa Morante*, cit., p. 279.

²¹⁸ Concetta, mère dévouée, prête à tout pour protéger et sauver son fils, incarne la figure topique de la noble croyante et bienfaitrice. En fait, elle s'avère superbe, très liée à son statut social et à ses privilèges,

En ce qui concerne les personnages mineurs nous constatons une façon différente de travailler : les figures telles que les femmes de chambres, les cochers, les servantes ou les habitants du village de Francesco restent des comparses qui ont pour principale fonction de corroborer l'impression de stricte division des classes sociales qui caractérise le roman. Ces personnages mineurs présentent généralement une fonction décorative ou représentative d'un certain milieu. Ce principe étant entendu, indéniable est par ailleurs l'unicité de certains de ces personnages mineurs, dont l'apparition, quoique brève, reste gravée dans la mémoire du lecteur : c'est le cas à nos yeux, de Gaudiosa, la servante de Rosaria ; de la femme de Nicola Monaco, Pascuccia²¹⁹ ; d'Anita, d'Eugenia et Gabriele²²⁰, des habitants du village de Francesco et d'Alessandra. Celle-ci peut être considérée à juste titre comme un personnage à part

qu'elle estime être un signe d'élection divine : ses prières et sa dévotion ont comme but la santé d'Edoardo, dont la mort la fait plonger dans la folie. Elle ressemble à une nonne, mais elle est très vaniteuse (c'est elle qui a meublé l'église) et son fils n'est qu'une idole pour elle. Elisa lui adresse des commentaires très ironiques, en soulignant la suffisance et la présomption de cette mère qui, entre autre chose, oublie complètement l'autre fille, Augusta, qu'elle considère inférieure à son fils.

En ce qui concerne Nicola Monaco, il incarne sans aucun doute la figure de l'escroc, mais en même temps, il semble sortir d'un mélodrame : sa capacité de chanter, de raconter et de faire retenir son souffle au public, fait de lui une sorte d'histrion. Mais le lecteur apprend son histoire, sa soif de pouvoir et son jalousie envers la riche famille Cerentano pour laquelle il travaille en tant qu'administrateur. Son insouciance à l'égard de sa femme et ses enfants, qui vivent presque comme des mendiants, détourne notre attention de ses vantardises. Le père biologique de Francesco finira ses jours en prison : ce personnage représente un autre bon exemple de la dynamique de réutilisation des caractères conventionnels adoptée par Morante, qui les détournent et les démasquent pour créer des figures complètement nouvelles et complètes.

²¹⁹ Marco Bardini analyse les personnages féminins de *Mensonge et sortilège* du point de vue des connaissances psychanalytiques de Morante à l'époque de la rédaction du roman. À propos de Pascuccia, personnage qui se projette sur Anita et sur Anna (à travers une comparaison précise des textes), Bardini affirme : « L'*exemplum* di Pascuccia Monaco [...] funziona [...] come un modello sociale archetipale al quale viene ricondotto, prima o dopo, ogni elemento extravagante ; da intendersi però non in senso junghiano, secondo la teoria della psicologia analitica e dei tipi psicologici, ma in quanto originario punto di riferimento eticamente fissato ed esattamente identificabile ; condizione che è storica ma che viene scambiata per ancestrale, in altre parole *topos* che è adottato quale icona. Negli stessi termini Nicola Monaco a sua volta assurge, per tutti i personaggi maschili, a modello sociale archetipale maschile: i due sposi sono i progenitori di una ortogenesi piccolo-borghese che è agognata disperatamente da Elisa, desiderata a tal punto che Nicola viene investito del ruolo di *deus ex machina* nel romanzo in terza persona, ed Elisa si traveste ossessivamente e continuamente da Pascuccia in quanto parte passiva » (M. Bardini, « Dei fantastici doppi », dans *Per Elisa, studi su Menzogna e sortilegio*, cit., pp. 215-16).

²²⁰ Anita n'est qu'une figurante, mais son portrait contribue sans doute à comprendre la dimension sociale du roman (cf. pp. 554-56) ; Gabriele est l'idiot du village : toute la semaine il obéit au curé, son patron (il creuse des tombes) et honore le roi (il a coutume de baiser les pièces de monnaie portant l'effigie du roi), mais le samedi soir, ivre après un passage dans la cave, et alors qu'Eugenia ne le laisse pas entrer, il lance des injures contre ces mêmes personnages importants qui lui donnent du travail à lui et aux autres habitants du village : tout le monde écoute cette rébellion d'alcoolique, vaine et passagère comme l'ivresse de l'idiot du village (cf. pp. 559-63).

entière²²¹ : c'est une paysanne, qui a été séduite par Nicola Monaco, qu'elle croit être un seigneur mais, en même temps, elle reste détachée du labyrinthe d'affections, d'ambitions, d'envies qui constitue l'ossature du système des personnages de ce roman. Force est de reconnaître que son unique fragilité est l'orgueil d'avoir conçu un fils différent des autres paysans, le fils d'un seigneur. Cet orgueil nuit à Francesco et le plonge dans un état de désarroi et d'incertitude : ses origines deviennent son épine dans le pied tout au long de sa vie. Malgré tout, Alessandra, très liée à la campagne, au travail, au cycle des saisons, est la seule qui garde les pieds sur terre et fait face à la réalité avec une puissance et une énergie sans égal. Sans doute pouvons-nous retrouver en elle certaines caractéristiques d'un autre personnage très fort, c'est-à-dire Nunziata de *L'Île d'Arturo* qui, par contre, en dépit de l'énergie vitale qui se dégage de sa personne, présente aussi une ingénuité douce et animale qui la rend tout à fait particulière et inoubliable.

Il faut maintenant aborder le personnage de la narratrice, Elisa : orpheline, « enterrée vive », sorcière, écrivaine, médium en contact avec les morts... Cette figure se révèle riche en composantes stéréotypées, mais tout au long du roman, le lecteur comprend qu'elle n'est pas seulement une victime : en écrivant l'histoire de sa famille, elle poursuit un but parfois évident aux yeux des lecteurs. C'est à la dimension psychologique et psychanalytique qu'il faut recourir pour comprendre le personnage, comme par exemple son obscur rapport incestueux avec le père et sa haine envers la mère, des sentiments que, en l'absence d'un approfondissement du côté pathologique de la narratrice, la surface diégétique laisse peut-être seulement deviner²²².

²²¹ Contrairement aux autres personnages féminins, Alessandra ne connaît pas la coquetterie, comme le souligne M. Bardini : « L'unica donna di *Menzogna e sortilegio*, e per quello che Elisa ci racconta anche l'unico personaggio in assoluto (tra quelli più rilevanti), che sopravviva alle "stragi" della narratrice e che riesca a mantenersi costante in una dimensione femminile completamente aliena rispetto alle civette cittadine, è Alessandra » (M. Bardini, « Dei fantastici doppi », dans *Per Elisa*, cit., p. 234).

²²² L'un des portraits psychologiques les plus exhaustifs de la narratrice est sans doute celui rédigé par Marco Bardini : « Elisa [...] non è nelle condizioni di comprendere, passando attraverso un regolare processo di sfruttamento logico di quegli stessi elementi che sono tuttavia a sua completa disposizione e che proprio lei fornisce inconsciamente ai lettori, quella verità che sarebbe naturale (e normale) accettare ; ella riesce solo ad avvertire meccanicamente la necessità istintiva, impellente e indispensabile per la sua particolare dimensione di narratrice e personaggio, di un diaframma irremovibile, di una definitiva distanza dalla maledetta ascendenza contadina, per arrivare a creare, in modo convincente e duraturo, il mito familiare della sua nuova stirpe borghese, tutta cittadina nelle tappe d'avvicinamento che la condurranno da P. a Roma. La persistenza ossessiva delle fantasie relative alla struttura della propria famiglia è dovuta soprattutto al fallimento del processo di emancipazione dall'autorità dei genitori: il bambino, ed il nevrotico, si trovano di solito a dover lottare disperatamente, e da soli, contro lo sconforto e la fortissima sensazione di essere messi in disparte, per mezzo della manifestazione plateale dei più

Concernant Elisa, il est possible de retrouver le même processus de construction d'un personnage nouveau à partir des fragments topiques qui, après un travail de personnalisation et de transformation, voient le jour sous une forme différente et originale. De l'ermite métropolitain qui raconte son histoire tragique, elle devient finalement un personnage complet, avec ses névroses, ses complexes et à la recherche d'une résolution définitive, qu'elle cherche à atteindre à travers l'écriture de ce roman. Elisa présente une duplicité : en tant que narratrice, elle est en effet témoin passif et observatrice active à la fois de l'histoire narrée. En ce qui concerne la première macro-séquence du roman (où elle illustre les vicissitudes de ses grands-parents, l'enfance de ses parents et les débuts des relations entre Francesco et Anna d'une part et celle-ci et Edoardo d'autre part), elle écrit en tant que « secrétaire » :

Alors, comme si l'époque où j'allais à l'école était revenue, je me lève et, m'asseyant à ma table, je tends l'oreille à l'imperceptible chuchotement de ma mémoire. Laquelle, me récitant mes souvenirs et mes rêves de la nuit, me dicte les pages de notre chronique passée, et moi, telle une fidèle secrétaire, j'écris Telle est certainement la volonté des miens. Je reconnais en effet leurs multiples voix dans cet insistant chuchotement que j'écoute, et ce livre m'est, en réalité, dicté par eux. Ce sont eux qui, en cercle autour de moi, chuchotent (tome I, p. 38).

Derrière cette tentative très peu masquée de déresponsabilisation, se cache en réalité une narratrice qui prend en charge la reconstruction de l'histoire de sa famille, dans un espace de travail privilégié, loin de la dimension spatio-temporelle du sujet qu'elle s'apprête à reconstruire (deux générations qui vivent à Palerme). Quand l'intrigue en arrive au déménagement de ses parents dans la maison où elle naîtra, (le sous-chapitre s'intitule « La maison nuptiale »), la narratrice tient à souligner son changement de statut : de « spectatrice » passive (mais nous ne la croyons pas complètement), elle devient un témoin fiable, qui a vu de ses propres yeux ce qui s'est passé :

À présent, je dois avertir mes lecteurs que, tandis que j'écrivais les pages qui précèdent, un sournois changement se produisait autour de moi, dans cette chambre qui est la mienne. Alors que,

intensi impulsivi di rivalità sessuale. Ebbene, una porzione largamente preponderante tra i molti desideri incontenibili (ed inconfessabili) che chiedono di essere appagati dal lungo sogno di *Menzogna e sortilegio* è rappresentata proprio da quelli pertinenti alla vigorosa ed intensa manifestazione d'affetto, alla passionale prova d'amore e, in un'ottica più patologica, all'oscuro rapporto incestuoso con il padre Francesco, nella lotta cruenta contro l'odiata rivale Anna. Perché Elisa, desiderando il padre, odia Anna, e la odia a tal punto che, nel tentativo isterico di sostituirsi simbolicamente a lei, giungerà simbolicamente ad ucciderla » (M. Bardini, « Dei fantastici doppi », dans *Per Elisa*, cit., pp. 28-19).

poursuivant mon récit, j'abandonnais l'ancien quartier d'Anna et que je m'approchais de ma maison natale, voici qu'ici le silence succédait à mes conversations imaginaires. Les figures de mes parents qui m'avaient entourée jusque-là et qui, de leurs voix défuntes, me décrivaient leurs habitations anciennes et leur ville de larves, me confiant des secrets et des pensées maintenant depuis longtemps ensevelis, ces tristes figures donc, devenaient au fur et à mesure de plus en plus pressées et enroutées et s'éloignaient l'une après l'autre. Aussi est-il fini dorénavant mon privilège d'assister, seule spectatrice, à un spectacle de fantômes. Vous n'entendrez plus de ma bouche la voix multiple de la dormeuse. Une lucide insomnie s'empare de moi et, dans ma chambre taciturne et dépeuplée, je ne pourrai plus interroger dorénavant que ma vraie mémoire. C'est-à-dire que je ne pourrai plus raconter que les choses que j'ai vues avec mes propres yeux, entendues avec mes propres oreilles ; et dont mon père et ma mère, chacun avec sa folie particulière, m'ont faite la confidente et le témoin (tome I, pp. 626-27).

La deuxième macro-séquence du roman est donc guidée par l'oxymore « lucide insomnie » derrière lequel, encore une fois, la narratrice cache sa maîtrise narrative et sa responsabilité littéraire. En effet, à travers ces expédients (les chuchotements des défunts et ensuite le « sournois changement », à savoir le silence qui la contraint à ne recourir qu'à sa propre mémoire personnelle), Elisa se manifeste aux lecteurs en tant qu'experte affabulatrice, capable de calibrer son travail mnésique et son imagination, son ironie et sa compassion à l'égard de sa famille et, surtout, de la « folie particulière » de ses parents. Elle s'avère à tous les égards une figure de narratrice très moderne et originale.

Lorsque Morante commence à lire les théories de Lukács et sa conception du réalisme, elle accepte l'analyse positive du philosophe hongrois, parce que sa manière de structurer son premier roman a effectivement produit une entière représentation lukacsienne de la société. Les personnages en sont les éléments principaux, en étant de véritables synthèses du générique et de l'individuel²²³ : en ce sens, la dynamique de transformation et d'altération des figures topiques peut avoir pesé. En effet, les aspects les plus conventionnels des personnages définissent bien leur statut social et leur rôle dans l'intrigue, tandis que le processus de métamorphose du romanesque fait ressortir l'individualité de chacun d'eux. Pour étayer l'importance de cette dynamique (essentielle surtout en ce qui concerne les personnages), on peut lire la dédicace du roman et y trouver une allusion pas tellement dissimulée:

²²³ Mengaldo, à propos des personnages de ce roman, affirme : « la Morante, con la sua intensa e quasi insostenibile creaturalità, con l'amore – come nel suo Saba – per “la qualità vulnerabile di tutto ciò che vive”, ha stipato *Menzogna e sortilegio* di personaggi, e personaggi “in relazione”, di rara plasticità e forza, che come tanti del grande romanzo ottocentesco sembrano accompagnarci, creature vive, per via » (P. V. Mengaldo, « Mensonge et sortilège », dans F. Moretti, *Il romanzo*, cit., p. 581).

Dédicace à Anna

Ou

À la Fable

C'est de toi que je me ceins,
 O Fiction, féérique robe.
 Je te travaille avec les plumes d'or
 Que revêtit avant d'être de feu
 Ma grande saison défunte
 Pour me muer en un brillant phénix !

Mon aiguille est brûlante, ma trame, une fumée.
 Consumée emmi ses cercles d'or,
 Gît la main vaniteuse,
 Même si au jeu de elle m'aime, elle ne m'aime pas,
 C'est la réponse céleste
 Que pour moi je feins.

C'est à la Fable, à la Fiction que *Mensonge et sortilège* est dédié. Celle qui écrit ces vers (Elsa ou Elisa ?) affirme avoir travaillé la Fiction : c'est le concept qui nous intéresse le plus. La grande saison défunte, avant d'être de feu, était revêtue de ces plumes d'or avec lesquelles la Fiction a été ciselée jusqu'à ce que le Je en question se mue en phénix, l'oiseau qui renaît de ses cendres. La Fiction (une trame qui est une fumée) est brodée avec une aiguille brûlante. Dans ces vers, nous retrouvons le sens de la dynamique ici considérée, c'est-à-dire le travail de la Fiction, de la Fable, du romanesque, pour « faire le dernier roman possible, le dernier roman de la terre » : un roman-phénix qui renaît de cendres de la littérature même. L'aiguille brûlante de Morante coud les fils d'une trame qui est faite avec les mêmes plumes d'or que celles de la saison défunte (« la substance du roman du dix-neuvième siècle »), mais le résultat final sera complètement nouveau et resplendissant, tel l'oiseau mythologique.

2.2. L'Île d'Arturo

Un roman de formation méditerranéen

En février 1957 Morante écrit une lettre à son ami et critique préféré, Giacomo Debenedetti. Elle attend de ce dernier un commentaire, ou au tout au moins une lecture éclairante, et ne peut s'empêcher de prendre les devants. Nous en proposons un extrait, d'où partira notre analyse :

Je vous dirai donc, sur mon roman, la chose suivante (et j'espère qu'elle n'est pas de trop) : la seule raison qui m'ait poussée (et dont je sois consciente) à raconter la vie d'Arturo, a été (mais s'il vous plaît ne riez pas) mon désir ancien et sans espoir d'être un garçon. En 1952, étant, à cause de mon destin, seule et frustrée, je trouvai pour seule solution de revenir sur ma regrettée condition de garçon, de me la rappeler. Et plus j'écrivais, plus je m'en souvenais (pour cette raison, je vous disais que la citation de Saba était nécessaire : moi, si en lui je me souviens...). Tandis que j'écrivais cette histoire, je vous assure, il ne m'est pas arrivé (ou au moins je ne m'en suis pas rendu compte) de recourir à mon intelligence, mais seulement, vraiment, à une sorte de mémoire. Et maintenant, à la fin, je me sens pire qu'après mon premier roman : car en ce qui concerne ce dernier, il s'est agi, finalement, de sortir d'une chambre de contes de fées. À présent, au contraire, après ces années d'île et d'Arturo, je me retrouve rejetée dans mon actuelle et irrémédiable condition de femme – désormais, d'ailleurs, de vieille femme. Voilà, donc, la seule chose que franchement je ne voudrais pas vous cacher, à savoir, le fait qu'en écrivant cette histoire je n'entendais que ce que je croyais entendre : ma nécessité d'écrire, avant d'en être empêchée par l'aridité de la vieillesse, les souvenirs d'un garçon qui attend encore la vie, tombe amoureux de tout, et voit l'univers pour la première fois, dans sa primitive fraîcheur. Pour arriver à la maturité, il doit traverser différents mystères, un peu comme Tamino dans la *Flûte Enchantée*. Malheureusement, la vraie maturité qui l'attend, au-delà de ces mystères, est finalement celle de Madame M. Mais heureusement pour lui, il ne le sait pas (n.t.)²²⁴.

²²⁴ « Le dirò dunque, su questo mio romanzo, la seguente cosa (e spero che non sia di troppo) : e cioè che la sola ragione che io ho avuto (di cui fossi consapevole) nel mettermi a raccontare la vita di Arturo, è stata (non rida) il mio antico e inguaribile desiderio di essere un ragazzo. Nel 1952, trovandomi, per la mia sorte, in uno stato definitivo di incompletezza e solitudine, non vidi altra via che quella: di ritornare a una mia rimpianata condizione di ragazzo, che mi sembrava di ricordare. E sempre meglio me ne ricordavo scrivendola (perciò Le dicevo che mi pareva necessaria quella citazione di Saba: io, se in lui mi ricordo...). Mentre scrivevo questa storia, Glielo assicuro, non mi è mai accaduto (o almeno non me ne sono mai accorta) di dovermi richiamare alla mia intelligenza, ma soltanto, davvero, a una specie di memoria – E adesso, alla fine, mi trovo peggio che dopo quell'altro mio romanzo: giacché là si è trattato, alla fine, di uscire da una camera di favole. Mentre che ora, dopo questi anni di isola e di Arturi, mi trovo ricacciata nella mia attuale e irrimediabile condizione di donna – ormai, anzi, di vecchia. Ecco, dunque, l'unica cosa che, onestamente, non vorrei nasconderle. E cioè che scrivendo quella storia io non intendevo altro se non quello che credevo di intendere: la mia necessità di scrivere, prima di essere minorata dall'aridità della vecchiaia, questi ricordi di un ragazzo che ancora aspetta la vita, e si innamora di tutti, e vede l'universo per la prima volta, nella sua primitiva freschezza. Per arrivare alla maturità deve passare attraverso vari misteri, un po' come Tamino nel Flauto Magico. Purtroppo, la vera maturità che stava ad aspettare, al di là di quei misteri, era poi quella della Sig.ra M. Ma lui, per sua fortuna, non lo sa » (D. Morante, sous la direction de, *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, cit., pp. 190-91).

De cette lettre, nous allons retenir deux points : la tentative, en écrivant ce roman, de revenir à une condition regrettée de garçon, une dimension appartenant à la mémoire ou à une vie passée²²⁵, et la référence à la *Flûte Enchantée*. Morante essaye en quelque sorte de mettre en garde Debenedetti, en précisant que *L'Île d'Arturo* a été conçu comme une série de souvenirs émanant d'un garçon qui attend encore la vie et aperçoit l'univers dans sa primitive fraîcheur : il parvient à la maturité en passant à travers différents mystères et étapes, à l'instar du célèbre Tamino de l'œuvre de Mozart, en ignorant finalement que le but de ce processus correspond à une maturité décevante (« Ma lui, per sua fortuna, non lo sa »). On a donc affaire ici à tous les ingrédients principaux (ou du moins à ceux que Morante décide d'explicitier) du roman qui suit, après presque une dizaine d'années, *Mensonge et sortilège*. Et justement à propos de ce dernier, Debenedetti, dans sa critique, affirme :

La main qui a écrit *L'Île d'Arturo* est toujours la même que celle qui a écrit *Mensonge et sortilège*. Et ce dernier puise sa lymphe justement dans le conte de fées, à savoir la couche intermédiaire entre le mythe et le récit direct, réaliste d'un monde historiquement différent. Il répète, avec une histoire apparemment contemporaine, mais aussi oniriquement en dehors du temps, le conte de fée de la bague. Comme si Morante, à travers son propre parcours, et avec une initiative individuelle, retraçait le processus collectif et pour nous anonyme, dans lequel les historiens du conte de fées reconnaissent le passage des horizons féeriques à la fiction narrative. Si maintenant, dans ce nouveau livre, d'où nous arrivent des sonorités et des enchantements similaires au premier roman, nous voyons des thématiques du conte de fées, et de plus dans un jeu tentateur qui semble nous les proposer pour les rétracter tout de suite, il est naturel que nous commençons à courir après ces thématiques, dans l'espoir d'y trouver cette fois aussi l'essence de l'histoire (n.t.)²²⁶.

²²⁵ Dans le cas du rapport Morante-Arturo, nous pouvons utiliser l'expression « io sperimentale », « je expérimental », comme l'explique très bien Arrigo Stara dans sa monographie sur les personnages romanesque : « Molti dei maggiori personaggi del nuovo secolo [...] sembreranno essere venuti al mondo per sostituire il nostro autore in imprese altrettanto decisive ; per costituire, come ha scritto di recente Milan Kundera, degli "io sperimentali", che avrebbero potuto consentirgli di avventurarsi in sentieri dei quali altrimenti, con ogni probabilità, egli si sarebbe tenuto lontano. [...] È soltanto per mezzo dei personaggi, di questi "esseri immaginari", di queste "simulazioni di esseri viventi", che il romanzo, scrive ancora Kundera, poteva riuscire a scoprire "l'inconscio prima di Freud, la lotta di classe prima di Marx", a praticare la fenomenologia "prima dei fenomenologi" (Arrigo Stara, *L'avventura del personaggio*, Napoli, Liguori Editore, 1991, p. 205).

²²⁶ « la mano da cui è uscita *L'isola di Arturo* è ancora la stessa che ha scritto *Menzogna e sortilegio*. E quel romanzo attinge le sue linfe proprio dalla fiaba: cioè dallo strato intermedio tra il mito e il racconto diretto, realistico di un mondo storicamente differenziato. Ripeteva, in una vicenda apparentemente contemporanea, ma insieme oniricamente fuori del tempo, la favola dell'anello. Quasi che la Morante, per un cammino proprio, con iniziativa individuale, rifacesse quel processo collettivo e per noi anonimo, nel quale gli storici della fiaba vedono la transizione dagli orizzonti fiabeschi alla finzione narrativa. Se adesso, nel nuovo libro, donde emanano sonorità e incanti così simili a quel primo, vediamo occhieggiare motivi di fiaba, e per di più con un gioco tentatore che sembra proporceli per subito ritrarceli, è naturale che ci mettiamo a rincorrere quei motivi, nella speranza che anche stavolta vi troveremo il succo della storia » (Giacomo Debenedetti, « L'Isola della Morante », dans *Saggi (1922-1966)*, Milano, Mondadori, 1982, pp. 387-88).

Le critique dans lequel Morante avait la plus grande confiance analyse le roman en y mettant en valeur les points de contact avec le monde des contes de fée. Morante accepte finalement cette interprétation (et même avec enthousiasme), même si au début elle manifeste une certaine réticence, surtout parce qu'elle estime que ce roman s'insère totalement dans la sphère du réalisme. Pourtant, il est vrai que chez cette écrivaine, réalisme et mythe peuvent procéder d'un même pas. Debenedetti donc, identifie dans le mythique « più sentimentale, più sull'uscio di casa» (p. 389), c'est-à-dire la dimension féérique²²⁷, le cœur du roman, là où rechercher sa vérité définitive. Il ne suit pas le conseil de Morante et, comme modèle, il trouve des inspirations non pas dans la *Flûte Enchantée*, mais dans le *Lohengrin*²²⁸.

Dans la lettre citée *supra*, l'écrivaine mentionne le protagoniste de l'œuvre de Mozart qui doit surmonter des obstacles, des mystères, pour arriver à la maturité. Cela nous suggère un genre romanesque bien précis, le *Bildungsroman*. Normalement, celui-ci raconte le processus de transformation du jeune protagoniste, le passage de l'enfance ou adolescence à la maturité, à travers des étapes, des épreuves. Tout peut commencer avec la remise en question du système des règles morales et comportementales jusqu'à

²²⁷ Debenedetti essaye aussi de donner sa version fiabesque de l'intrigue: «Dunque : Arturo è il principe fanciullo, del quale sappiamo la situazione. Che è che non è, il padre porta un giorno nell'isola una sposa: è una ragazzetta vestita poco meno che di cenci e dai modi assai rozzi. Ma quando parla, manifesta uno strano sapere, sebbene lo esprima con parole pittoresche, stravaganti e sibilline che ad Arturo sembrano una vera ignoranza. Questa ragazza, che poi diviene donna e anche madre, si comporta come una umile schiava: possiede bellezze da Morgana, da Melusina, e lavora negletta come Cenerentola. Ha semplicemente dimenticato di essere una fata, quantunque possieda ancora, a sua insaputa, i poteri e le arti per compiere i buoni incantesimi. È lei a spingere Arturo, sempre senza volerlo e senza saperlo, dentro i grandi segreti e le grandi prove della morte e dell'amore. È lei tutte e due le volte a tirarlo in salvo: dal buio della morte, dal peccato dell'amore. Poi, quando Arturo ha vinto ed è ormai maturo a uscire dal castello incantato e dal cerchio magico dell'isola, essa gli offre tre talismani. Il primo è invisibile: è il sacrificio del proprio amore per riscattare Arturo dalla perdizione. Il secondo è una parola: quella che conferma ad Arturo che il padre non può più nulla su di lui, che profetizza ad Arturo le vittorie che il padre, anche in amore, non potrà mai conseguire. È Nunziata a rompere veramente l'incantesimo del padre. Ma il terzo talismano è un oggetto: è l'orecchino, che lui le ha strappato durante l'ultima colluttazione, facendole sanguinare un orecchio. Lei glielo manda quando sono già disgiunti, né si vedranno mai più. Glielo porterà un messaggero, quel Silvestro venuto a liberare Arturo dall'isola, arrivato per magia di eventi, come se fosse stata la fata a chiamarlo. Se la Morante riservasse un indomani al suo principe Artù, quel terzo talismano gli darebbe scampo e vittoria nelle imprese. È già esso stesso un segno di vittoria: è la sospirata risposta d'amore, rappresa nell'umile gioiello, rustico come la fata donatrice» (G. Debenetti, « L'isola della Morante », cit., p. 395).

²²⁸ « D'improvviso, tornando sulle ultime pagine, mi parve di sentire echeggiare in me la musica primaverile e primaticcia, soffusa e nitida, straziante e consolatrice del terzo atto del Lohengrin, nel momento in cui il cavaliere, sul punto di lasciare la sposa, le affida i doni per Goffredo: l'anello, la spada, il corno. Anche nel romanzo della Morante, Nunziata, la piccola matrigna, sembra mandare tre doni ad Arturo, quando egli lascia per sempre l'isola. E tutto il romanzo si ricostruì da solo, trovò il suo senso più persuasivo, grazie a quelle reviviscenze di un Lohengrin, giunto certamente per i tramiti della memoria involontaria » (G. Debenetti, « L'isola della Morante », cit., p. 379).

la décision de projeter son propre avenir de façon autonome et de vivre de nouvelles expériences. Ces dernières ne sont que des obstacles à franchir et ont pour fonction de faire prendre conscience de soi-même et des autres au protagoniste. Pendant ce chemin, il peut avoir à ses côtés des alliés ou devoir affronter des antagonistes. Si le premier roman de Morante entre d'une certaine façon dans le genre du *Familienroman* et que les personnages se développent à partir des figures topiques du *romance*, il est possible d'affirmer que *L'Île d'Arturo* peut être considéré comme un *Bildungsroman*. Cependant, il ne faut pas généraliser, parce qu'il s'agit (il ne pouvait en être autrement) d'un roman d'initiation *sui generis*. Une note manuscrite pour la jaquette de la première édition nous informe que :

L'histoire d'Arturo veut représenter l'initiation d'un enfant à la vie, à travers tous ses mystères: des plus lumineux aux plus troubles. Mais dans la lumière de l'île même les choses troubles acquièrent une couleur merveilleuse, comme dans le paradis terrestre, avant l'enfer (n.t.)²²⁹.

Dans ce roman, le lecteur doit s'attendre des mystères troubles, liés à l'inconscient et difficiles à avouer. Mais la lumière de l'île a le pouvoir de rendre toute chose fantastique, parce qu'il s'agit de la perception d'Arturo, qui voit ce qui l'entoure comme pour la première fois : c'est la dimension de l'indéterminé et du possible, la puissance du regard innocent. Tout est raconté par le filtre d'Arturo, le protagoniste, qui en tant que narrateur se situe dans un présent incertain et imprécisé. Ce qui est certain, en revanche, c'est que le narrateur Arturo ne vit plus sur l'île et rédige ses « Mémoires d'un adolescent » comme s'il était en train de parler d'une autre vie, une vie désormais passée et gardée soigneusement dans la partie la plus pure de son cœur. Debenedetti souligne les allusions au monde de contes des fées et du mythe, à partir des prénoms des personnages, des lieux et des événements : la volonté de mettre en scène l'histoire d'une initiation est manifeste. En outre, les contes de fées peuvent être en quelque sorte considérés comme des récits de formation : la structure du *Bildungsroman*, en effet, reflète celle élaborée par Vladimir Propp. Les deux genres traitent également des rites

²²⁹ « La storia di Arturo vuole rappresentare l'iniziazione di un fanciullo alla vita attraverso tutti i suoi misteri : dai più luminosi ai più torbidi. Ma nella luce dell'isola anche le cose torbide prendono un colore fantastico, da paradiso terrestre, prima dell'inferno » (« Cronologia », *Opere*, cit., p. LXVI).

de passage que les enfants ou adolescents doivent affronter avant de devenir partie intégrante de la société.

Pourtant, selon Debenedetti, le processus d'apprentissage ne s'accomplit pas dans le deuxième roman de Morante, parce que pour Arturo, après l'adieu à Procida, à son père et à sa belle-mère, commencera l'époque de la médiocrité. Le critique arrive à affirmer qu'il aurait mieux valu assister à la mort du protagoniste : sur ce point Morante n'est pas du tout d'accord²³⁰. En tout cas, il est facile de constater que tout le roman n'est qu'une magnifique allégorie, où tout renvoie à quelque chose d'autre, et où il est toujours possible de discerner un sens supplémentaire. Contrairement au premier roman, où la figure rhétorique la plus emblématique était l'oxymore (qui représentait l'immobilité des situations dans leur insoluble contrariété), ce n'est pas un hasard si une des expressions les plus récurrentes de *L'Île d'Arturo* est « come se »²³¹, « comme si » : tout y évoque une autre dimension et chaque entité peut être élargie pour se référer à quelque chose de plus vaste.

Si on décide de faire entrer *L'Île d'Arturo* dans la catégorie du *Bildungsroman*, il faut garder à l'esprit le sous-titre du roman : « Memorie di un fanciullo » en italien, « Mémoires d'un adolescent » dans la traduction française. Au-delà de la décision arbitraire du traducteur de ne pas prendre en considération aussi l'enfance d'Arturo (dans la première partie du roman, le protagoniste n'est qu'un enfant proche de l'adolescence), le mot « mémoires » devient capital pour ne pas oublier que toute l'histoire est narrée par le protagoniste, qui décide ce qu'il vaut mieux omettre et ce que,

²³⁰ M. Bardini précise que: « c'è un punto sul quale E. M. non sarà mai d'accordo con Debenedetti: secondo lei non è opportuno affermare che Arturo "era meglio che morisse"; avrà modo di rimarcarlo, sebbene in ritardo, nel 1977, a Ricci [Graziella Ricci], alla quale la scrittrice risponderà, privatamente, che il suo protagonista "si rifiutava" di morire » (M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 356).

²³¹ G. Rosa remarque que : « Il racconto, che si distende entro le maglie larghe della rapsodia rammemorante, attualizza gli eventi e le persone alla luce rarefatta e sfumata del "come se". È questa la clausola che trama, con ricorrenza cadenzata, l'intera orditura narrativa delle memorie arturiane. [...] Al pari di Elsa, che si avvaleva di similitudini per chiarire il groviglio di sortilegi menzogneri cui soggiacevano i parenti-eroi, anche l'io narrante dell'*Isola* sfrutta, con analogia intensità e frequenza, la figura retorica dell'ampliamento semantico, ma la illimpidisce semplificandola. [...] La scelta di non descrivere eventi e sensazioni, ma di alludervi, evocando i riflessi cangianti del "come se", è l'indizio stilistico del mutamento culturale che interviene nella poetica morantiana a cavaliere degli anni Cinquanta: le suggestioni del pensiero junghiano imprimono un bilanciamento diverso alle polarità espressive della prosa romanzesca, realismo calcinoso e visionarietà trasfigurante. Se in *Menzogna* a prevalere era la compresenza di razionalità analitica e fumi deliranti, cifra elettiva della freudiana reattività degli opposti, nell'*Isola* il dettato sembra più incline a cogliere l'ambiguità delle relazioni umane attraverso il prisma di luce dell'immaginazione archetipica (G. Rosa, *Elsa Morante*, cit., pp. 63-65).

au contraire, il veut mettre en évidence. Tout bien considéré, en tenant compte de l'affirmation de Morante, qui avoue avoir écrit le roman en se souvenant d'avoir été un garçon, on peut sans doute qualifier ce roman d'une autobiographie, dans un sens plus large de celui donné par Philippe Lejeune²³². En tout cas, nous nous limitons à prendre en considération les possibles sources d'inspiration du roman et des personnages et il nous semble opportun de nous en tenir aux mots de l'écrivaine qui, dans la jaquette de l'édition du roman en 1975, écrit :

Dans les mythes héroïques, l'île natale représente une heureuse réclusion originelle aussi bien que la tentation des terres inconnues. L'Île, donc, est le lieu d'un choix : et à c'est à choix final, à travers les différentes épreuves nécessaires, que se prépare, sur son île, Arturo, le héros-garçon. Il s'agit d'un choix périlleux, parce qu'il n'y a pas de sortie de l'île sans la traversée de la mer maternelle : comme s'il s'agissait du passage de la préhistoire enfantine à l'histoire et à la conscience (n.t.)²³³.

De cette note, nous pouvons déduire la nature du roman : le protagoniste est décrit dans une phase de sa vie où il doit surmonter des épreuves pour arriver à un choix. La dimension de l'inconscient (la traversée de la mère maternelle) y est présente tout comme l'aspect allégorique et symbolique (le passage de la préhistoire enfantine à l'histoire et la conscience, et le statut de l'île, qui représente en même temps la réclusion originelle et le désir de partir). Si on décide d'attribuer ces caractéristiques mises en valeur par Morante elle-même au genre du roman d'initiation, nous pouvons avancer l'hypothèse suivante : quoiqu'il n'y ait pas de formation complète du protagoniste (en effet, on ne connaît pas dans les détail à quoi a abouti son départ de l'île), nous pouvons considérer *L'Île d'Arturo* comme un *Bildungsroman*, si nous estimons qu'il représente une structure ouverte visant moins à une destination établie qu'au repérage d'un

²³² M. Bardini, en s'opposant à un certain type de lecture inspirée des théories de Jung, souligne que: « questo è un libro di "memorie"; il lettore, in sostanza, è di fronte a un'autobiografia. E trattandosi di un'autobiografia, non è lecito dimenticare che tutte le particolarità linguistico-comunicative dell'io narrante, pure le più contraddittorie, sono autentiche, e perciò costitutive dell'io narrante stesso (a meno che non si intenda davvero imputare di falso l'intera struttura romanzesca). Vale a dire, accorgersi che il narratore Arturo si vanta troppo e a sproposito, omette certe informazioni utili, è reticente su alcuni particolari scabrosi, e alla fin fine non appare così emancipato e adulto come ci si poteva (o, piuttosto, voleva) aspettare, significa solo constatare che Arturo è così com'è, storicamente, e non che c'è un difetto d'impianto nel romanzo di E. M. » (M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 361).

²³³ « Nelle figurazioni dei miti eroici, l'isola nativa rappresenta una felice reclusione originaria e, insieme, la tentazione delle terre ignote. L'isola, dunque, è il punto di una scelta: e a tale scelta finale, attraverso le varie prove necessarie, si prepara qui nella sua isola, l'eroe-ragazzo Arturo. È una scelta rischiosa, perché non si dà uscita dall'isola senza la traversata del mare materno: come dire il passaggio dalla preistoria infantile verso la storia e la coscienza » (« Cronologia », *Opere*, p. LXVI-VII).

parcours précaire et instable, où comptent davantage l'expérience que le protagoniste est en train d'acquérir et son apprentissage existentiel²³⁴.

Le dernier vers de la dédicace, qui anticipe le roman, semble prophétiser l'échec du processus d'initiation : « hors des limbes il n'est pas de paradis » (p. 10). Les limbes, un espace incertain, vague, où personne n'a encore pris de décision ou fait son choix : donc, l'île. Mais ici le protagoniste se prépare au choix final, à travers des épreuves. Le lecteur a l'impression que le narrateur lui transmet son expérience de l'absence de paradis, une fois les frontières de l'île franchies, à travers le ton nostalgique avec lequel il raconte sa vie à Procida. Et l'auteur aussi le sait, cette écrivaine qui se souvient d'avoir été un garçon et décide de transcrire toutes les images de cette jeunesse fraîche et pure avant que celle-ci ne devienne trop ancienne²³⁵.

Fort du fait que finalement Morante accepte avec joie la lecture du roman qu'en fait Debenedetti, qui approfondit le côté mythique et féérique et souligne le chemin de formation d'Arturo (même si, à son avis, inachevé), et en tenant compte des notes manuscrites et des jaquettes, nous fondons notre réflexion sur l'instabilité et la précarité

²³⁴ Pour notre analyse du deuxième roman de Morante, nous nous sommes appuyés sur la définition suivante : « Il romanzo di formazione è una struttura aperta, che indica una tendenza, piuttosto che descrivere il raggiungimento di una meta definita e la *Bildung* si fonda su una precisa virtù del protagonista, quella « curiosità epistemologica » che [...] innalza questo genere letterario agli apici della cultura europea settecentesca e ne determina l'onda lunga di un riflesso che arriva fino al novecento. Nel romanzo di formazione, infatti, l'apprendere è sempre sentito come un processo precario e instabile, espressione di una mobilità continua e dissonante, generata da una concezione della vita che innalza a valore inoppugnabile l'esperienza interiore » (Mariolina Bertini, sous la direction de, *Autocoscienza e autoinganno: saggi sul romanzo di formazione*, Napoli, Liguri Editore, p. 7).

²³⁵ À propos de la dédicace (adressée à "Remo N."), G. Bernabò nous informe que : « Nella conferenza stampa di presentazione del romanzo, Elsa dichiarò che quei versi erano dedicati "a un giovinetto che lei conobbe molti anni fa, e che morì in Abissinia". Ma nei manoscritti dell'Isola di Arturo alcune carte attestano chiaramente come, dietro a "Remo N." e allo stesso Arturo, ci sia in realtà la Morante. C'è infatti un foglio che riporta la scritta: "Elsa Morante / Remo Natales"» (G. Bernabò, *La fiaba estrema*, cit., p. 125). L'anagramme du prénom et du nom de l'écrivaine indique donc que ces vers, y compris le dernier (« hors des limbes il n'est pas de paradis ») appartiennent à l'expérience de l'auteure et représentent une sorte d'avertissement : ne pas se faire d'illusion, parce la maturité n'est pas une dimension si édénique et si lumineuse que l'époque des « limbes », de préparation. En outre, Bernabò souligne que dans les manuscrits du roman, il faut prêter attention à une première rédaction de l'incipit : « il protagonista si presenta inizialmente come un prigioniero di guerra gravemente ferito, il quale ripensa con una forte nostalgia alla vita nell'isola di Procida antecedente al suo arruolamento come volontario nell'imminenza della seconda guerra mondiale. [...] In quel contesto, il pensiero del ragazzo va continuamente alla lontana, e a lui, sfinito dalla ferita, ormai definitivamente negata isola di Procida, e su tutto domina il ricordo dolcissimo della matrigna Nunziata. A un certo punto, però, la scrittrice si rende conto che ciò che più le preme è ricostruire il mondo di un "fanciullo" e che questo non richiede quell'inizio-epilogo così tragicamente palese» (*Ibidem*). Bernabò considère qu'en laissant juste deviner l'expérience de guerre d'Arturo, Morante enfreint les règles du *Bildungsroman*. Selon nous, au contraire, cette décision n'altère en rien le processus d'initiation fondé sur la curiosité du protagoniste et non pas forcément sur le succès final.

de l'apprentissage qui caractérise l'expérience du protagoniste du *Bildungsroman*, qui n'est au fond qu'une structure ouverte, ne décrivant pas forcément la réalisation d'un objectif bien précis. Dans ce roman de formation du XX^{ème} siècle, parmi les épreuves à surmonter, deux sont associées à des lieux : les Colonnes d'Hercules, métaphore mythique pour se référer à l'état d'inconscience qui suit la mise en scène du suicide d'Arturo, et la Terre Murée, le bien réel pénitencier de Procida. Et cette dichotomie (mythe et réalité) reflète aussi l'équilibre constant entre le réalisme et la dimension mythique et féerique du roman entier. Ceci est bien évident aussi dans le système des personnages, sur lesquels nous allons bientôt nous pencher.

Morante semble aussi puiser dans un autre genre pour créer l'atmosphère des « Mémoires d'un adolescent », à savoir le roman d'aventures. En Italie, entre la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle, un écrivain rédigea plusieurs romans d'aventures qui restent célèbres encore aujourd'hui : il s'agit d'Emilio Salgari. Ses romans et ses nouvelles (très proches du feuilleton) ont été les sujets de nombreuses adaptations au cinéma et à la télévision ; parmi les cycles d'aventures les plus importants, on peut citer *Les Pirates de Malaisie* (avec le fameux Sandokan), *Le Corsaire Noire* et *Les Pirates des Bermudes*. Dans ses romans, réalité et fantaisie s'interpénètrent et tout se construit autour d'oppositions nettes : le bon et le mauvais, l'ici et l'ailleurs, le vieux et le jeune, etc. Dans le roman de Morante, on retrouve l'atmosphère et des allusions à ce genre. Arturo a lu beaucoup de romans d'aventures et, dans sa narration, il utilise souvent des similitudes et le vocabulaire propres à ce genre :

J'allais dans la campagne et je grimpais au premier arbre d'aspect majestueux que je rencontrais ; et là, du haut de ses frondaisons, je me mettais à chanter avec toute la voix que j'avais dans ma poitrine ; comme si l'île eût été un navire corsaire et moi, au sommet du grand mât, le maître de ce navire (pp. 323-24).

Sa barque s'appelle Torpilleur des Antilles ; il rêve de voyager²³⁶ et sa maison héberge des animaux jamais vus²³⁷. En sa pensée, il appelle l'ami de son père Poignard

²³⁶ Arturo a hâte de partir avec son père : « Mon imagination, telle une grande flamme, s'élevait vers un autre départ, vers ce départ qui, aujourd'hui, m'avait été promis. Comme cette fois-ci, je serais assis dans la voiture à côté de mon père, mais non point pour l'accompagner au port et lui dire au revoir ensuite, du môle, quand il s'éloignerait sur le bateau, non ! Pour monter avec lui sur ce bateau et partir avec lui ! Peut-être pour Venise ou Palerme, peut-être jusqu'en Écosse ou jusqu'au delta du Nil, ou jusqu'au Colorado ! Pour aller retrouver Poignard Algérien et nos autres partisans, qui nous attendront là-bas » (pp. 68-69).

Algérien et sa maîtresse Assunta « la petite esclave indienne ». L'imagination d'Arturo est empreinte de romans d'aventures :

Dans ces apparitions nées de mon imagination, mon père n'était presque jamais seul ; il y avait, autour de lui, les silhouettes indistinctes de ses fidèles et, près de lui, toujours à son côté comme une ombre, l'élus de cette aristocratie, *Poignard Algérien*. Mon père, brandissant son pistolet dans un geste de défi, bondit sur la proue d'un immense navire de guerre, et Poignard Algérien, décomposé, peut-être blessé à mort, se traîne derrière lui et lui tend des dernières cartouches. Mon père avance à travers une jungle inextricable avec Poignard Algérien qui, armé d'un couteau, l'aide à se frayer un chemin parmi les lianes. Mon père, sous sa tente martiale, se repose étendu sur un petit lit de camp ; et Poignard Algérien, accroupi par terre à ses pieds, lui joue un air espagnol sur sa guitare... (pp. 84-85).

Arturo, qui se vante devant Nunziata de mener une vie de marin (« selon une maxime que j'avais lue dans un livre d'aventures, un marin doit posséder l'agilité du singe, l'œil de l'aigle et le cœur du lion ! »), lui raconte l'histoire, lue quand il n'était qu'enfant, d'un pirate²³⁸ : la belle-mère en reste fascinée (« Tu en sais des choses ! observa-t-elle avec une affectueuse et respectueuse humilité ! » pp. 187-88). L'île aussi semble prendre la forme d'un village de boucaniers, avec ses boutiques « profondes et obscures comme des cavernes de brigands », le café du port dirigé par une veuve toujours en deuil, « le châle noir, les boucles d'oreilles noires » et une longue description fait en sorte que le lecteur n'oubliera pas le hibou de l'aubergiste. Procida elle-même devient pour le protagoniste une sorte de carte au trésor, avec des références géographiques précises et de multiples indices laissés par le passage du temps et des personnages. Une caractéristique intrinsèque au roman d'aventures consiste en la priorité attribuée à la dimension spatiale, qui arrive même à englober celle de la temporalité, au point que l'époque où se déroule l'histoire se réduit souvent à une

²³⁷ « On rencontrait même des êtres bizarres, des races que l'on n'avait jamais vues à Procida. Un matin, j'étais assis sur le sol derrière la maison et je cassais des amandes avec un caillou, quand je vis déboucher de l'éboulis un petit animal très gracieux, qui tenait du chat et de l'écureuil. Il avait une grosse queue, le museau triangulaire et des moustaches blanches, et il m'observait avec attention. [...] Une autre fois, de nuit, comme je me penchais au bord de l'éboulis, je vis monter de la plage vers notre maison un quadrupède tout blanc, à peu près de la grosseur d'un thon de taille moyenne, la tête ornée de cornes recourbées qui ressemblaient à des croissants de lune. [...] Je supposai qu'il s'agissait d'un bœuf marin, une espèce rare de ruminants amphibies dont certains disent qu'elle n'a jamais existé et d'autres qu'elle a disparu » (p. 35).

²³⁸ « Je lui racontai ensuite l'histoire [...] d'un pirate qui avait perdu ses deux mains au combat et qui, depuis lors, portait toujours, à la place de ces membres manquants, deux pistolets chargés solidement fixés à ses moignons. Il avait appris à tirer avec ses pistolets en appuyant avec son pied sur la gâchette et sa visée était devenue à tel point infaillible que, dans les romans, quand on parlait de lui, c'était toujours *le Manchot infernal* ou bien *le Fléau du Pacifique* » (p. 188).

donnée générale, reléguée au second plan²³⁹ : elle n'est pas exclue mais elle est mise d'une certaine façon de côté pour faire ressortir les références spatiales (comme par exemple les distances d'un voyage), essentielles pour le fonctionnement du genre.

Morante aussi semble parfois vouloir éliminer le temps, à travers la représentation spatiale, mais elle effectue aussi la démarche inverse, en faisant en sorte que l'île devienne une sorte de bulle, où l'espace et le temps fusionnent²⁴⁰ : le passage du temps et les espaces de l'île s'entremêlent et s'interpénètrent, en se contractant en lieux de la mémoire et en éternels cycles de saisons et des paysages. Nous nous rendons compte aisément qu'Arturo vit son quotidien en se prenant presque pour le protagoniste d'un roman d'aventures : en effet une de ses Certitudes Absolues dit : « II. LA VRAIE GRANDEUR VIRILE CONSISTE EN LE COURAGE DANS L'ACTION, EN LE MEPRIS DU DANGER ET EN LA VALEUR MONTRÉE AU COMBAT » (p. 52).

L'imagination d'Arturo s'avère influencée aussi par le roman courtois, en particulier le cycle arthurien : son prénom²⁴¹ contribue évidemment à l'identification avec les « plus insignes Grands Capitaines », comme le sous-titre du deuxième chapitre. Le soir où, pour la première fois, il se retrouve avec son père et sa belle-mère dans la cuisine²⁴², il décrit ses sensations de la façon suivante : « Nous autres, nous étions les

²³⁹ La primauté du niveau spatial sur le temporel dans le roman d'aventures est bien expliquée par S. Cruso: « È chiaro che la narrativa d'avventura, nel momento stesso in cui attribuisce priorità alla dimensione spaziale rispetto a quella temporale, gioca sulle dinamiche di punti di vista che si generano grazie all'effetto di distanziamento insito nel viaggio e dà luogo a luoghi doppi che, da un lato, sono reali perché hanno nomi e collocazioni geografiche realistiche e, dall'altro, sono immaginari perché rappresentano o proiezioni dei desideri dei protagonisti o spazi in cui compiere percorsi di crescita interiore. [...] La dimensione temporale non viene esclusa, ma si dilata a tal punto quella spaziale da fare in modo che l'epoca in cui si svolgono i fatti rimanga sullo sfondo, mentre il narratore manipola la durata del racconto [...] » (Sarah Cruso, « Sogni d'altrove. Emilio Salgari e il lettore europeo fin-de-siècle », *Letteratura italiana*, portale di letteratura online, <http://urlin.it/12f7f1>).

²⁴⁰ G. Rosa remarque que: « Garboli ha notato che Morante “cancella il tempo attraverso la rappresentazione di un luogo”: nelle *Memorie di un fanciullo*, la scrittrice opera sistematicamente anche in direzione opposto delineando i luoghi attraverso le notazioni temporali. Ogni descrizione ambientale è conclusa da un richiamo cronologico cui segue, subito dopo, una nuova specificazione topografica. [...] Questa strategia narrativa, fondata sulla commistione di spazio e tempo, diventa il connettivo stilistico del racconto perché rispecchia le forme entro cui si distende la memoria di Arturo. [...] L'attività rievocativa dell'io narrante, pur seguendo la parabola diacronica della *Bildung*, ne interrompe l'andamento lineare con una serie, fitta e continua, di richiami, iterazioni, parallelismi » (G. Rosa, *Elsa Morante*, cit., pp. 70-71).

²⁴¹ « Ce prénom fut porté par un roi de l'antiquité, qui commandait à une troupe de fidèles, lesquels, comme leur roi lui-même, étaient tous des héros et que ce roi traitait en égaux, tels des frères. Hélas, j'appris par la suite que ce célèbre Arthur roi de Bretagne n'était pas de la vraie histoire mais seulement de la légende, et je laissai de côté au profit de rois plus historiques (selon moi, les légendes étaient des choses puériles) » (p. 15).

²⁴² La Maison des *guaglioni* est aussi appelée « château » (Wilhelm, lors de l'arrivée de Nunziata, plaisante avec Arturo : « JE LUI AI RACONTÉ QUE NOUS HABITONS UN MAGNIFIQUE

seigneurs de cette forêt et cette cuisine éclairée dans la nuit était notre tanière merveilleuse. L'hiver, qui, jusque-là, m'était toujours apparu comme une lande d'ennui, devenait tout à coup, ce soir, un fief magnifique » (p. 200). Lorsque Nunziata donne naissance au petit Carmine, en survivant sans problème à l'accouchement, Arturo a « même des idées de cavalier galant » et voudrait lui apporter un cadeau (un oursin qu'il ne lui donnera finalement pas). Dans la Terre murée encore, lorsqu'il suit son père en cachette, Arturo continue à construire sa similitude avec ce domaine littéraire :

Les voix des maisons peu éloignées, qui m'arrivaient amorties et adoucies dans le calme de l'air, me semblaient celles d'une race enfantine, différente de la mienne ; et en les entendant, j'éprouvais le sentiment qu'éprouverait un funèbre Chevalier Errant, en entendant vers le soir, tandis qu'il va seul par les bois et les vallées, les dialogues des oiseaux qui se rassemblent sur les arbres pour dormir tous ensembles (p. 493).

En outre, au premier chapitre, le protagoniste constate la différence entre les femmes de Procida et celles des romans qu'il lit dans sa bibliothèque :

Toutes les grandes actions qui me fascinaient dans les livres avaient été accomplies par des hommes et jamais par des femmes. L'aventure, la guerre et la gloire étaient des privilèges virils. Les femmes, par contre, étaient l'amour, et, dans mes livres, il était parlé de personnages féminins royaux et extraordinaires. Mais j'avais le soupçon que de telles femmes et, même, ce merveilleux sentiment de l'amour étaient seulement une invention des livres et non une réalité. Le héros parfait existait vraiment, et j'en voyais la preuve dans mon père, mais, de ces femmes radieuses, souveraines de l'amour, comme celles des livres, je n'en connaissais aucune. L'amour, donc, la passion, ce fameux grand embrasement, était sans doute une impossible création de l'imagination. De fait, pour ignorant que je fusse sur le compte des femmes réelles, il me suffisait de les entrevoir à peine pour conclure qu'elles n'avaient rien de commun avec celles de livres. A mon avis, les femmes réelles n'étaient dotées ni de la moindre splendeur, ni de la moindre magnificence (pp. 76-77).

CHÂTEAU » p. 120). Maria Vittoria Pugliese, dans son étude « Castelli posticci e moderni prigionieri », analyse aussi la Maison des *guaglioni* : « i castelli "posticci" diventano la sede privilegiata di una volontaria separazione dal mondo che significa anche difficile ricostruzione e definizione della propria identità. [...] Il triangolo Arturo-Nunziata-Wilhelm si configura, del resto, come moderna versione del più classico amor cortese: nella prospettiva di Arturo, Nunzia è la giovanissima sposa contesa fra un marito vecchio e tirannico e il giovane figliastro. Il triangolo va però letto anche al contrario. I grandi amori di Arturo sono infatti due: Nunzia e Wilhelm appunto. Duplice e complessa storia d'amore che rappresenta la sostanza profonda dell'identità del personaggio, e spiega anche la sua volontaria reclusione nel "castello", il "sentimento quasi d'esilio" che lo attanaglia quando si allontana. [...] La vera identità di Arturo è infatti tutta nella volontaria prigionia rappresentata dalle emozioni vissute al castello dei Gerace. Vero e proprio limbo – per parafrasare i versi introduttivi del romanzo – fuori del quale non v'è eliso » (Maria Vittoria Pugliese, « Castelli posticci e moderni prigionieri », dans Chiara Lombardi, sous la direction de, *Il personaggio. Figure della dissolvenza e della permanenza*, cit., pp. 431-37). Dans cette perspective courtoise (avec la triade Arturo-Nunziata-Wilhelm qui vit dans le château), la figure de Roméo l'Amalfitain pourrait d'une certaine manière s'inspirer aussi de Merlin l'Enchanteur, conseiller de Wilhelm et protecteur de la Maison.

Comme on le sait, une fois rencontrée Nunziata, sa « Reine des femmes », Arturo connaîtra l'amour et la passion. La *forma mentis* d'Arturo est empreinte de littérature courtoise : son désir d'aventures, de se battre, d'une part, et son idée d'amour, d'autre part, reflètent le noyau de ce genre du Moyen Âge²⁴³.

Au début du roman, le prénom d'Arturo semble représenter sa carte de visite : prénom d'un roi et d'une étoile, il est riche en promesses de succès. Cependant, il a été choisi par sa mère, qui n'était « qu'une pauvre femme analphabète », mais pour le protagoniste « plus qu'une souveraine » (p. 16) : dès les premières lignes, on découvre l'équilibre entre mythe et réalité²⁴⁴. Arturo est le héros, le protagoniste de ce parcours d'initiation, le narrateur qui se souvient de cette période unique de préparation à la vie, dans la dimension suspendue de Procida. Morante le présente ainsi : « En écrivant *L'Île d'Arturo* je voulais faire une œuvre comme *La Flûte enchantée*, naturellement toutes proportions gardées, c'est-à-dire l'histoire d'un garçon qui passe à travers toutes les épreuves de l'existence humaine pour acquérir le droit d'être un homme, et donc héros »²⁴⁵. La naissance et l'enfance du garçon ont des traits mythiques bien

²⁴³ La littérature courtoise est également liée au roman de formation, comme l'explique Lucia Mancinelli dans son essai (cf. « La nascita del Bildungsroman nella letteratura tedesca medievale », dans *Autoscienza e autoinganno, Saggi sul romanzo di formazione*, cit., pp. 16-29). En approfondissant les grands romans courtois, Mancinelli souligne aussi leur affinité avec les contes de fées : « La loro origine fiabesca è testimoniata dagli elementi magici ancora presenti nelle rielaborazioni francesi e tedesche – incantesimi, maghi, fate, oggetti prodigiosi – le quali rivestono questa antica materia delle forme di vita delle corti del XII e XIII secolo » (*ivi*, p. 19). On pourrait affirmer alors que tous les éléments d'inspiration de *L'Île d'Arturo* s'avèrent liés : roman de formation, roman d'aventures, roman courtois et contes de fée.

²⁴⁴ Giulia dell'Aquila avance une intéressante remarque à propos du prénom d'Arturo : « vero è che nei nomi di alcuni di essi [dei personaggi] vi è una prefigurazione "rovesciata" di quello che sarà il loro destino: primo tra tutti in quello di Arturo. Che sia inteso come il re leggendario del ciclo bretono, o come l'astro Ἀρκτούρος, in latino *Arcturus*, cioè "guardiano dell'orsa", la stella principale della costellazione di Boote in cui, secondo la tradizione mitologica, Zeus avrebbe trasformato *Arcade*, mentre stava per uccidere, durante una battuta di caccia, la madre Callisto, trasformata in orsa (una duplice opzione interpretativa, questa, proposta dallo stesso narratore in apertura del romanzo), ci si avvede subito che, ben diversamente da quanto accade al mitico cavaliere della Tavola Rotonda, al nostro Arturo non tocca la stessa consuetudine di radunarsi in festosi conviti per raccontare fantastiche imprese, come non tocca di brillare per lungo tempo in un luminoso cielo. È la solitudine, infatti, a fare da sfondo alla sua vicenda, una solitudine protratta che consente ai suoi "gelosi occhi dormienti" di proteggere quel "piccolo punto della terra" cui corrisponde il suo universo. Non stupiscono dunque i nomi di *Eurialo* e *Alessandro* citati nella *Dedica*: il richiamo al giovane e amato guerriero descritto in un noto episodio dell'Eneide, che va deliberatamente incontro alla morte per accompagnare l'amico Niso nella fatale sortita notturna, morendo poi con lui, e ad Alessandro (che sia il Paride dell'*Iliade*, o il Macedone) etimologicamente "difensore di uomini", induce a pensare all'Arturo ormai adulto, al suo senso di protezione nei confronti della propria infanzia, della "stella sospesa nel cielo boreale / eterna", e alla sua volontà di circondare con il diaframma della massa marina l'"isoletta celeste" in cui è vissuto, troppo cara per essere violata (Giulia Dell'Aquila, « Note di onomastica ne *L'isola di Arturo* », *Il Nome nel testo*, Atti dell'VIII Convegno internazionale di Onomastica & Letteratura, Università di Pisa, 21-22 février 2002, Pisa, ETS Edizioni, pp. 177-88, p. 181).

²⁴⁵ « Scrivendo *L'isola di Arturo* io volevo fare un'opera come il *Flauto magico*, naturalmente con le dovute proporzioni, cioè la storia di un ragazzo che passa attraverso tutte le prove dell'esistenza umana

reconnaissables, comme le souligne Debenedetti dans son essai²⁴⁶. Par exemple, Arturo est nourri par Silvestro avec du lait de chèvre, comme Zeus : toutes les prémisses pour un avenir et des actions mémorables sont évidentes dans la première partie du livre. Mais on assistera, en fait, au déchirement du voile d'illusions du protagoniste, emprisonné dans la « toile d'araignée iridescente » de l'île, à travers des étapes, des épreuves à surmonter. Celles-ci concernent ses Certitudes Absolues qui, d'une certaine manière, viennent bouleversées : l'autorité du père, la mort et l'amour²⁴⁷. En effet, les Lois qu'Arturo énumère dans le premier chapitre, et qui dirigent toute son enfance, portent sur l'idéalisation du père, la haine de la mort (même si, de façon indirecte, par une sorte de « réticence », cf. p. 53) et l'affection incomparable de l'amour maternelle. On peut affirmer que tout au long du roman ces certitudes seront réfutées : le garçon affrontera la peur de la mort, découvrira l'amour pour Nunziata, sa belle-mère, en accomplissant la « traversata del mare materno » et prendra conscience de la fragilité de son père, qui tombera de son piédestal de divinité incontestable. Et c'est seulement après ces épreuves que Procida devient « il punto di una scelta ». Pour Arturo, surmonter les épreuves comporte le risque de découvrir le mystère des idéaux qui obsèdent son enfance : la virilité et la féminité, celle-ci étant considérée sous ses deux aspects, à savoir la maternité protectrice et l'érotisme séduisant.

per acquistare il diritto di essere uomo, e quindi eroe » (dans M. Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, Pisa, ETS Edizioni, 2014, p. 18).

²⁴⁶ « Nel « mito medio » della nascita e infanzia di quegli eroi [...] si trova sempre che costoro vengono al mondo in circostanze drammatiche, poi sono esposti, abbandonati a se stessi, allattati da un'umile donna (vedi Mosè), o addirittura da un animale (vedi Romolo). Tutte cose che succedono anche ad Arturo. Ha perduto la madre nel nascere, il padre lo lascia solo, non fa nell'isola che brevi incursioni: è davvero il padre cacciatore, se anche si dedichi a una caccia *sui generis*. E Arturo è allevato dal rozzo garzone Silvestro, che lo nutre con latte di capra. A un certo punto viene persino nascosto in una cassetta di pasta alimentare, come Mosè nel cesto di vimini. Poi anche Silvestro scompare nel continente; Arturo lo rivedrà solo allo scioglimento della storia, allorché lo riconoscerà mediante un certo anello, che dunque funzionerà come l'« oggetto fatato » reperibile nelle attrezzerie di moltissime favole » (G. Debenedetti, « L'isola della Morante », cit., pp. 386-87).

²⁴⁷ À propos des Certitudes Absolues (qui tout au long du roman perdent leur prétention à l'absolu), Anna Patrucco Becchi écrit : « Se consideriamo più da vicino le sei "regole d'oro" di Arturo, notiamo che esse ricalcano la tradizionale coppia oppositiva "padre autoritario – madre affettuosa". La prima regola è infatti: "L'AUTORITÀ DEL PADRE È SACRA!"; la quinta: "NESSUN AFFETTO DELLA VITA UGUAGLIA QUELLO DELLA MADRE". In un commento a queste regole Arturo sottolinea ancora una volta come il mondo femminile gli resti estraneo: "Nel mio famoso codice delle Certezze Assolute, nessuna legge riguardava le donne e l'amore; perché nessuna certezza (tolto l'affetto materno) poteva darsi, per me, riguardo alle donne". La sua idealizzazione della madre sconosciuta nasce senza dubbio dal rovesciamento della figura paterna, di cui egli ha invece un'esperienza effettiva. Arturo stesso lo ammette in un punto, quando dice: "io pensavo a lei come alla fedeltà, alla confidenza, alla conversazione: insomma, a tutto ciò che i padri non erano, secondo l'esperienza mia" » (Ana Patrucco Becchi, « Stabat mater. Le madri di Elsa Morante », Belfagor, XLVIII, 4, 1993, pp. 436-51, p. 441).

À partir de l'entrée en scène de Nunziata, de ce fameux « après-midi d'hiver », des conversations, de la découverte du monde de la jeune Napolitaine, il devient évident que se profile le début d'une étape importante pour Arturo : il commence à entrer en contact avec la dimension féminine (lui qui n'avait eu affaire qu'à Immacolatella, qui, bien qu'amoureuse d'Arturo, était seulement une chienne). La cohabitation avec Nunziata, le soir de l'accouchement, la peur de la voir mourir, la passion exprimée pour elle dans le « baiser fatal » : le lecteur assiste page après page à cette initiation à l'amour, au passage de l'enfance à l'adolescence. Pourtant, l'obstacle le plus difficile à surmonter est l'acceptation de l'impossibilité de cet amour et le choix de quitter Procida. La deuxième épreuve consiste en l'expérience du faux suicide : Arturo, pour attirer l'attention de sa belle-mère, trop occupée avec le petit Carmine, met en scène un volontaire refus de la vie, mais il prend trop de somnifères (appartenant à Wilhelm et qu'Arturo compare à des « monnaies barbares, destinées à payer le péage pour franchir une ultime et absconse frontière », p. 387) et risque la mort. Dans les deux sous-chapitres « Les Colonnes d'Hercule » et « De l'autre monde », le protagoniste fait face – encore qu'involontairement – à la mort :

La vérité était que je n'avais aucune expérience en fait de médicaments, de maladies et de poisons [...]. Dans mon imagination, le signe qui séparait de la mort le sommeil maléfique de ce poison, ce signe était confus. Ce que j'étais sur le point d'affronter se présentait à moi comme une sorte d'incursion dans le territoire de la mort. Après quoi, tel un explorateur, je reviendrais sur mes pas. Mais la mort, depuis toujours, m'était si odieuse que l'idée de m'avancer, ne fût-ce que dans l'ombre qu'elle projetait sur le sol, m'emplissait d'horreur. [...] La mort est une irréalité insensée, qui ne signifie rien et qui voudrait troubler la merveilleuse clarté de la réalité. Et j'avais l'impression que, tels les anciens marins devant les Colonnes d'Hercule, j'allais devoir sous peu appareiller sur une onde trouble qui m'entraînerait loin de mon cher paysage vers quelque abîme ténébreux. [...] et lui [Wilhelm], il s'en tient toujours à la dose prescrite, alors que, moi, aujourd'hui, je compte dépasser de beaucoup la limite défendue ! Ma supériorité sur lui m'emplit d'orgueil. [...] Tel le roi Ulysse, quand il doublait l'écueil des Sirènes, je me sentais libre et seul devant un choix : ou cette épreuve, ou bien la renonciation ! (pp. 387-90).

En réalité, il ne s'agira pas seulement d'« une sorte d'incursion dans le territoire de la mort », mais Arturo risquera vraiment de mourir : son absence dure environ dix-huit heures, après quoi il reprend conscience et constate : « J'étais vivant, cette femme qui appelait "Artù" n'était pas ma mère mais ma belle-mère. Et la raison suprême de mon existence était : l'embrasser ! » (p. 394). Juste avant le « baiser fatal », Nunziata remarque que le garçon a grandi ; tout au long des pages suivantes (surtout dans le sous-

chapitre « Le Palais de Mida »), Arturo nous tient effectivement au courant des changements de son corps : il est devenu un jeune homme. Le refus de Nunziata est inévitable et est vécu par le jeune garçon comme une condamnation. Avec la veuve Assuntina, Arturo découvrira l'éros, mais cette initiation ne pourra pas se substituer à l'amour pour la belle-mère.

Le parcours du protagoniste n'épuise les étapes de formation qu'avec son entrée dans la Terre Murée. Dans le schéma allégorique qui sous-tend tout le roman, « Terra Murata », à savoir le pénitencier, n'est que l'anagramme de « Terra Matura », « Terre Mature » et l'entrée dans ce territoire représente une autre exploration de la morte. En suivant le père, qui depuis quelque temps apparaît fatigué, triste et déprimé (la description de ce changement est faite dans des tons presque mortuaires²⁴⁸), dans la montée au château²⁴⁹, Arturo apprend que le passage à la maturité, à l'âge adulte peut entraîner une inévitable initiation à la mort. En voyant son père « tel un misérable crapaud » chanter un couplet d'amour à son amant prisonnier, qui se moque de lui en l'appelant « Parodie » (et en utilisant même le langage secret utilisé normalement par Arturo et Wilhelm), il se rend compte que la maturité tant attendue est représentée ici par un père qui n'est pas du tout le héros qu'il avait toujours adoré. La Terre Murée est une « zone située en dehors de l'année, où la fin de l'été n'apportait ni espoir ni adieux. Là-haut, dans les tragiques bâtiments [...] persistait toujours une unique saison désespérée et mûre, séparée du monde de mères, dans une dévastation superbe » (p. 485). Dans ce roman, maturité est synonyme de mort, comme l'avait déjà fait entendre Morante dans sa lettre à Debenedetti. Pourtant, Arturo en tant que personnage ne semble pas l'avoir compris, puisque dans les dernières pages, lorsque Silvestro l'informe du fait qu'il ronfle, il s'en réjouit : « Si je ronflais comme ça, c'était le signe évident que je pouvais maintenant me considérer comme ayant grandi, comme mûr et réellement viril à tous les points de vue » (pp. 597-98). Mais Morante nous avait prévenus, lorsqu'elle

²⁴⁸ « L'été, cette année-là, semblait resplendir inutilement pour Wilhelm Gerace. On assistait à un événement absolument nouveau dans notre histoire : et c'était que mon père, en pleine saison estivale, traînait les heures les plus lumineuses du jour entre quatre murs, comme si, pour lui, le temps se fût arrêté en permanence à une éternelle nuit d'hiver. Il fuyait avec acharnement toutes les délicieuses occupations de la belle saison, qui avaient toujours été notre plus grand bonheur commun ; et la couleur blanche de sa peau, au mois de juillet et d'août, me donnait une sensation de deuil et d'anomalie, comme si j'eusse assisté à une malsaine révolution du cosmos » (p. 473-74).

²⁴⁹ Bardini démontre comment la montée à la Terre Murée est construite à partir des épreuves initiatiques de Tamino (cf. note en bas de page n° 229, M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 518).

écrit: « nella luce dell'isola anche le cose torbide prendono un colore fantastico, da paradiso terrestre, prima dell'inferno » (« Cronologia », *Opere*, p. LXVI). Arturo narrateur, par contre, est sans doute conscient de ce qu'est la maturité, mais le protagoniste du roman semble garder jusqu'à la fin l'« épingle enchantée » sur ce mystère.

« Le passage de la préhistoire enfantine à l'histoire et à la conscience » semble s'accomplir après la rencontre avec Silvestro, qui lui raconte ce qui se passe dans le monde, en dehors de l'île : la guerre est sur le point d'éclater :

En somme, je connaissais l'histoire depuis le temps des anciens Égyptiens, les vies des plus insignes Grands Capitaines et les batailles de tous les siècles passés. Mais je ne savais rien de l'époque contemporaine. [...] L'actualité n'avait jamais excité ma curiosité. Comme si tout, en dehors de l'Histoire fantastique et des Certitudes Absolues, n'eût été que banals faits divers de journal. Et maintenant, en entendant les nouvelles mondiales que m'apprenait Silvestro, j'avais l'impression d'avoir dormi pendant seize ans, telle la jeune fille du conte : dans une cour pleine d'herbes sauvages et de toiles d'araignée, au milieu de chouettes et des hiboux, une épingle enchantée fichée dans mon front ! (p. 580).

Nous avons lu dans la lettre de Morante à Debenedetti la référence à *La Flute Enchantée* de Mozart. L'écrivaine était sans doute fascinée par la condition de Tamino pendant les épreuves, un état qu'elle a transposé dans *L'Île d'Arturo* : en effet, le personnage du *Singspiel*, qui se trouve entre les deux étapes de son parcours (le point initial en tant que garçon et l'état final en tant qu'homme), n'est que pure virtualité, une entité douée de tout le potentiel du monde : de fait, il peut revenir en arrière ou progresser, tout est suspendu et immobile avant qu'il ne rejoigne le point de non-retour, représenté par le choix²⁵⁰.

Arturo aussi n'est qu'une toile blanche, l'allégorie de la potentialité²⁵¹, à l'instar de Tamino pendant les épreuves. Le temps est en quelque sorte annulé dans l'île pour

²⁵⁰ La condition de Tamino est bien mise en lumière par l'analyse de Franco Moretti: « La prova del Flauto è il tipico evento eccezionale : spezza la vita di Tamino in due segmenti che non hanno nulla in comune. Prima della prova Tamino è *ein Jünglich*, un ragazzo – dopo *ein Mann*, un uomo. Prima, è di fatto un principe in esilio – dopo, il vero erede del re suo padre. Prima, un individuo errabondo e solitario – dopo, il membro di una potente comunità. Prima, lo spasimante frustrato di Pamina – dopo, il suo legittimo sposo. Prima, dopo... e *durante* la prova? Durante la prova, questo è il punto, Tamino non è nulla. È pura virtualità: potrà essere quel che finirà con l'essere, o venir ricacciato in ciò che era. Ma nel corso della *Prüfungszeit* egli è azzerato: così come di fatto è azzerato il tempo. La prova iniziatica consiste giusto nell'accettare che il tempo si fermi, e la propria identità dilegui: consiste nell'accettare di *morire*, al fine di poter *rinascere* » (Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1986, p. 72).

²⁵¹ Bardini, en se référant à Heidegger, remarque que : « Arturo è un "poter essere" destinato a oltrepassare la realtà semplicemente presente in direzione della sua "possibilità". Il suo modo di essere è

faire en sorte que cette condition de pure virtualité soit dilatée pendant toute la durée du roman. *La Flûte Enchantée* a été une œuvre très importante pour la franc-maçonnerie à l'époque de Mozart, et a été très appréciée par Goethe, qui était capable d'en reconnaître les signifiés ésotériques. L'écrivain avait aussi esquissé la suite du *Singspiel* mozartien. Le lien qui unit Mozart²⁵² et Goethe est le concept de *Bildung* maçonnique, que ce dernier développe avec *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister* (1795-96), suivi par *Les années de voyage de Wilhelm Meister* (1821)²⁵³. La *Bildung* de Goethe, comme celle de Mozart, se fonde sur la fascination du mystère en tant que puissant instrument formatif. On trouve un clin d'œil au roman d'initiation du grand auteur allemand dans le roman de Morante dans le prénom du père d'Arturo, Wilhelm, auquel le narrateur, après l'arrivée de Nunziata et l'après-midi passé en compagnie de celle-ci, se réfère de la manière suivante : « Quelques instants plus tard, on entendit le pas de mon père qui descendait l'escalier, et le plus mystérieux de tous les hommes fit sa réapparition parmi nous » (p. 189). Dans la version originale « le plus mystérieux de tous » est en italique, peut-être pour souligner la connexion entre le protagoniste homonyme du roman de Goethe et les épreuves-mystères qu'il doit surmonter. Évidemment, nous ne voulons pas rechercher des signifiés ésotériques dans le roman de Morante (nous ne disposons pas des connaissances nécessaires et il ne s'agit pas d'un travail utile à nos recherches), mais nous avançons l'hypothèse que, tout comme pour les autres prénoms de l'œuvre, le choix d'appeler le père d'Arturo Wilhem n'est pas le fruit du hasard. Le père d'Arturo est un personnage ambigu, tout comme l'effet de la juxtaposition entre son prénom et son nom : Wilhelm Gerace, un prénom allemand (et, peut-être, la référence aux romans de Goethe) et un nom de l'Italie méridionale. Un personnage différent de tous les autres habitants de Procida, différent d'Arturo aussi, lequel est brun et de petite taille, tandis que son père est blond et grand :

di "essere-nel-mondo" non come una parte del tutto, ma come "apertura" al mondo» (M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 463).

²⁵² Deux citations de Mozart sont présentes dans le roman : dans l'épigramme du chapitre VI, « Le baiser fatal » : « *Je cherche un bonheur / qui n'est pas en moi / Ne sais qui le détient, / Ni ne sais quel il est* (Air de Chérubin) » ; et dans l'épigramme du chapitre VIII, « Adieu » : « *Tu n'iras plus, gros papillon amoureux. / Leur tournant autour nuit et jour, / Troubler le repos de belles... / .. Avec les guerriers, palsambleu !* (Air de Figaro) ».

²⁵³ Avant d'écrire ces deux *Bildungsroman*, Goethe avait aussi rédigé *La mission théâtrale de Wilhelm Meister*, retrouvé par hasard en 1911. Pour approfondir le rapport entre Mozart, Goethe et la maçonnerie nous suggérons la lecture de « Le radici massoniche del Bildungsroman » d'Anna Giubertoni (dans *Autocoscienza e autoinganno, Saggi sul romanzo di formazione*, cit., p. 66-75).

La première raison de sa suprématie sur tous les autres résidait dans le fait qu'il en était différent, et c'était là son plus beau mystère. [...] Parfois, les secrets jaloux dont sa pensée semblait éternellement occupée passaient comme un éclair sur son visage : et c'étaient par exemple des sourires rapides, sauvages et comme séduits, ou bien de légères moues trompeuses ou injurieuses, ou bien une brusque mauvaise humeur, sans raison apparente. Pour moi, qui ne pouvais lui attribuer aucun caprice humain, sa bouderie était aussi majestueuse que la tombée du jour, l'indice certain d'évènements aussi mystérieux et importants que l'Histoire Universelle (pp. 46-47).

Pour ce qui est de Wilhelm, le champ lexical le plus exploité est sans aucun doute celui du mystère et du secret : Arturo ne comprend presque rien à son père, et le lecteur non plus. Le dévoilement de ses mystères constitue une des épreuves du parcours d'initiation du jeune protagoniste. Aux yeux d'Arturo enfant, son père est l'aventurier qui part pour réaliser de grands exploits avec Poignard Algérien ; il est une de ses Certitudes Absolues et le seul qui peut quitter l'île et voyager vers l'Etranger ; le seul, aussi, qui hait les mères et considère que leur amour est étouffant : c'est le seul point sur lequel Arturo n'est pas d'accord avec son père. Après l'avoir suivi dans la Terre Murée et après la scène dans le salon avec Stella, Wilhelm perd son air mystérieux et nous le voyons sous un angle différent, avec un aspect plus médiocre mais aussi plus humain.

Comme le remarque Bardini, « Wilhelm [...] est vraiment la plus sophistiquée des entières »²⁵⁴, il est « l'abeille et la rose » (p. 105) et Morante en parle en ces termes dans une interview :

[Wilhelm] est un homme un peu particulier... [...] Il est homosexuel, mais pas seulement. Il est les deux. Même s'il préfère les garçons. Il affirme de ne pas aimer sa mère, mais Nunziatella est pour lui une petite mère. Gerace... qui, d'ailleurs, devient en même temps les trois modèles auxquels se réfère pour moi chaque personnage : Achille, qui est la voie naturelle ; Don Quichotte, qui est le rêve ; Hamlet, qui est le désespoir, le refus... (n.t.)²⁵⁵.

Wilhelm nourrit une haine profonde à l'égard de sa mère, qu'Arturo découvre dans une vieille photographie et cette méfiance extrême vers le genre féminin, et en

²⁵⁴ « Wilhelm [...] è davvero la più sofisticata delle "interezze" » (M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 446).

²⁵⁵ « [Wilhelm] è un uomo un po' speciale... [...] È omosessuale, ma non soltanto. È tutt'e due. Ma preferisce i ragazzi. Sostiene di non amare sua madre, ma Nunziatella, per lui, è una piccola madre. Gerace... che, peraltro, diventa contemporaneamente i tre modelli ai quali si riferisce, per me, ogni personaggio: Achille, che è la via naturale; Don Chisciotte, che è il sogno; Amleto, che è la disperazione, il rifiuto... » (dans M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta.*, cit., pp. 445-46).

particulier vers les mères, ne fait qu'augmenter la curiosité d'Arturo, qui arrive à formuler l'hypothèse que sa grand-mère a été une sorte d'Ogresse (personnage sans aucun doute fruit des lectures du garçon). Le seul ami de Wilhelm à Procida (d'une certaine manière un mentor) a été Romeo l'Amalfitain, qui lui aussi semble ressortir à une légende. Aveugle et en compagnie de ses chiens, il habitait dans la Maison des *guaglioni* (héritée ensuite par Wilhelm même) et des bruits couraient sur lui à Procida. On racontait que :

Avec les années, il était devenu aveugle et l'on disait que c'était là une punition de Sainte Lucie, parce qu'il haïssait les femmes. Il les avait toujours haïes, dès sa jeunesse, au point qu'il ne voulait même pas recevoir ses propres sœurs et qu'il laissait dehors les religieuses de la Consolation, lorsqu'elles venaient demander l'aumône. C'est à cause de cela qu'il ne s'était pas marié et qu'on ne le voyait jamais ni à l'église ni dans les boutiques, qui sont les lieux où l'on a le plus de chances de rencontrer des femmes. Il n'était pas ennemi de la société ; bien au contraire, de caractère très généreux, il donnait souvent des banquets, et même des bals masqués et travestis, et, en de telles occasions, il se montrait prodigue jusqu'à la folie, si bien qu'il était devenu une sorte de légende pour notre île. Mais aucune femme n'était admise à ses réceptions, et les jeunes filles de Procida, jalouses de leurs fiancés et de leurs frères qui participaient à ces soirées mystérieuses, surnommèrent avec dépit la demeure de l'Amalfitain *la Maison des guaglioni* [...] (pp. 25-26).

La mort prématurée de la mère d'Arturo avait été la confirmation d'une sorte de « légende villageoise » qui soutenait que « la haine du défunt propriétaire de la maison rendait à jamais fatal pour les femmes le séjour ou même le simple fait d'entrer dans la Maison des *guaglioni* » (p. 29). L'atmosphère est celle des contes de fées, avec les sortilèges et le personnage enveloppé de mystère de Romeo l'Amalfitain, une espèce de sorcier renfermé dans son château. Mais les énigmes ne sont pas terminées :

Une autre fin qui demeure mystérieuse, c'est celle que connurent les chiens de l'Amalfitain. On sait qu'il en avait plusieurs et qu'il les aimait, mais, à sa mort, ils ont disparu de la maison sans laisser de trace. Certains affirment que, après que leur maître eut été transporté au cimetière, ils devinrent méchants, refusant toute nourriture, et se laissèrent tous mourir. D'autres racontent qu'ils se mirent à errer à travers l'île comme des bêtes sauvages, grondant lorsqu'on s'approchait d'eux, jusqu'au moment où ils devinrent tous enragés, et les gendarmes les capturèrent l'un après l'autre et les tuèrent en les jetant du haut d'une falaise (p. 38).

Un détail concernant toujours les chiens de Romeo rend curieux le lecteur qui peut s'interroger sur la signification de telles coïncidences. Un portrait de l'Amalfitain, avec à ses pieds deux gros chiens, est accroché dans la chambre de Wilhelm, Arturo en décrit l'aspect physique et remarque que : « Ce portrait de l'Amalfitain [...] rappelait la

figure du Bouvier, la constellation d'Arturo, telle qu'elle était dessinée sur une grande carte de l'hémisphère boréal, dans un atlas d'astronomie que nous avons à la maison » (p. 40). En effet, la constellation d'Arturo est proche de celle des Chiens de chasse, très petite et sans étoile, mais particulièrement brillante : la figure de Romeo, similaire au Bouvier avec les Chiens de chasse de la constellation d'Arturo, semble donc veiller non seulement sur Wilhelm mais aussi sur le protagoniste.

En portant notre attention sur Nunziata, il est possible de remarquer que l'arrivée de la belle-mère sur l'île est chargée d'attentes et de craintes²⁵⁶, comme dans les contes de fées les plus célèbres. Pourtant, l'épouse de Wilhelm n'est ni méchante ni superbe, mais une jeune femme de seize ans très naïve, issue d'un milieu populaire, et comparée tout au long du roman à des animaux. Elle incarne une façon de vivre inconnue d'Arturo, constituée par un mélange de pragmatisme et de foi empreinte de superstition²⁵⁷. Un chapitre entier, « Un après-midi d'hiver », est consacré à la rencontre

²⁵⁶ Giulia Dell'Aquila, à propos de l'onomastique du roman, remarque que plusieurs prénoms anticipent d'une certaine manière la fonction des personnages, comme dans le cas de Nunziata (du verbe « annunziare », « annoncer ») : « Ancora, nomi che anticipano i ruoli dei personaggi cui sono assegnati, come è nel caso della giovanissima Nunziata, di cui già il solo annuncio dell'arrivo da Napoli, avvenuto in un "pomeriggio d'inverno", subito dopo le nozze con il padre del protagonista, determina un brusco cambiamento nell'esistenza di Arturo, aprendo il varco agli svolgimenti tormentati che precipitano nel noto epilogo » (G. Dell'Aquila, « Note di onomastica ne *L'isola di Arturo* », cit., p. 180).

²⁵⁷ Dans une critique datant de l'époque où le roman fut publié, Arnaldo Bocelli associe l'entrée en scène de Nunziata à l'arrivée de la réalité dans l'intrigue et dans la vie d'Arturo : « Ma la realtà viene un giorno a incrinare questa solitudine fantasticante, in persona della nuova moglie del padre, una popolana di Napoli, Nunziatella, di qualche anno appena maggiore di Arturo: la quale, se in un primo tempo, per quella sua natura elementare, tutta buonsenso ma pur meridionalmente fervida di immaginazione (anche la superstizione è una forma di fantasia), viene da lui accolta quasi come una compagna di giochi; poi, allorché partorisce un bambino, comincia a destare la sua gelosia nei confronti del padre e quindi verso di lei, che bada molto più al figlio che a lui. E dalla gelosia nasce un sentimento che egli crede odio, mentre non è che una forma d'amore: e non di amor filiale, ma di un amor sensuale di donna. L'età favolosa è finita: e da qui in poi le scoperte si susseguono sempre più deludenti e crudeli, fino a quella del padre succube, per inconfessabili ragioni, di un losco individuo già ospite del locale penitenziario, e col quale fuggirà... » (Arnaldo Bocelli, « *L'isola di Arturo* », « *Il Mondo* », 21 mai 1957, dans le site Internet *Le stanze di Elsa*, <http://193.206.215.10/morante/periodici/isolagiornali.html>).

Paola Azzolini, à propos du rapport entre Arturo et Nunziata, remarque très justement : « Nunziata avvicina Arturo alla scoperta di ciò che non gli assomiglia, qualcosa di diverso dal padre, che lui disprezza, perché crede di voler essere come il padre. Prima essa gli appare brutta, come tutte le altre donne. Brutta vuol dire estranea, diversa e con stupore Arturo scopre l'attrattiva di quella bruttezza. Poi Nunziata si rivela portatrice di una legge che non è quella della libertà, dell'eroismo, ma la legge senza gloria del sacrificio, della dedizione, della realtà ossia della morte. Nell'enunciarla essa è come una dea o una sacerdotessa: una figura inedita di donna-sacerdote, di una religione antica e mai scritta, la religione della madre. [...] La figura di Nunziata che poco dice con le parole, ma parla con gli occhi, il pallore, i gesti o il canto, che nel disordine dei capelli, della persona rimanda a un'entità legata alla natura, propone un'immagine primigenia, segnata da una corporeità che ha come fine soltanto la generazione. È la madre bambina: "Il disegno della fanciullezza si riconosce ancora nella sua persona deformata, male infagottata nelle vesti di donna incinta" [p.80] » (Paola Azzolini, *Di silenzio e d'ombra. Scrittura e indentità femminile nel Novecento italiano*, Padova, Il Poligrafo, 2012, p. 207).

entre Arturo et sa belle-mère et à l'harmonie qui se crée entre les deux jeunes, qui se racontent leurs vies et leurs rêveries. Il faut bien remarquer que, pendant cet après-midi, Arturo ne manque pas de se livrer à des confidences et à la conversation, deux activités qu'il a toujours attribuées à l'amour maternel (« je pensais à elle [la mère] comme à la fidélité, à la confiance, à la sociabilité : en somme à tout ce que, d'après mon expérience, les pères n'étaient pas » p. 80). Le regard de Nunziata est très expressif et reflète ses sentiments et ses pensées. À l'occasion de ce fameux après-midi, elle imagine l'existence qu'aurait menée Arturo s'il avait eu la possibilité de vivre à Naples avec sa famille. Et tandis qu'elle raconte cet impossible « conte de fées »,

Elle me sourit, ensuite, avec une sorte de tristesse protectrice. Et, pendant ce temps, ses yeux graves, affectueux et conscients, avaient l'air de s'excuser en me disant : je suis stupide, je le sais, et je suis en train de dire des folies, mais, dans ma conscience, je n'oublie jamais la réalité (p. 171).

C'est cette combinaison de pure ingénuité et de profonde conscience de soi qui fait de Nunziata un personnage très fort, presque solide au milieu des événements qui bouleversent l'adolescence d'Arturo. Elle représente la maternité²⁵⁸, mais pas seulement. Parfois elle s'avère une sorte de déesse ou une reine, bien qu'elle garde un esprit enfantin et une parfaite candeur. Elle défend avec ardeur son mari, même devant sa mère Violante, et ne cède pas devant l'amour (réciproque) pour Arturo. Sa sagesse inconsciente, sa « supériorité de matrone à laquelle se mêlait un air de valeur quelque peu enfantin » (p. 563) font d'elle un personnage inoubliable²⁵⁹. En outre, il est indéniable que l'arrivée de Nunziata (une femme qui passe la porte de la Maison des *guaglioni* !) modifie les habitudes quotidiennes : Costante, le cuisinier est libéré du service et un nouvel enfant, Carmine Arturo, comblera le silence du palais. Comme le

²⁵⁸ Nunziata apporte de Naples plusieurs statues de la Vierge, portant dans ses bras l'Enfant Jésus : elles constituent une sorte de galerie de maternités saintes attirant l'attention du protagoniste (cf. pp. 144-48). D'autres éléments du roman liés à la Vierge Marie sont de simples prénoms (très répandus en Italie méridionale) tels que Nunziata, Assunta et Carmine.

²⁵⁹ Tout au long du roman, mais surtout dans le chapitre «Un après-midi d'hiver», Nunziata (ou une partie de son corps) est comparée à toute une série d'animaux ou éléments naturels. Ces similitudes situent la belle-mère dans une dimension bien précise, liée à la terre, à un monde sauvage mais docile à la fois. Parmi les éléments de comparaison, nous avons trouvé les suivants : « corbeau », « femmes barbares », « hibou », « lune », « chats » ou « chatte » (similitude fréquente), « petits enfants », « fruits rouges », « chèvres », « sauvages », « bêtes sauvages » (similitude fréquente), « hirondelles », « pigeons », « petit oiseau », « moineau », « oiseau des tropiques », « nuits étoilées de l'île », « danseuse gitane », « imaginative nonnette », « fleurs », « jasmin », « rose », « statue », « effigie sacrée », « déesse barbare », « cygne », « tigre », « fauve du désert ». Par trois fois, Nunziata est en outre comparée à la chienne d'Arturo, Immacolatella, en ce qui concerne le regard et lorsqu'elle est en train d'accoucher.

souligne Giulia Dell’Aquila, la belle-mère apporte aussi un nouveau langage, qui est caractérisé par son origine populaire : Nunziata, à travers son registre linguistique, parodie en quelque sorte, l’atmosphère mythique de la narration d’Arturo, surtout lorsqu’elle appelle son mari et son beau-fils en raccourcissant leurs prénoms, selon une habitude napolitaine²⁶⁰.

Debenedetti voit en Nunziata une sorte de fée qui brise le sort du père et donne à Arturo la boucle d’oreille (en tant que gage d’amour avant le départ du garçon). En outre, le critique affirme que Morante s’est identifiée avec cette fée, et non avec Arturo :

Si, comme elle voulait, elle s’était identifiée entièrement avec Arturo, elle aurait exprimé seulement un égoïste, inconsolable amour pour un fantôme d’elle-même sans retour. En s’identifiant avec la fée, elle est réussie à rendre efficace son double amour pour Arturo : en tant que mère qui n’a pas pu lui être mère, d’épouse qui ne pourra jamais lui être épouse (n.t.)²⁶¹.

En tout cas, *L’Île d’Arturo* ne raconte pas seulement le parcours de formation du protagoniste, mais aussi l’initiation de Nunziata qui, tout en changeant (elle est épouse, mère, jeune fille, et devient femme), reste la même. La maturation n’entraîne pas dans son cas une forme d’aridité et d’avilissement, mais met en valeur sa vitalité et sa sagesse inconsciente. Aux yeux d’Arturo, la belle-mère acquiert une sorte de sacralité et il n’arrive pas à l’appeler par son nom :

À propos, je m’aperçois ici d’une chose : que non seulement j’étais incapable de l’appeler par son nom quand je lui parlais, mais que, maintenant aussi, quand je parle d’elle (la raison, je l’ignore), je suis incapable de la désigner par son nom. Il y a une difficulté mystérieuse qui m’interdit ces syllabes si simples : *Nunziata*, *Nunziatella*. Et donc, il va falloir que je continue ici aussi à l’appeler *elle*, ou *l’épouse de mon père*, ou *ma belle-mère*. Et si, pour la beauté du style, il était parfois nécessaire de la nommer, je pourrai peut-être mettre, à la place de son nom entier, *N.* ou peut-être encore *Nunz.* (Ce dernier son me plaît assez ; il fait penser à un animal à demi sauvage et à demi domestique : par exemple une chatte ou une chèvre) (pp. 205-6).

²⁶⁰ « Man mano che la storia evolve intervengono variabili decisive che non mancano di riflettersi anche nominalmente: l’entrata in scena, ad esempio, della matrigna, connotata fortemente dalla sua origine popolare che riverbera in ogni tratto della sua personalità, imprime anche linguisticamente un nuovo carattere all’atmosfera. Il nome del protagonista e quello di suo padre verranno ad essere pronunciati d’ora in poi in modo quasi comico, sillabati inizialmente e poi assunti stabilmente nella vulgata napoletanizzata («Artù» e «Vilèlm»), quasi attraverso un processo di parodizzazione della componente mitica di cui è pervasa la vicenda vissuta e raccontata da Arturo » (G. Dell’Aquila, « Note di onomastica ne *L’isola di Arturo* », cit., p. 182).

²⁶¹ « Se, come lei voleva, si fosse identificata tutta con Arturo, avrebbe espresso soltanto un egoistico, inconsolabile amore per un fantasma di se stessa senza ritorno. Identificandosi con la fata, è riuscita a rendere efficace il suo duplice amore per Arturo: di madre che non ha potuto essergli madre, di sposa che non potrà essergli sposa » (G. Debenedetti, « *L’isola della Morante* », cit., p. 395).

Appeler par le prénom instaure naturellement un lien d'intimité qui, dans le cas d'Arturo et Nunziata, est à la limite de l'inceste. En recourant à des abréviations, il s'efforce de réduire quelque chose de trop grand et trop difficile à définir et à expliciter²⁶². Nunziata apparaît parfois comme une entité mythique que vient pourtant compenser le côté très réaliste de ses origines : elle offre en effet au lecteur des pages de réalisme, lorsqu'elle raconte sa vie à Naples et celle de sa famille. Pier Paolo Pasolini en reste fasciné et évoque la tradition du naturalisme méridionale (cf. « L'isola di Arturo », *Le stanze di Elsa*, <http://193.206.215.10/morante/periodici/isolagiornali.html>). Le monde qui était celui de Nunziata avant qu'elle se marie entre de façon impétueuse dans le roman et dans la Maison des *guaglioni* à travers la figure de Violante²⁶³, la mère de la jeune fille. Dans le sous-chapitre « Une surprise », on a l'impression d'entendre réellement Violante appeler à haute voix la belle-mère (« Nunzià ! Nunziààà ! »), comme si elle était encore dans son quartier populaire de Naples. La figure de Violante impressionne Arturo :

Et je trouvais devant moi une femme de taille moyenne et de cet embonpoint fatigué, redondant et immense qui est propre aux mères de famille. Sa poitrine, en particulier, me stupéfia littéralement par sa vastitude. Elle avait aux pieds de vieux souliers d'homme éculés et ne portait pas de bas ; et le reste de son habillement était non seulement modeste, mais quelque peu négligé et sale. Mais néanmoins, cette visiteuse inconnue s'imposait par un air de grandeur somptueuse, qui lui venait de sa colère (p. 328).

Renfermé et protégé dans son île, le protagoniste ne connaît pas la pauvreté (et au début du roman il n'utilise même pas d'argent), au contraire de Nunziata et de sa mère. Dans la lettre (pleine de fautes de grammaire) adressée à cette dernière, la belle-

²⁶² Dell'Aquila identifie, dans la découverte de la complexité du réel, une des causes de l'attribution de plusieurs noms à la belle-mère : « La solidità delle Certezze Assolute, vero e proprio decalogo di comandamenti nella religione del piccolo protagonista, si riflette, infatti, anche nell'esiguo numero di nomi intorno a cui si articola lo svolgimento della sua vicenda biografica nei primi anni narrati: alla graduale corruzione di quelle certezze e in corrispondenza con la rivelazione della complessità del reale si dispiegano le varianti onomastiche con cui viene ad essere indicato soprattutto il personaggio della giovane matrigna: "Nunziata", "Nunziatella", "Nunzià", "Nunz." [...] ed "N." adottato in modo quasi esclusivo nella parte finale del romanzo. Una "plurinominazione" che riflette bene i frammentati e controversi sentimenti in circolo, e che trova nella molteplicità delle forme, anche quelle alterate massicciamente presenti, una conferma dell'oscillazione tra stati d'animo contrastanti nel protagonista: il suo occhio edulcorante e la frequente "ipertrofia vezzeggiativa", non a caso concentrata prevalentemente nelle presenze femminili, umane e animali, si offre come un estremo e disperato tentativo di addolcire i contorni della realtà (G. Dell'Aquila, « Note di onomastica ne *L'isola di Arturo* », cit. pp. 186-87).

²⁶³ Dans un roman tel que *L'Île d'Arturo*, on a déjà vu que le choix des prénoms n'est pas le fruit du hasard. Dans le cas de la mère de Nunziata, Violante, on peut penser au verbe « violare », « violer » : en effet, son arrivée interrompt une atmosphère idyllique entre Arturo, soulagé du fait que la belle-mère ne soit pas morte, et Nunziata, qui est très sereine avec le petit Carmine et protégée par le protagoniste, qui semble prendre la place du père.

mère vante la condition économique de la Maison des *guaglioni* : « *issi a Procida on mange sans payer car la ferme donne tou même lhuile les pommes de terre et l'assalade et les comerçan on les paie a la fin de l'année* » (p. 262). Nunziata appartient à un monde pauvre, avec une culture et une mentalité typique des quartiers populaires de Naples : Morante fait découvrir ce monde au lecteur à travers les récits de la belle-mère et de la figure de Violante, avec un langage et un style parfaitement fidèles à la réalité.

Tonino Stella, personnage fondamental, incarne un obstacle à surmonter pour Arturo. Le nom du prisonnier aimé par Wilhelm (« étoile » en français) fait penser au protagoniste, parce qu'Arturo, comme le souligne le narrateur dans les toutes premières lignes du roman, n'est qu'une étoile²⁶⁴. D'une certaine manière, ce jeune homme brun et assez petit semble être un double du jeune Gerace, qui a lui aussi les cheveux noirs et n'est pas grand, contrairement à père. Stella représente une sorte de double d'Arturo : pourtant, à l'inverse de celui-ci, le prisonnier a le grand honneur et la chance de pouvoir voyager avec le père et de passer du temps avec lui. Le protagoniste, qui avait toujours aimé les prisonniers, en voyant presque en eux des héros, arrive à haïr ce « louche individu ». En effet, à cause ce dernier, le protagoniste doit faire face à la dissipation des mythes dont il avait toujours entouré la figure paternelle : Wilhelm est tenu à l'écart par Stella, qui a peu de considération pour lui. En outre, le père s'avère un banal traître, en donnant sa montre (un cadeau de Poignard Algérien) à Stella et en violant ainsi un serment. Il se montre à son fils tel un valet (« comme un domestique » p. 536) lorsqu'il accueille le jeune homme dans la Maison des *guaglioni*. Mais ce sont surtout les mots de Stella qui blessent profondément Arturo :

- [...] Il [Wilhelm] a dit : j'ai deux fils : un petit blond et un brun ; et personne au monde ne sera jamais capable de faire des enfants plus beaux que le miens. Et celui qui est brun, depuis qu'il est né, IL DÉLIRE littéralement quand il s'agit de moi.

- Ce n'est pas vrai qu'il a dit ça !
- Si. C'est vrai qu'il l'a dit. Et c'est vrai que tu délires.
- Ce n'est pas vrai !
- Ce n'est pas vrai que tu délires ?

²⁶⁴ Tonino Stella insiste avec Arturo sur le fait qu'il porte un nom bien connu : « - Tu sais qui je suis ? - Sans dire un mot, je levai le menton, en signe dédaigneux de dénégation. Alors, il trempa un doigt dans le vin de son verre et, avec son doigt mouillé, il traça sur le mur, parmi les anciens dessins et les signatures des *guaglioni*, le contour d'une étoile : - Je suis Stella, déclara-t-il. Tonino Stella - Et devant mon indifférence nullement déguisée, il proclama, vexé, glorieusement : - Mon nom a été dans tous les journaux ! - Après quoi, il s'approcha de moi et, comme pour me documenter sur son identité, retrouvant un peu sa manche, il me montra qu'il avait une minuscule étoile tatouée au poignet » (p. 526).

- Non.

- Eh bien alors, si ce n'est pas vrai, comment expliquer les histoires que tu me racontes sur lui ? qui, à t'entendre, serait une sorte d'aviateur océanique... de...

Il se mit solennellement debout :

- ... de... de véritable *Citoyen de l'Espace* ! continua-t-il d'un ton de menaçante moquerie, ... alors que lui, au contraire, est exactement le type qui n'a jamais quitté le sein de sa mère et qui ne le quittera jamais ! Et en fait de voyages, depuis qu'il est sorti de sa tanière, là-bas, dans son barbare pays natal et qu'il s'est retrouvé un berceau dans ce beau volcan, ce sera déjà beaucoup, que je sache, s'il est allé jusque'à Bénévent ou à Rome-Viterbo ! (p. 533-34).

Dans le duel Arturo-Stella, l'arme de celui-ci est très puissante et surtout inconnue du protagoniste : la « menaçante moquerie » qui déconstruit petit à petit les idéalizations et les certitudes qu'Arturo s'était forgées au sujet de son père. Il ne peut, par conséquent, s'empêcher de reconnaître que Nunziata aussi lui avait parlé de Wilhelm en ces termes, avec toutefois un ton complètement différent :

Ce n'était pas la première fois qu'un jugement aussi inattendu sur mon père venait frapper mes oreilles. Je me rappelais avoir déjà entendu, dans le passé, une autre personne affirmer quelque chose de guère différent. Et ce qui me parut maintenant de la sorcellerie (presque une allusion mystérieuse et compliquée à ma nature et à mon destin), ce fut le fait suivant : que deux témoins, bien que ne se connaissant pas l'un l'autre, opposés l'un à l'autre et éloignés l'un de l'autre, se trouvassent d'accord sur une opinion que moi, en revanche (moi, peut-être le dernier dans le monde entier ?) je m'acharnais encore à traiter d'hérésie (pp. 531-32).

Accepter une figure paternelle si médiocre est impossible pour Arturo : une partie de lui, malgré les preuves, continuera pour toujours à voir en Wilhelm un héros. Et pour garder intacte cette partie, il ne peut que quitter l'île. En abandonnant Procida, Arturo sauve son père, ou mieux, l'idée qu'il a toujours eue de W.G. Plusieurs caractéristiques de Stella, notamment son intérêt pour « le fric », l'argent, sa sous-culture et son projet d'ouvrir un garage à Rome avec sa future épouse (grâce à l'argent gagné en échange de sa prostitution), font de lui, selon Bardini²⁶⁵, le membre d'une catégorie de Nombreux Malheureux détestée par Morante : la petite bourgeoisie. À l'instar de Nunziata, Stella vient du continent, mais si celle-ci s'intègre tout de suite au rythme cyclique de l'île, le prisonnier est visiblement étranger au système procidain. Son langage est nouveau, sa façon de parler aussi (le fameux « ton de menaçante

²⁶⁵ Bardini souligne que: «Stella dimostra di essere davvero ciò che, sin dal “primo sguardo”, si era rivelato all'istinto dell'acuto Arturo: un Biéco individuo che accende “un odio definitivo”. Una perifrasi che, valutato l'insieme degli elementi caratterizzanti, ritengo posso essere sostituita con un termine che non è di Arturo, e che E.M. ha sempre utilizzato con evidente disgusto: “piccoloborghese” (M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 543).

moquerie »). Il est le premier à parler à Arturo de ce qui se passe dans l'Histoire, une dimension qu'Arturo connaît seulement par les livres. L'actualité n'était jamais entrée dans la Maison des *guaglioni* :

À mon procès, déclara-t-il [Stella] avec vanité, on m'avait donné deux ans ! Oui, mais ensuite, on dû réduire ma peine, parce que, entre-temps, sont intervenus ces grands événements internationaux et, en conséquence, l'amnistie de S. M. le Roi... Tu ne te félicites pas de cette heureuse coïncidence ? N'eût été la marche de l'histoire, je ne serais pas maintenant ici, dans votre *palazzo*, en train de jouir de cette belle soirée ! En entendant cela, je lui adressai, malgré moi, un regard perplexe et presque interrogateur. Non pas à cause des *grands événements internationaux* auxquels il faisait allusion : événements dont je ne savais rien et qui, à ce moment-là, ne m'intéressaient pas ; mais à cause d'autre chose : *Deux ans seulement* ! me disais-je, déconcerté. Donc, celui que j'avais pris pour un authentique forçat était, en réalité, à ce qu'il semblait, un petit détenu de peu d'importance ! (pp. 518-19).

La haine d'Arturo pour Stella (ou mieux, la jalousie) est tellement incontrôlable que la nouvelle de grands événements passe inaperçue. En revanche, lorsque dans la grotte ce sera Silvestro, son ami de confiance, qui lui racontera de la guerre, sa réaction sera bien différente.

Stella pourrait d'une certaine manière ressembler à l'un des *Ragazzi* de Pier Paolo Pasolini (qui pourtant sont des sous-prolétaires s'exprimant en dialecte romain) et représente incontestablement la réalité en dehors de l'île ; Silvestro, quant à lui, appartient au monde de Procida (il se fait reconnaître par le biais d'une bague, l'objet magique des contes de fée) aussi bien qu'à l'Histoire : il est l'auxiliaire, celui qui aide et encourage le héros. Il a assisté Arturo lorsqu'il était bébé jusqu'à l'âge de sept ans : dans la version originale, Morante utilise le masculin du substantif « *balia* », nourrice : Silvestro est le « *balio* » d'Arturo, une figure maternelle et protectrice à la fois. C'est avec lui que le protagoniste prend la décision de quitter l'île et de participer activement à la guerre²⁶⁶. C'est lui qu'il enverra parler avec la belle-mère, l'amour impossible de son adolescence. Silvestro s'avère un allié essentiel, doublé d'un messager : le lecteur fait sa connaissance au début du roman et le revoit ensuite à la fin, en train de « transporter » vers l'autre monde le jeune protagoniste. La boucle est bouclée : une partie importante de la vie d'Arturo se termine et une nouvelle phase commence. S'agit-

²⁶⁶ Face à la conviction d'Arturo qu'« un homme n'était pas un homme tant qu'il n'avait pas subi l'épreuve de la guerre », Silvestro affirme que cette opinion pouvait être valide pour les guerres du passé, mais « la guerre moderne était toute entière une organisation de boucherie et une horrible fourmilière de débâcles, sans la moindre qualité de valeur authentique » (p. 582) : encore une fois, Silvestro a la mission d'enlever l'épingle enchantée du front du protagoniste.

il d'un parcours de formation accompli (« Ainsi donc la vie est restée un mystère. Et moi-même, je suis encore, pour moi, le premier mystère ! » p. 596, lisons-nous dans les dernières pages du roman) ? On peut parler très probablement d'un chemin vers la découverte de la réalité, pendant lequel Arturo déchire les voiles de Maya et met de côté les illusions de l'enfance, mais non sans nostalgie et regret. Malgré l'atmosphère lumineuse et méditerranéenne, l'initiation du protagoniste s'avère douloureuse, parce que certaines épreuves à surmonter sont constituées par de véritables abandons (du père et de la belle-mère, malgré tout si aimés).

Pier Paolo Pasolini, dans une critique du roman, écrit : « Nous signalons au lecteur les pages exemplaire et presque paradigmatiques de la nuit où le garçon va appeler la sage-femme : elles sont parmi les plus belles pages de la narration italienne du XX^{ème} siècle »²⁶⁷. La sage-femme est un personnage mineur mais qui reste gravé dans la mémoire²⁶⁸. Elle semble sortir d'un conte de fées. Dans la version originale, Fortunata (son prénom) est appelée « mammàna », un mot originaire de l'Italie méridionale :

Cette Fortunata exerçait sa profession de sage-femme à Procida depuis plus de trente ans ; parmi les accouchées assistées par elle, il y avait eu également ma mère, et moi, qui lui mettais sur le dos la faute de ne me l'avoir pas sauvée, je méprisais l'opinion des Procidains, parmi lesquels elle jouissait de la renommée d'être une grande maîtresse en son art. Ses mains, énormes et sombres, me semblaient les mains d'un homicide ; et le fait de savoir qu'elle m'avait mis au jour et avait, en outre, par des instructions opportunes, guidé au début mon père nourricier Silvestro, ne suffisait pas à me réconcilier avec elle. Parmi toutes les femmes de l'île, elle était sans doute la seule à n'avoir jamais accordé la moindre importance aux rumeurs populaires, affrontant, intrépide, les maléfices de la maison Gerace. Mais cela non plus ne me paraissait pas une preuve particulière de mérite de sa part, car, bien qu'elle en portât les vêtements, on ne pouvait pas vraiment la compter au nombre des femmes. Quand on la voyait traverser le pays avec son sac professionnel sous le bras, de son grand pas à larges enjambées, martial et néanmoins nonchalant, on eût dit un quelconque soldat de la flotte turque, réincarné pour faire fonction de sage-femme. Elle avait des formes si grandes et si grosses (en certains endroits anguleuses et à d'autres obèses) qu'elle passait à grand-peine par la petite porte de sa maison et que, à côté des autres femmes, elle avait l'air d'une géante. De peau, elle était plutôt basanée ; sur les lèvres, il lui poussait un peu de moustache et elle avait même des poils de barbe au menton. Elle avait des pieds et des mains énormes, des dents longues et irrégulières, et une voix désagréable, sourde, plutôt rauque. Elle portait des lunettes

²⁶⁷ « Indichiamo al lettore, come esemplari e quasi paradigmatiche, le pagine della notte in cui il ragazzo va a chiamare la levatrice: sono tra le più belle pagine della narrativa italiana del Novecento » (P.P. Pasolini, « L'isola di Arturo », *Le stanze di Elsa*, cit.).

²⁶⁸ G. Rosa écrit à propos de Fortunata: « Protagonista di quest'unico episodio, la donna, che pare una gigantessa, non comparirà più nel corso del romanzo ; eppure lascia un ricordo indelebile nella mente del lettore : il dettaglio delle mani "enormi e scure" degne di "una omicida" raggruma il senso di colpa patito dal protagonista per la morte di parto della madre, e nel contempo allude alla gelosia impaurita per chi favorisce la nascita del fratellastro » (G. Rosa, *Elsa Morante*, cit., p. 62).

et, toujours, la même robe de futaine décolorée, à grandes fleurs. Mais, en hiver, elle couvrait cette robe d'un cache-poussière d'une couleur fuligineuse. Et le dimanche, elle se mettait sur la tête un voile brodé, sous lequel elle paraissait encore plus laide (pp. 308-09).

« Un soldat de la flotte turque, réincarné pour faire fonction de sage-femme » : celle qu'Arturo accuse de n'avoir pas sauvé sa mère semble un géant, un ogre, un personnage hors du commun. Sur elle, les maléfices de la Maison des *guaglioni* n'ont aucun effet : elle est décrite telle une sorcière, avec un aspect très peu féminin²⁶⁹ (et c'est un euphémisme). À l'instar d'une sorcière qui se respecte, elle vit « seule dans une petite maison d'une seule pièce », en compagnie de son chat : « il était célèbre dans tout le pays comme une espèce de vieillard centenaire, car il avait déjà atteint l'âge de dix-neuf ans ! Et il était toujours assis à la fenêtre de la petite maison, tel un sinistre gardien » (p. 309). Les seuls avec lesquels elle parle avec familiarité sont les nouveaux-nés, qu'elle vouvoie. Une fois arrivés dans la Maison des *guaglioni*, Arturo et Fortunata découvrent que le bébé est déjà né. La sage-femme tient avec celui-ci « une sorte de conférence privée » (p. 317), en le louant et en conversant avec lui : « Vous, lui disait sa grosse voix, avec un accent cérémonieux et charmé, vous devez sûrement peser plus de quatre kilos. Vous êtes très beau. Vraiment un beau petit garçon » (*ivi*).

Arturo est très content et soulagé: Nunziata est vivante, elle a survécu à l'accouchement, contrairement à sa mère et à sa chienne. À propos de celle-ci, il convient de souligner que c'est le premier animal, dans l'œuvre de Morante, à jouer le rôle d'un véritable personnage, même s'il est mineur. Pendant l'enfance d'Arturo, Immacolatella est sa seule compagnie et sa famille, eu égard aux nombreuses et longues absences de Wilhelm :

Après les départs de mon père, dans la Maison des *guaglioni*, Immacolatella tournait tout le temps autour de moi, préoccupée par mon apathie, m'invitant à jouer et à oublier le passé. [...] Elle se transformait même en bouffon et, moi, j'étais son roi. [...] Parler autant d'une chienne, dira-t-on. Mais moi, quand j'étais petit garçon, je n'avais pas d'autre camarade qu'elle et, on ne peut le nier, elle était extraordinaire. Pour converser avec moi, elle avait inventé une espèce de langage de muets : avec sa queue, avec ses yeux, par ses attitudes et grâce aux nombreuses inflexions différentes de sa voix, elle

²⁶⁹ La sage-femme de *La Storia*, Ida Di Capua (surnommée par la protagoniste Ézéchiél), ressemble à Fortunata. Elle est napolitaine et juive et son aspect très peu féminin rappelle la figure du prophète biblique : elle a des « sourcils touffus », un « nez robuste et arqué », des « gros pieds » (p. 137). En la voyant chez elle, « vêtue d'une longue robe de chambre en coton », il n'est pas possible de comprendre si elle est une femme ou un vieillard : « Même sa voix n'était pas une voix de femme, mais plutôt de vieillard. On eût dit l'une de ces voix de basse qui, dans les opéras, tiennent les rôles de rois âgés ou d'ermites (p. 141).

pouvait me dire tout ce qu'elle pensait, et, moi, je la comprenais. Bien qu'étant une femelle, elle aimait l'audace et l'aventure : elle nageait avec moi et, en barque, me servait de timonier, aboyant quand il y avait des obstacles en vue. Quand j'errais à travers l'île, elle me suivait toujours et, chaque jour, en revenant avec moi par ces sentiers et par ces champs déjà parcourus mille fois, elle s'excitait, comme si nous avions été deux pionniers en terre inexplorée (pp. 71-72).

Immacolatella est le témoin muet de l'enfance d'Arturo après le départ de Silvestro. Elle meurt en couche et cette perte représente un coup dur pour le protagoniste. D'une certaine manière, la chienne incarne aussi une présence maternelle, une mère de substitution :

[...] parfois, en particulier le soir, lorsque je me retrouvais tout seul entre les murs d'une chambre et que je commençai à regretter ma mère, *mère*, pour moi, signifiait précisément : *caresses*. [...] Mon lit, par les nuits d'hiver, était d'un froid glacial, et, pour me réchauffer, je n'avais d'autres ressources que de m'endormir en étreignant Immacolatella (p. 81).

Celle-ci est enterrée avec ses chiots dans le jardin de la Maison des *guaglioni*, la mère d'Arturo dans le cimetière de l'île. En quittant Procida, Arturo se détache symboliquement aussi des trois figures maternelles de sa vie : la mère (ou plus exactement, ce qu'il imagine sur elle) ; Immacolatella et Nunziata, sa belle-mère. Grandir signifie aussi, malheureusement, se séparer du monde des mères.

Le deuxième roman de Morante se construit à partir d'une dynamique semblable à celle qui a caractérisé *Mensonge et sortilège* : le remaniement d'un genre traditionnel, le roman d'initiation, et inspiré (par fragments, comme le dira Pasolini) du roman d'aventures, courtois et à de la tradition classique. Pourtant, la personnalisation mise en acte par l'auteure est bien visible et surtout capable de créer des situations et des personnages tout à fait originaux, cohérents avec son idée de réalisme. À cet égard, une remarque de Pier Paolo Pasolini s'avère nécessaire : « Les deux caractéristiques principales de l'œuvre de Morante: la référence au grand roman idéalement traditionnel qui se présente par fragments, et le traitement de la réelle Italie méridionale » (n.t.)²⁷⁰.

²⁷⁰ « Le due caratteristiche principali della narrativa della Morante: l'“allusività” al grande romanzo idealmente tradizionale che si configura “a frammenti”, e l'assunzione dell'Italia reale, nella fattispecie meridionalistica – scoperta in tutta l'immediatezza del concreto-sensibile, secondo la più recente poetica – a una luce di fantasia pura che patina quei minuti dati quotidiani e vivaci, quasi “lume universale” da pala profana » (P.P. Pasolini, « L'isola di Arturo », *Le stanze di Elsa*, cit.).

L'élan joyeux qui provoque une « augmentation de vitalité » et fait de ce roman une œuvre porteuse d'une « vérité poétique » (« Sur le roman », cit., pp. 75-76) est bien illustré par ces mots d'Arturo :

Bientôt, maintenant, allait finalement commencer pour moi l'âge désiré où je ne serais plus un adolescent mais un homme ; et elle, la mer, telle une camarade qui jusqu'alors avait toujours joué avec moi et qui avait grandi en même temps que moi, m'emmènerait avec elle explorer les océans, et toutes les autres terres, et toute la vie ! (p. 286).

2.3 La Storia

Un Évangile populaire

Le troisième roman d'Elsa Morante est publié en 1974, dix-sept ans après *L'Île d'Arturo*. Dans ce laps de temps, il faut rechercher la voie qui amène à la rédaction de *La Storia* : ce parcours est constitué par des essais et une œuvre, *Le Monde sauvé par les gamins* (1968), qui représentent une prise de conscience tout comme une prise de position par rapport à l'art et à l'écriture. En 1958 sort *Alibi*, un recueil des poèmes²⁷¹ et en 1963, *Le Châle andalou*, douze récits où Morante réorganise et récupère des textes du *Jeu secret* et y insère celui qui donne le titre au livre. Cette opération reflète sa volonté de structurer les récits de sa jeunesse à la lumière de ses succès romanesques (surtout après la notoriété acquise avec le deuxième, grâce auquel elle gagne le prix Strega), dans le but d'offrir l'image d'une écrivaine consciente de son rôle et de ses avancements²⁷². Les écrits qui nous intéressent le plus, pour comprendre le troisième roman, ne sont pas des réflexions théoriques ou des tentatives de polémique dans le panorama des événements des années 60, mais plutôt une série de pensées et de raisonnements sur le rapport écrivain-réalité. Dans « Le poète de toute la vie » (1957), la critique du *Canzoniere* d'Umberto Saba, Morante affirme l'importance de l'engagement étique de l'écrivain :

²⁷¹ *Alibi* est publié dans la collection de Longanesi avec *Croce e delizia* de Sandro Penna et *Usignolo della Chiesa Cattolica* de Pier Paolo Pasolini. La « Prémisses » en clarifie la genèse et les intentions: « L'Autrice prega i lettori di perdonarle l'esiguo valore e peso di queste pagine. Essendo infatti, lei, per sua consuetudine (oltre che per sua natura e per suo destino) scrittrice di storie in prosa, i suoi radi versi sono, in parte, nient'altro che un'eco, o, se si voglia, un coro, dei suoi romanzi: e, in parte, nient'altro che un divertimento, o gioco, al quale essa ama talvolta abbandonarsi senza troppo impegno, per semplice piacere della musica. Se, dunque, si è indotta a pubblicare questi versi (dei quali poi alcuni, come si vede dalle date poste in fondo, risalgono agli antichi tempi della sua prima giovinezza) l'Autrice lo ha fatto soltanto nella speranza di rendere, a chi li leggerà, un poco di quel riposo, e divertimento, che lei stessa ne ha tratto al comporli » (*Opere*, cit., p. 1374). En effet, si on met de côté la modestie de cette note, les points en commun entre les romans et les vers d'*Alibi* sont nombreux : cette œuvre est véritablement l'écho de *Mensonge et sortilège* et de *L'île d'Arturo*. Quatre poèmes sont tirés du premier roman et les autres reflètent différentes thématiques de deux romans. Pour approfondir cf. G. Rosa, *Elsa Morante*, cit., pp. 88-89.

²⁷² Il est évident que *Le Châle andalou* voudrait indiquer aux lecteurs (surtout les nouveaux lecteurs, ceux qui ont été séduits par le deuxième roman), selon Gianfranco Contini, « un itinerario di scrittura che deve sostenere l'immagine di una scrittrice di ricca e sicura vena, matura e disincantata, padrona di un'ampia tastiera tematico-stilistica, sempre profondamente compromessa nella sperimentazione di scrittura » : (dans G. Rosa, *Elsa Morante*, cit., p. 90).

Or, l'informe est vraiment le contraire de la poésie, comme il est le contraire de la vie : puisque (et la chose paraît vraiment trop banale pour être dite !) la poésie, comme la vie, veut précisément donner une forme et un ordre absolus aux objets de l'univers, en les tirants de l'informe et du désordre, c'est-à-dire de la mort.

[...] Or, la qualité qui distingue les poèmes, ou les romans en général, des autres poésies moins vastes, tient précisément à cela : sous le nom de poème, ou de roman, sont définies les œuvres poétiques où l'on reconnaît l'intention de refléter l'homme dans son intégrité. Tel est le *Canzoniere* de Saba.

[...] Comme les protagonistes des mythes, des fables et des mystères, tout poète doit traverser l'épreuve de la réalité et de l'angoisse, jusqu'à la limpidité de la parole qui le délivre, et délivre aussi le monde de ses monstres irréels. Et dans cette courageuse traversée chaque poète est un pionnier, car le drame de la réalité n'a pas de limites, et il est toujours un autre (dans *Pro ou contre la bombe atomique*, cit., pp. 149-53).

Le poète, tel le protagoniste de *L'Île d'Arturo*, doit surmonter l'épreuve de la réalité et délivrer le monde des monstres irréels, à travers la limpidité de la parole et la capacité de représenter l'homme dans sa totalité. Dans l'essai « Sul romanzo » (constitué par les réponses à une interview de la revue *Nuovi Argomenti*, en 1959), Morante clarifie sa pensée : l'écrivain a la mission d'établir le contact avec la vérité. L'essai illustre le concept de réalisme pour Morante, qui en général, semble suivre les modèles de théories et critiques marxistes :

« Roman serait toute œuvre poétique dans laquelle l'auteur – à travers la narration inventée de vicissitudes exemplaires (choisies par lui comme prétexte, ou symbole des "relations" humaine dans le monde) – donne *dans sa totalité* une image personnelle de l'univers réel (c'est-à-dire de l'homme, dans sa réalité). »

[...] L'art narratif (à l'égal de celui du théâtre, ou de la poésie lyrique), est une des formes nécessaires qu'utilise l'homme pour susciter, au moyen de la parole, une vérité poétique toujours nouvelle à partir d'objets réels (selon le but de tous les arts : qui est le pérenne renouvellement de la réalité). Et cet art trouve, dans le roman, son entière configuration. Le romancier, à l'égal d'un philosophe-psychologue, présente dans son œuvre un système du monde et des relations humaines complet, et qui lui est propre. Sauf que, au lieu d'exposer son système en termes de raisonnement, il est entraîné par sa nature à le représenter dans une fiction poétique au moyen de symboles narratifs. Tout roman, donc, pourrait, chez un lecteur attentif et intelligent (mais hélas de semblables lecteurs sont très rares, surtout parmi les critiques) être traduit en termes d'essai, et d'« œuvre de la pensée ».

[...] Mais au romancier (comme à tout autre artiste) l'expérience contingente de sa propre aventure ne suffit pas. Son exploration doit se changer en une valeur pour le monde : la réalité corruptible doit être changée, par lui, en une vérité poétique incorruptible. C'est là l'unique raison de l'art : et c'est là son *réalisme* nécessaire.

[...] Quand le monde se trouve à certains passages dramatiques, plus que jamais serait souhaitable une conscience limpide et désintéressée de la part des artistes, et en particulier des écrivains. En effet, l'écrivain de poésie, et le romancier en particulier (égal en cela peut-être seulement par le poète tragique) représente dans le monde l'harmonie accomplie de la raison et de l'imagination : c'est-à-dire la conscience humaine entière et libre, l'intervention qui rachète la cité humaine des monstres de l'absurde (dans *Pro ou contre la bombe atomique*, cit., pp. 45-70).

Dans le texte de la conférence « Pro ou contre la bombe atomique » (1964), Morante insiste sur l'antithèse réalité-irréalité, en soulignant le but de l'écrivain, à savoir ce qu'elle avait déjà souhaité dans l'essai « Sur l'érotisme en littérature » : « exterminer les monstres des cultures petites-bourgeoises » (dans *Pro ou contre la bombe atomique*, cit., p. 37) :

Je dois vous avertir tout de suite que dans mon lexique habituel, l'*écrivain* (qui veut dire avant tout, entre autres, *poète*) est le contraire du *littérateur*. Mieux, une des définitions possibles et justes d'*écrivain* serait même pour moi la suivante : *un homme qui prend à cœur tout ce qui arrive, sauf la littérature*.

[...] tout le monde sait désormais que dans l'histoire collective (comme dans l'individuelle) même les *hasards* apparents sont au contraire presque toujours des volontés inconscientes (que, si l'on veut, on pourra bien appeler *destin*) et, en somme des choix. Notre bombe est la fleur, autrement dit l'expression naturelle, de notre société contemporaine, comme les dialogues de Platon le sont de la cité grecque ; le Colisée, des Romains de l'Empire ; les Madones de Raphaël, de l'Humanisme italien ; les gondoles, de la noblesse vénitienne ; la tarentelle, de certaines populations rustiques méridionales ; et les camps d'extermination, de la culture petite-bourgeoise bureaucratique déjà infectée par une rage de suicide atomique. Evidemment, pas besoin d'expliquer que, par culture petite-bourgeoise, on entend la culture des classes prédominantes actuelles, représentées par la bourgeoisie (ou esprit bourgeois) dans toutes ses catégories. Pour conclure, en quelques mots, dont on a du reste suffisamment abusé : on dirait que l'humanité contemporaine éprouve la tentation occulte de se désintégrer (*Pro ou contre la bombe atomique*, cit., pp. 9-11).

Dans l'atmosphère du boom économique, les découvertes scientifiques, les mass media et les œuvres des « écrivains » (bien différents de véritables écrivains !) ne font qu'augmenter la vulgarité et l'irréalité de la pensée petite-bourgeoise caractérisée par des instincts de désintégration. Morante compare « la fonction du romancier-poète à celle du protagoniste solaire, qui dans les mythes affronte le dragon nocturne pour libérer la cité prostrée » (*ivi*, p. 20). Sur l'horizon sombre de la modernité aliénée, l'écrivain a une fonction bien précise : la préservation de la réalité, de la vérité, de l'instinct de vie (Eros), à travers une « poésie honnête » (*ivi*, p. 30), expression utilisée par Saba, le poète aimé.

La réponse concrète et le fruit par excellence de ces réflexions s'incarne dans l'œuvre *Le Monde sauvé par les gamins*²⁷³, un texte en vers dont la fonction est extrêmement provocatrice. Le livre, publié en mai 1968 (et ce n'est pas un hasard,

²⁷³ Pour une compréhension approfondie de l'œuvre publiée en 1968, nous suggérons la lecture de l'essai sur le rapport entre la philosophie de Spinoza et *Le Monde sauvé par les gamins*: cf. Cristina Santinelli, « La fête du trésor caché. Spinoza dans la poétique d'Elsa Morante », *Philosorbonne*, n. 7, 2013, pp. 147-69) et l'étude de Lucia Dell'Aia, *La sfera del puer. Il tempo dei ragazzini di Elsa Morante*, Bari, Edizione B.A. Graphis, 2010.

comme le souligne l'auteure dans la « Note introductrice » de l'édition 1971), est divisé en trois parties : « Addio », « La commedia chimica » e « Canzoni popolari ». Nous avons choisi de ne pas analyser cette œuvre dont la variété de genres et de styles rend difficile toute sorte de définition, notre sujet portant sur la production romanesque chez Morante. Pourtant, *Le Monde* marque une étape essentielle de la carrière de Morante et, en quelque sorte, anticipe différentes thématiques de *La Storia*, à commencer par la primauté accordée aux humbles, aux Rares Heureux, qui s'opposent par choix et par destin aux Nombreux Malheureux, ceux qui habitent le domaine de l'irréalité et de la désintégration. Dans la « Note introductrice », nous pouvons acquérir d'autres informations sur l'approche et la perspective de l'écrivaine par rapport au monde qui l'entoure et à sa mission :

À travers le désordre apparent du drame, le poète doit sans trêve restituer aux autres la réalité, entendue comme la valeur toujours vive et intègre qui est cachée dans les choses. Afin d'arriver à la découvrir et à la rendre, il doit affronter « pour ainsi dire, les yeux ouverts » et sans s'égarer, les épouvantables vicissitudes, devant quoi les autres s'aveuglent et se perdent, livrés au chaos. Il doit participer à leur expérience, traverser la même angoisse qu'eux. [...] Sur tous les maux qui depuis toujours appartiennent à la nature, domine aujourd'hui l'infection de l'irréalité, qui est contre nature, et conduit nécessairement à la désintégration et à la vraie mort. [...] Nul poète, aujourd'hui, ne peut ignorer la question désespérée, fût-elle inconsciente, des autres vivants. Plus que jamais, la raison de sa présence dans le monde est de chercher une réponse pour lui et pour eux.

Ce livre veut être la représentation d'une semblable quête. En une série de poésies, poèmes et chansons, une conscience de poète, partant d'une expérience individuelle (l'*Adieu* de la première partie), à travers une expérience totale qu'on reconnaît aussi dans le passé millénaire et dans le futur confus (les poésies de la deuxième partie, et en particulier le poème en forme de drame *La soirée à Colone*) hasarde sa proposition de réalité commune et unique (chansons de la troisième partie). Alors on comprend pourquoi Elsa Morante peut qualifier son livre de *roman* et *autobiographie*, entre autres : non pas dans le sens d'une suite de faits singuliers et personnels ; mais comme l'aventure désespérée d'une conscience qui tend, dans son processus, à s'identifier avec tous les autres vivants de la terre (E. Morante, *Le Monde sauvé par les gamins*, cit., pp. 9-10).

Ce recueil reflète un sentiment de révolte répandu au moment de sa publication, surtout parmi les étudiants. La lecture de ce livre prépare à celle du troisième roman, car *Le Monde sauvé par les gamins* anticipe un des messages de *La Storia* : la dénonciation du scandale de l'Histoire, face à laquelle seulement l'art et, dans une moindre mesure (parce qu'il s'agit somme toute d'un effort vain), les « gamins » peuvent chercher à s'opposer. Mais qui sont les gamins ? Toujours dans l'introduction de l'édition de 1971, nous lisons :

La signification de ce titre n'a rien de frivole [...]. Ils [les gamins] s'identifient, au fond, aux Rares Heureux (R.H.), dont se compose le sel de la terre, et qui seront toujours, en fin de compte, les vrais révolutionnaires. Or, que ceux-ci se trouvent (quand on le trouve) en particulier parmi les très jeunes, c'est là un fait significatif des sociétés actuelles, qui ne tardent pas à supprimer, de différentes manières, l'inassimilable [...]. Le risque, aujourd'hui plus que jamais, est de « devenir adulte ». Ce qui explique non seulement l'engagement extrême et urgent de tant de gamins ; mais aussi la « fuite hors de la vie » de tant d'autres, qui en sont réduits au suicide et à la drogue. Devant ce tragique phénomène collectif [...] les adultes du monde entier déplorent, dénoncent, se scandalisent, répriment; mais s'ils cherchaient plutôt à comprendre, ils en viendraient au contraire à se demander si cette fuite désespérée ne serait pas due, par hasard, au fait qu'eux, les adultes, livrent aujourd'hui aux enfants un monde inhabitable.

Adultes [...] doit surtout se comprendre dans le sens de ceux qui exercent le pouvoir (de quelque pouvoir qu'il s'agisse, financier, ou idéologique, ou militaire, ou familial, ou de quelque autre forme, origine ou prétexte que ce soit). [...] l'indifférence fondamentale des adultes face à la tragédie de la jeunesse contemporaine répond à un de leurs intérêts précis, même s'il est en partie inconscient : en effet, *la fuite hors de la vie* de tant de probables adversaires du pouvoir convient trop au pouvoir lui-même pour que celui-ci se résolve à lutter contre le phénomène avec les bonnes armes de la responsabilité et de la connaissance (*ivi*, p. 11).

Pendant la période qui sépare la publication de *L'Île d'Arturo* de celle de la rédaction de *La Storia*, Morante ne cesse de s'interroger sur la fonction des artistes dans un monde en proie à la folie du pouvoir. Un essai écrit en 1970 en tant que préface du volume de la collection « *Classici dell'arte* » de la maison d'édition Rizzoli et consacré au peintre du XV^{ème} siècle Fra Angelico (en italien appelé Beato Angelico), « Le bienheureux propagandiste du paradis », témoigne de la constante recherche de l'écrivaine des définitions du rôle de l'artiste. Tout bien considéré, cet essai constitue sans doute, d'une certaine manière, l'approche idéologique qui sous-tend le troisième roman : c'est à ceux qui écrivent de trouver des réponses et d'expérimenter le langage du « *livre des idiots* » (dans *Pro ou contre la bombe atomique*, cit., p. 107). La décision de rédiger une œuvre adressée aux analphabètes (comme déclare la dédicace du roman publiée en 1974 : « *Por el analfabeto a quien escribo* », un vers de César Vallejo) n'est guère étonnante eu égard au parcours lié à la prise de conscience de Morante dans ces années-là. Dans la préface du volume sur Beato Angelico, Morante, en interprétant la perspective du peintre, nous livre aussi d'autres fragments de sa pensée :

Ma (notre) pauvre langue maternelle a grandi dans la fabrique déformante des villes avilies, parmi les luttes évasives des mécanismes esclavagistes, et les répugnantes, continuelles tentations de la laideur. En recevant pour doctrine imposée – comme canons de foi œcuménique – les ténébreuses Écritures du Progrès technologiques, les Messages obsédants de la Marchandise, et les spectrales Annonciations de la Jérusalem industrielle, elle s'est retirée pour chercher ses propres images de salut dans l'exclusion de toute église. Et forcée, dès l'enfance, à se frotter aux jargons obligatoires de l'irréalité collective, elle s'est réduite à réinventer son propre lexique en l'exhumant, le cas échéant, de quelque

vocabulaire exotique, indéchiffrable pour ses contemporaines : renflouant son propre trésor en puisant plutôt dans leurs ordures que dans leurs boutiques.

[...] Un privilège commun des terriens d'alors [...] était que la laideur (qui proprement signifie *négation de la réalité*, ou – comme on dirait aujourd'hui – *aliénation* totale de l'intellect et de la nature) ne s'était pas encore ramifiée sur la terre. En effet, tous les autres maux possibles qui existaient sur cette terre depuis les débuts : les conflits, les dévastations, la maladie, la mort, sont substance de la nature, mouvements de la tragédie réelle. La manifestation de l'irréalité, c'est-à-dire la laideur, est un monstre récent.

[...] Les œuvres de l'art de propagande son un sérum de vérité. Si la propagande est spontanée et sincère, elles s'avèrent belles. Sinon, elles donnent des monstres. [...] la propagande exige des épopées « mises en scène » pour émouvoir le peuple, fidèle ou versatile, avec les exploits de ses héros. Dans le monde du Bienheureux, il n'y a pas encore eu l'industrie des *mass media*, avec ses génocides aberrants. L'apanage sacro-saint et précieux des *idiots* – leur culture merveilleuse, la poésie populaire – est en ces jours-là une créature vivante, qui respire, pleine de grâce et de santé. Les histoires extraordinaires qu'elle fournit au Bienheureux [...] racontent la parfaite réalité de la nature, plus vraie que n'importe quelle autre « réalité » historique. Les prédelles des autels, des tabernacles et des retables sont le petit théâtre, mieux : la sublime *télévision en couleurs* de notre *cantastorie*, notre chante-histoire. [...] Un menu peuple de petits artisans, de soldats et de petits marchands anime les places des vocations, des saluts et des martyres (dans *Pro ou contre la bombe atomique*, cit., pp. 97-110).

Le public du Beato Angelico est constitué par les *idiots*, « les mêmes auxquels le Christ expliquait la lumière en paraboles, parce que leurs intellects sont confinés dans les dimensions de l'espace et du temps » (*ivi*, p. 110). S'adresser aux idiots représente pour Morante « une liberté » qui est « *présence dans le monde* » (*ibidem*), enseignée par l'exemple de l'Évangile. Ces idiots, qui vivent inconsciemment dans un état de pureté et d'innocence, deviennent en quelque sorte les personnages de *La Storia*, tout comme les lecteurs espérés par l'auteure.

Avant de rédiger *La Storia*, Morante avait en outre commencé à écrire, vers la fin des années 50, après le succès de *L'Île d'Arturo*, un roman qu'elle n'a jamais terminé : *Senza i conforti della religione* (*Sans les réconforts de la religion*). Il s'agit de l'histoire du démasquement de l'idéalisation chez un frère ; le centre de la narration est constitué, comme le dit le titre, par le problème religieux. Cette œuvre, restée toujours dans l'état de manuscrit incomplet, peut être considéré comme le Ur-texte de *La Storia* et un réservoir créatif du *Monde sauvé par les gamins*. Morante, en restant fidèle à sa dynamique de réélaboration, a en partie déconstruit le texte jamais publié pour l'utiliser partiellement dans la création de son troisième roman²⁷⁴.

²⁷⁴ Monica Zanardo, en étudiant les manuscrits de *La Storia* et de *Sans les réconforts de la religion*, a dégagé les points de contact entre les deux œuvres, en mettant aussi en valeur une filiation entre Giuseppe, le protagoniste du roman inédit et Davide de *La Storia* (cf. Monica Zanardo, *I manoscritti per la stesura di La Storia di Elsa Morante*, sous presse, 2016).

En 1974, le roman de Morante suscite désarroi et perplexité, notamment chez une grande partie de critiques engagés : il s'ensuit un débat passionné²⁷⁵. L'histoire de l'institutrice Ida Ramundo et de son fils Usepe, dans les années de la deuxième guerre mondiale, à Rome, représente une sorte d'*epos* moderne, populaire et profondément empathique, mais elle éveille en même temps plusieurs polémiques et malaises. Le roman, en cohérence avec le message de l'essai sur le Beato Angelico, s'adresse à un public différent et est conçu concrètement pour entrer dans un dialogue avec des personnes « étrangères » à l'habituelle élite des lecteurs : *La Storia* est en effet publié à sa sortie dans une édition économique pour la maison d'édition Einaudi, à prix réduit. Morante décide ainsi de rendre aussi accessible la lecture de son roman à la nouvelle classe cultivée, formée par la génération des jeunes et des étudiants impliqués dans ou intéressés par la contestation culturelle du 1968. En centrant la perspective sur les vicissitudes des personnages de basse condition, suivis dans leur vie quotidienne, et en s'adressant aux « analphabètes », comme le dit la dédicace, l'écrivaine semble s'inspirer d'un des plus grands auteurs italiens de la tradition littéraire, Alessandro Manzoni : à l'instar de celui-ci, Morante entend écrire un livre pour tous, facilement lisible et porteur d'un message. Évidemment, nous ne pouvons identifier *La Storia* à un roman historique au sens classique du terme mais, comme tout genre romanesque, cette catégorie, entre les mains de Morante, est susceptible d'adaptations et de transformations. Dans l'essai « Sur le roman » (1959), l'écrivaine avait d'une certaine façon souhaité un roman historique de l'époque contemporaine :

La valeur, même historique, d'un roman ne dépend pas de ses prétextes narratifs, mais de ses vérités. Il revient à l'intelligence, à la liberté de jugement et à l'attention des contemporains de reconnaître leurs propres vérités – jusqu'aux plus cachées ou inavouées – dans les représentations de leurs poètes. [...] Les événements historiques, fussent-ils contemporains, ont offert par le passé de riches valeurs symboliques aux poètes : tant il est vrai qu'il en est né, par exemple, un poème comme *Guerre et paix*. Et Dieu veuille que certains atroces phénomènes historiques de notre siècle puissent dès aujourd'hui se proposer à quelque poète comme symboles de vérités manifestées, à rendre en une valeur poétique inépuisable pour nous contemporains et pour les autres. Ainsi, ne devrait-on pas non plus exclure la possibilité, aujourd'hui, d'un « roman national historique » contemporain. Reste seulement à savoir si la valeur de symboles tels la « nation », et choses semblables, n'a pas été, de nos jours, compromise, ou remplacée par d'autres valeurs (dans *Pro ou contre la bombe atomique*, cit., pp. 64-65).

²⁷⁵ Pour approfondir le débat qui suit la sortie du roman, nous proposons la lecture de Hannah Serkowska, *Uscire da una camera delle favole. I romanzi della Morante*, Varsavia, Rabid, 2002, (le chapitre consacré à *La Storia*) et l'article de Luigi de Angelis, « Il dibattito su *La Storia* », dans G. Zagra et S. Buttò, sous la direction de, *Le stanze di Elsa : dentro la scrittura di Elsa Morante*, cit., pp. 101-11.

Les phénomènes historiques du XX^{ème} siècle que Morante décide de mettre en scène et de transformer « en une valeur poétique inépuisable » se passent dans les années de la deuxième guerre mondiale et à la fin du conflit, jusqu'en 1947. Cependant, contrairement à la tradition du roman historique, Histoire et fiction ne se mélangent plus à l'intérieur de la diégèse, mais elles restent bien séparées au niveau typographique : chaque chapitre (dont le titre est constitué par une année) est en effet anticipé par la liste d'événements historiques internationaux concernant la période en question. On trouve d'une part l'Histoire dans une sécheresse typique des manuels scolaires, d'autre part les péripéties des personnages, qui ne font que subir les conséquences des actions de ceux qui détiennent le pouvoir. Cette dichotomie en dit long sur le rapport de l'œuvre avec la tradition romanesque et sur le type de message que Morante souhaite transmettre. Selon la définition classique, un roman historique est une œuvre mixte d'histoire et d'invention : les deux protagonistes, qui chez Manzoni étaient des fiancés, deviennent chez l'écrivaine une mère et son fils, mais la nouveauté principale réside surtout dans le fait que les éléments constitutifs du genre sont gardés bien séparés. Ceci a une conséquence essentielle : les références documentaires des faits historiques, qui sont d'une certaine manière relégués au second plan, dans une liste dissociée de la structure narrative, ne font que mettre en valeur l'histoire des personnages du monde populaire, leur héroïsme et leur solidarité. De plus, cet *epos* populaire a comme protagoniste une femme, Ida Ramundo. À bien y regarder, l'auteure bouleverse le genre romanesque dont elle s'inspire pourtant et en personnalise les caractéristiques typiques, pour en faire un véritable témoignage d'héroïsme de l'humanité la plus humiliée et offensée du XX^{ème} siècle²⁷⁶. Le modèle le plus célèbre de la littérature nationale italienne, le roman

²⁷⁶ Hannah Serkowska écrit à ce propos: « Contrariamente al romanzo storico tradizionale che si serviva del passato per spiegare il presente (*I Promessi sposi*), che utilizzava il passato come analogon strutturale del presente, ne *La Storia*, viceversa, un insignificante scorcio di vita di un fanciullo nato male e destinato a morire a 6 anni, può spiegare non solo il presente, o il passato, ma tutta la storia universale » (H. Serkowska, *Uscire dalla camera delle favole*, cit., p. 179).

Margherita Ganeri, en confrontant *La Storia* avec les genres du roman historique et néo-historique, souligne que: « Il modello del romanzo storico viene recuperato nel rispetto apparente delle sue caratteristiche tradizionali. Il racconto si avvale di una ricostruzione fattuale in cui la scansione dell'azione narrativa in primo piano, quella di una microstoria inventata, è modellata sul ritmo degli eventi della macrostoria. La struttura parallela dei due piani è chiaramente evidenziata dalla separazione, anche grafica, delle sezioni storico-cronologiche introduttive, contenenti i principali riferimenti cronachistici e informativi, da quelle narrative. La tenuta della storia ufficiale sullo sfondo e la collocazione dei personaggi inventati in primo piano è una caratteristica statutaria del romanzo storico. Lo stesso vale per la scelta del modo narrativo didascalico. E tuttavia, le affinità con il modello ottocentesco sono più apparenti che sostanziali. Se il racconto è tracciato sotto il profilo dell'autoriflessività, piuttosto

historique, subit l'expérimentalisme courageux de l'écrivaine, qui impose son point de vue et met en pratique les réflexions du « Bienheureux propagandiste du paradis » : elle y affirmait que si une œuvre est soutenue par un but de propagande « spontané et sincère », et nécessaire, sa valeur esthétique en est augmentée. Et *La Storia* est conçu pour transmettre des messages bien clairs (et provocateurs), tel un évangile laïque, dont les protagonistes ne sont que des martyres inconscients. Parmi les significations de l'œuvre, celle la plus positive est sans doute la mise en valeur de l'amour maternel de la protagoniste.

Le terme « histoire » est présent dans deux points fondamentaux du roman : dans le titre, « Storia », avec un majuscule, il indique le flux illimité où se situent les événements qui influencent et déterminent la vie des peuples, et s'accompagne de la définition du genre littéraire : « Romanzo », roman (« La Storia Romanzo ») ; dans la dernière phrase du livre : « La pauvre histoire d'Iduzza Ramundo avait pris fin ce lundi de juin 1947 » (p. 932), lorsque Ueseppe meurt à cause d'une attaque épileptique. Dans ce dernier cas, « histoire », indique le parcours existentiel de la protagoniste, symbole de l'humanité la plus commune et la plus ignorée par les annales et les écrits historiques.

Dans un système de personnages appartenant au monde populaire, la figure qui ressort le plus, et avec laquelle nous allons commencer notre analyse, est la narratrice. Bien conscient du fait qu'à proprement parler il ne s'agit pas d'un personnage, nous sommes convaincus que c'est justement elle qui maintient unis les fragments d'histoires en formant un cadre homogène. À la différence des deux premiers romans, où le narrateur était constitué par une première personne, Elisa et Arturo, dans *La Storia* une

che sotto quello della ricognizione dei fatti, la ricostruzione non è finalizzata a scoprirne la verità oggettiva, ma le percezioni parziali di individui collocati in un preciso momento storico. *La Storia* è ancora estranea al postmodernismo letterario e perciò al modello del romanzo neostorico benché [...] ne costituisca un precorrimto. Ne anticipa, infatti, sotto il profilo formale, diversi tratti distintivi, come l'intertestualità e la moltiplicazione interna dei livelli di fruizione, per la presenza di rimandi multipli, che si avvalgono di citazioni sia dirette, come quelle a Gramsci o Simone Weil, sia allusive, come a Dante o a Dostoevskij, sia testuali, come quelle dei versi di César Vallejo o di Miguel Hernandez. Tuttavia, [...] Un confronto superficiale tra i due romanzi [*La Storia* e *Il nome della rosa*, romanzo neostorico] permette di notare come la volontà di coinvolgere un pubblico di massa risponda nel primo caso a intenti pedagogici ed educativi, nel secondo a intenti commerciali (Margherita Ganeri, « L'ombra dell'autrice nella Storia », dans S. Sgravicchia, sous la direction de, "*La Storia*" di Elsa Morante, cit., pp. 205-16).

narratrice interne à l'intrigue se charge de raconter « la pauvre histoire » d'Ida et Usepe²⁷⁷. Pour ce qui est de la première personne, Morante avait remarqué :

Justifié [...] par une exigence particulière à notre siècle, me semble l'usage fréquent et particulier, chez des romanciers modernes, de la première personne. [...] au moment de fixer sa propre *vérité* à travers son attention au monde réel, le romancier moderne, au lieu d'invoquer les Muses, est amené à susciter un *je* récitant (protagoniste et interprète) qui lui serve d'alibi. Comme pour signifier, à sa défense : « Il est entendu que ce que je représente n'est pas *la* réalité ; mais une réalité relative au je de moi-même, ou à un autre je, différent en apparence de moi-même, qui en substance pourtant m'appartient et auquel, maintenant, je m'identifie tout entier. » (dans *Pro ou contre la bombe atomique*, cit., pp. 54-55).

L'écrivaine appelle cette « exigence particulière » des romanciers modernes « *première personne responsable* » : tout bien considéré, la narratrice de *La Storia* aussi en est une. C'est une figure féminine, parfois maternelle, mais arborant aussi parfois une attitude plutôt sororale envers les personnages. Elle appartient au monde narré, mais s'en distingue toutefois par son niveau socio-culturel plus élevé : elle pourrait être une intellectuelle avec une connaissance presque totale de ce qui arrive à ses créatures littéraires. Le fait qu'elle soit interne au système des personnages vise à valider l'impression qu'on a affaire à un véritable témoignage : cette narratrice est comparable à un évangéliste qui, à travers les souvenirs, met par écrit les étapes de vies tout à fait extraordinaires. Pour comprendre la nature de la narratrice, nous proposons les passages suivants, qui concernent le petit Usepe :

Aux habituelles étapes naturelles qui jalonnent la progression de tout nourrisson, il arrivait toujours en avance ; mais tellement en avance (du moins pour cette époque-là) que j'aurais moi-même peine à y croire, si en quelque sorte je n'avais pas partagé son destin (p. 156).

Usepe, à la vérité, était un vivant démenti à la science du Professeur Freud (ou peut-être une exception ?). De fait, pour ce qui est d'être un petit mâle, il l'était sans conteste, et il ne lui manquait rien ; mais pour le moment (et l'on peut ajouter foi à mon témoignage irréfutable) il ne s'intéressait nullement à son organe viril, ou ne s'y intéressait ni plus ni moins qu'à ses oreilles ou à son nez (p. 577).

²⁷⁷ Spinazzola identifie deux formes d'écriture dans ce roman: « La prima forma di scrittura della *Storia* è il resoconto analitico, conversamente puntuale. Una prosasticità pura [...] in cui ciò che conta è la naturalezza lineare del ritmo espositivo. Dunque nessuna retoricizzazione dei nessi proposizionali, ma nemmeno una semplificazione artificiosa delle procedure di colloquialità. Lo stile referenziale rispetta le clausole del *cursum planum*, con un effetto di uniformità aggraziatamente monotonale. L'altro criterio di scansione del periodo risponde a un presupposto di soggettivismo impressionistico, che vuol sollevare il discorso su un piano di evocazione suggestiva, ritmata con pacatezza assorta e intenerita. Se ne produce una musicalità verbale, che sovente dà luogo a versi veri e propri: così accade nel componimento posto in epigrafe del primo capitolo e realizzato con righe estratte dai paragrafi di avvio del romanzo (Vittorio Spinazzola, *L'egemonia del romanzo*, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 298).

Lorsqu'elle raconte les premiers mois de vie de Useppe, la narratrice utilise un ton presque propre au conte de fées, comme si le petit protagoniste était un enfant prodige. Elle souligne la véridicité de ses progrès, parce qu'elle a « partagé son destin ». Dans le deuxième passage cité, nous pouvons constater la différence culturelle qui existe entre la narratrice et ses personnages, les prolétaires des années 40 : elle peut aisément mentionner la psychanalyse, « la science du Professeur Freud », lorsque sans aucun doute, ni Nino ni Iduzza n'en ont jamais entendu parler. À l'égard de la protagoniste, la narratrice affiche une double attitude : d'une part, elle exalte et met en relief la puissance de l'amour maternel d'Ida ; d'autre part, elle n'a aucun scrupule à faire remarquer aux lecteurs les limites et la médiocrité du personnage. L'instinctivité presque sacrée de la protagoniste est effectivement accompagnée par une intelligence modeste, sinon faible, sur laquelle la narratrice ironise volontiers. Sans doute s'agit-il d'une stratégie pour souligner la familiarité avec la protagoniste et sa famille. Pour ce qui est de Nino, au contraire, l'indulgence de la narratrice semble n'avoir pas de limites : telle une sœur, elle assiste admirative aux aventures du frère aîné de Useppe, à ses brusques changements de croyances politiques, à ses amours et aux ardeurs de sa jeunesse. Le point de vue compréhensif et hardi qui caractérise la narration des actions de Nino (et des jeunes personnages) se transforme en un ton plus posé et détaché lorsque les adultes entrent en scène. La personnalité de la narratrice participe émotivement aux événements de ses personnages, par ses changements d'attitude que nous pourrions appeler des affinités subjectives. Le rôle traditionnel du narrateur historique du XIX^{ème} siècle est métamorphosé en une perspective tout à fait nouvelle : la réécriture des sources est mise de côté et la fiction privilégiée. En effet, la narratrice de *La Storia* n'a pas l'intention de réélaborer les dossiers du passé en tant que spectateur objectif, mais elle transmet les événements à travers une mémoire renforcée par la conscience de la nécessité de léguer cette histoire à ceux qui vont succéder :

Je ne connais pas suffisamment la Calabre. Et de la Cosenza d'Iduzza je ne peux tracer qu'une image imprécise, m'aidant des quelques souvenirs de ses morts (p. 42).

À présent, nous allons tenter de rapporter, comme cela, à distance et par le souvenir, les dernières heures de vie de Giovannino (p. 548).

Comme si elle possédait une mémoire totale de l'humanité, la narratrice raconte parce qu'elle se souvient : narration et mémoire vont de pair. Déjà dans son journal intime, à la date du 23 janvier 1938, Morante avait noté la réflexion suivante : « Che il segreto dell'arte sia qui ? *Ricordare* come l'opera si è vista in uno stato di sogno, ridirla come si è vista, cercare soprattutto di *ricordare*. Ché forse tutto l'inventare è ricordare » (« Cronologia », *Opere*, p. XXXIV). En écrivant *L'Île d'Arturo*, Morante affirme s'être uniquement souvenue d'avoir été un garçon et d'avoir rédigé le roman sous l'impulsion de ce souvenir. Dans l'essai « Le bienheureux propagandiste du paradis », elle associe à nouveau l'acte de créer avec la mémoire :

Les fresques de San Marco sont les poèmes lyriques du Beato Angelico : tels qu'il pouvait les peindre (pour ainsi dire) les yeux fermés, puisque cette fois ce n'est pas le sens de la vue qui lui a apporté les couleurs, mais la mémoire, cet autre témoignage de la lumière. Dans l'absence au temps et à l'espace, tout est mémoire : l'évènement présent, celui qui est déjà arrivé et celui qui doit encore arriver. Et ainsi, dans ces fresques anonymes (l'autographe importe peu à l'art-prière) le peintre *s'est souvenu* des Mystères joyeux, douloureux et glorieux [...]. Dans l'unité définitive des contraires absence-présence, tout a déjà été, tout doit encore arriver (dans *Pro ou contre la bombe atomique*, cit., p. 111).

La narratrice de *La Storia* semble, à l'instar du Beato Angelico, créer (ou mieux écrire) « dans l'absence au temps et à l'espace », où « tout est mémoire » : lorsqu'elle s'apprête à raconter la fin de Nino, elle définit la dimension d'où elle narre une « distance qui égalise les vivants et les morts » (p. 663). Dans cette « unité définitive des contraires absence-présence », la mémoire devient le partage de la souffrance et du caractère insensé de la douleur et de la mort. L'omniscience parfois intrusive de la narratrice a valeur de témoignage et de consolation des vivants et des morts²⁷⁸. Telle une mère qui survit à ses fils, la narratrice ne peut pas empêcher la mort du petit

²⁷⁸ Giovanna Rosa, en se référant aux scènes de mort de certains personnages (Nora, Quattropunto, Giovannino, Mariulina) souligne que: « È soprattutto nelle sequenze di morte che la memoria si fa strumento di condivisione di un destino: la scrittura, che con onniscienza intrusiva è prossima al mistero dell'essere, può rivelare a tutti gli alfabeti le cose nascoste "ai dotti e ai savi" (seconda epigrafe, Lc 10,21). [...] Ancor più ricco di echi compensativi è l'intervento del narratore quando, sullo sfondo della guerra, muiono, privi di ogni consapevolezza, adolescenti senza storia: in queste sequenze, il stile morantiano raggiunge un nitore eccezionale. La scrittura, mentre celebra il sacrificio di coloro che combattono dalla parte giusta, sperimenta tonalità diverse, ma tutte ugualmente tese al risarcimento trasfigurante che attutisce l'urto ferale. Ai giovani, come Quattropunte, Giovannino e pure Mariulina, la voce narrante concede, avvalendosi dell'intrusività più smaccata, il conforto della sottrazione di coscienza: [...] sempre la parola morantiana si incarica di lenire, con le risorse raffinate della finzione, l'assalto di thanatos: e le cadenze visionarie corroborano, e nel contempo sfumano, la crudezza fattuale della fine (G. Rosa, *Elsa Morante*, cit., p. 123).

Useppe, de Nino, de Davide, d'Iduzza. Tout au plus peut-elle prolonger le moment de l'adieu :

À la vérité, toutes les vies ont la même fin : et deux jours du petit calvaire d'un tout petit comme Useppe ne valent pas moins que des années. Qu'on me permette donc de rester encore un peu en compagnie de mon tout-petit, avant que je m'en retourne seule au siècle des autres (pp. 896-97).

Dans une rubrique consacrée aux notes de l'écrivaine dans la période d'écriture du roman, à la lettre V nous pouvons lire :

VILMA

Dans le roman raconter sa dernière rencontre avec Ida [...] et aussi (peut-être) ma rencontre avec elle qui nourrit les chats. Elle est muette.

Ou mieux : elle devient muette²⁷⁹.

À partir de cette note manuscrite, il est possible de déduire le lien étroit qui unit la narratrice à l'écrivaine même²⁸⁰ : cette présence féminine, maternelle et très compatissante qui prend les rênes de la narration s'identifie à plusieurs reprises dans l'intrigue avec l'auteure même. Dans le cas de la rencontre avec Vilma, la narratrice (alias Morante) nous raconte :

Ida ne la revit jamais ; mais j'ai des raisons de supposer qu'elle a survécu longtemps. Il me semble en effet l'avoir reconnue, assez récemment, au milieu de ce petit peuple de vieilles qui viennent tous les jours nourrir les chats errants du Teatro di Marcello et des autres ruines romaines (p. 688).

La narratrice est donc une figure autonome, impliquée dans le système des personnage, engagée dans une témoignage et dans l'écriture d'un roman historique *sui*

²⁷⁹ « Nel corso del libro mettere il suo ultimo incontro con Ida [...] e anche (forse) mio incontro con lei che nutre i gatti. È muta. o meglio: diventa muta » (ARC 52 IV 3.6 rubrica, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, archives numérisées).

²⁸⁰ Nous sommes conscients que cette affirmation peut paraître risquée : en effet, il faudrait une analyse approfondie qui tienne compte de nombreuses théories, comme celles de la mort de l'auteur (Barthes et Foucault), déclinées aussi au niveau sémiotique, et celles sur l'autobiographie qui, à partir de Lejeune, problématise le concept d'auteur. Il y aurait aussi toute la critique psychanalytique à prendre en considération, qui refuse toute superposition ingénue entre le narrateur et une identité biographique bien définie. Pourtant, nous pouvons quand même constater une profonde harmonie et empathie entre la narratrice de *La Storia* et les intentions de Morante. Margherita Ganeri a mené une analyse intéressante de la narratrice de ce roman et de l'éventuel conflit entre l'identité féminine de l'auteure (et de la narratrice) et son rôle d'intellectuel (cf. Margherita Ganeri, « L'ombra dell'autrice nella Storia », dans S. Sgravicchia, sous la direction de, *La Storia*, cit., pp. 205-16).

generis, qui n'incorpore pas les sources ou les faits historiques dans la narration, mais les met de côté (la liste des événements qui anticipe chaque chapitre) ou en démontre leur inutilité : le journal officiel avec les lois raciales, l'affiche avec la condamnation d'un groupe des communistes par les Allemands, le rapport de la police sur la mort de Nino, les journaux et les photos dont Useppe a peur. Ce matériel s'avère imprécis, partial, pas du tout exhaustif, inutile pour la recherche de la vérité, et même nocif pour la santé de Useppe. La narratrice se consacre aux histoires du petit peuple et en fait un cadre homogène, avec une perspective qui va du bas vers le haut, faisant ainsi ressortir les destins de ceux qui subissent les conséquences du flux des événements. Son ironie et le ton cas par cas adéquat aux sentiments des personnages, humain et compatissant, ou tout au plus moins neutre, fait du roman :

un témoignage et une référence [à notre Histoire récente]. Aux voix anormales de la violence et de l'horreur, qui résonnent nécessairement dans l'histoire, répondent (sans cesse ?), dans ces pages, des voix [comiques] et de tendresse chaplinienne. Et parmi les vivants innombrables qui peuplent la tragédie (enlevés, fuyards, soldats, guérilleros, SS, juifs, jeunes et vieux, enfants et animaux) passe, inconscient, hilare et radieux – même si inobservé – le mystère²⁸¹.

Le mystère qui occupe Morante pourrait résider dans le paradoxe suivant : l'ineffaçable impulsion vitale qui survit aux forces funèbres de l'Histoire, dont le scandale existe et existera toujours, comme le démontre, dans la liste finale des faits historiques, l'affirmation incontestable (qui apparaît plutôt comme une menace) : « ... et l'Histoire continue... » (p. 940). Mais malgré tout, l'espoir, représenté concrètement aussi par l'amour maternel célébré à travers la figure d'Ida, ne paraît pas encore mort, comme le souligne la phrase d'Antonio Gramsci qui conclut le roman : « Toutes les graines n'ont rien donné sauf une : je ne sais pas ce qu'elle peut être, mais c'est probablement une fleur et non une mauvaise herbe. Matricule n° 7074 de la Prison de Turi » (p. 941).

Dans *La Storia*, le sujet collectif est le prolétariat : le système des personnages s'avère très homogène, car au fond tous appartiennent au même niveau social. Un vide

²⁸¹ « una testimonianza e un richiamo [della nostra Storia recente]. Alle voci abnormi della violenza e dell'orrore, che echeggiano necessariamente nella vicenda, rispondono (di continuo?), in queste pagine, delle voci di [comicità] e tenerezza chapliniana. E fra i viventi innumerevoli che ne popolano la tragedia ("sequestrati", fuggiaschi, soldati, guerriglieri, SS, ebrei, giovani e vecchi, bambini e animali) passa, inconsapevole, ilare e radioso – anche se forse inosservato – il mistero » (ARC 52 IV 3.6 – rubrica, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, archives numérisées).

saute d'emblée aux yeux : il semble qu'il n'y ait pas d'ennemis. Le soldat Gunther, le père de Useppe, ne peut pas être considéré comme un symbole du nazisme, de même que les Allemands présents dans l'intrigue (dans la gare Tiburtina, dans les combats avec les partisans, sur le camion avec les sacs de farine). Le tournant qui semble influencer cette sorte d'égalitarisme entre les personnages est représenté par la fin de la guerre. En effet, il est possible de remarquer une différence au niveau de l'interaction : pendant la guerre, on assiste à la mise en œuvre d'énergies positives et de tentatives concrètes de solidarité, comme si la lutte pour résister à l'Histoire rendait l'homme plus attentif à son prochain ; après la guerre, par contre, la compréhension disparaît, pour laisser place à l'isolement et à la solitude. Dans ce dernier cas, la lutte consiste à affronter les limites de la condition humaine, car le destin de mort s'abat toujours sur l'humanité : Nino va mourir dans un accident de voiture et Useppe lors d'une attaque d'épilepsie.

La fin de la guerre représente également un élément de réflexion permettant d'analyser les deux protagonistes. En ce qui concerne Ida, il est évident que son instinct maternel augmente ses forces lorsqu'elle doit faire face aux difficultés de la période d'occupation nazie à Rome : le sentiment de vitalité qu'elle éprouve lors de petits vols lui provoque une poussée d'adrénaline exaltante. Après la guerre, en revanche, on a l'impression que l'icône de l'amour maternel du roman est tentée par une sorte de résignation, de fatigue sans remède, au point de confier son petit à une mère adoptive, Bella, qui supplée les absences intermittentes d'Ida. Et pour Useppe aussi, nous pouvons remarquer la même attitude : de petit Charlot amusant, qui donne à tout le monde une confiance spontanée, il devient, après la guerre, conscient de son mal (au point d'éviter la compagnie des camarades de classe), silencieux, capricieux et angoissé.

Ida, d'origine calabraise, est institutrice, veuve, et vit dans un petit appartement du quartier populaire de San Lorenzo, à Rome. La première description qu'en fait la narratrice souligne la négligence et le mystère qui caractérise ce personnage :

Elle avait trente-sept ans accomplis et ne cherchait vraiment pas à paraître moins âgée. Son corps plutôt sous-alimenté et de structure informe, à la poitrine flétrie et à la partie inférieure fâcheusement engraisée, était vêtu tant bien que mal d'un petit manteau marron de vieille femme, avec un petit col de fourrure très usé et une doublure grisâtre dont les bords déchirés émergeaient des manches. Elle portait aussi un chapeau, fixé par une paire de petites épingles de mercerie et pourvu d'un voile noir d'ancien veuvage ; et outre ce voile, l'alliance (d'acier, à la place de celle en or offerte jadis à la patrie pour l'expédition abyssine) qu'elle avait à la main gauche prouvait son état civil de *signora*. Ses boucles

crépues et très noires commençaient à blanchir, mais l'âge avait laissé bizarrement indemne son visage rond, aux lèvres saillantes, qui faisait penser à celui d'une fillette souffreteuse.

Et, de fait, Ida était restée, au fond, une fillette, car sa principale relation avec le monde avait toujours été et restait (consciemment ou pas) une soumission apeurée. Les seuls, en réalité, à ne pas lui faire peur avaient été son père, son mari et, plus tard, peut-être ses petits élèves. Tout le reste du monde était d'une insécurité menaçante pour elle qui, sans le savoir, avait ses racines dans Dieu sait quelle préhistoire_tribale. Et dans ses grands yeux sombres en amande il y avait une douceur passive, d'une barbarie très profonde et incurable qui ressemblait à une sorte de prescience (pp. 31-32).

Ce portrait offre aux lecteurs presque toutes les informations essentielles sur Ida : elle passe inaperçue parmi le petit peuple romain, avec son aspect presque négligé et son air effrayé. Mais son point fort réside dans son lien avec une sorte de « préhistoire tribale », dont ses yeux sont le reflet, avec leur « barbarie très profonde et incurable ». Cet état de « prescience » rassemble, nous dit la narratrice, à la « mystérieuse idiotie des animaux », qui gardent encore un « *sens du sacré* » désormais inconnu aux êtres humains. Cette prédisposition innée au mystère de la vie et de la mort rend Ida très proche de Nunziata, qui pourrait, en ce qui concerne cet aspect, en être une figure anticipatrice. Le zèle qui caractérise l'amour maternel d'Ida n'est pas suffisant pour faire d'elle une héroïne : dans ce roman, une fin heureuse n'est pas du tout visée, la prémisse même du roman la rendant catégoriquement impossible. Par conséquent, rien ne peut empêcher de rester sans voix devant la douleur immense d'une mère qui perd ses enfants : il s'agit d'un destin insensé mais pourtant inévitable. Lorsque Nino meurt, Ida le retrouve dans ses projections mentales, tel un fantôme qui lui reproche de l'avoir fait naître. C'est à partir de ce passage que le fluide vital qui faisait de la protagoniste une guerrière commence à s'épuiser :

Ida savait que ce Nino [...] existait maintenant seulement dans son esprit dérangé. Et pourtant, elle redoutait la persécution de ce Nino, au point que, en particulier la nuit, elle tremblait à la pensée de le voir prendre corps et de le trouver posté derrière une porte ou dans un coin quelconque de l'appartement, pour lui reprocher : « Pourquoi m'as-tu mis au monde ? La coupable, c'est toi. » Alors, telle une meurtrière, elle avait peur de traverser le couloir obscur ; ou même d'être couché dans son lit avec la lumière éteinte. [...] A la vérité, c'était là une sorte d'interrogatoire du troisième degré qu'elle s'imposait inconsciemment à elle-même, pour se faire pardonner par Nino ; et dans lequel ensuite, telle une délatrice d'elle-même, elle ne faisait que s'accuser, au lieu de tenter de se disculper. C'était elle qui avait tué Ninnuzzu ; et à présent elle exhumait l'une après l'autre les innombrables preuves de son crime : depuis le premiers instants où il avait respiré, depuis le lait qu'elle lui avait donné, jusqu'à son ultime infamie : ne pas l'avoir empêché par n'importe quel moyen (voire en faisant intervenir la force publique) d'aller mourir... (pp. 674-75).

Obsédée par les visions de Nino, Ida arrive à prier « Dieu [...] sinon autre chose » de donner à son fils mort le repos, elle qui « n'avait jamais cru à l'existence supraterrrestre d'un dieu quelconque » (p. 676). Malgré le respect pour les « Autorités » (« c'est-à-dire [...] cette abstraction occulte qui fait la loi et impose la sujétion » p. 66), en général, et son travail d'institutrice, Ida n'a aucune notion ni ne montre d'intérêt pour les événements qui se passent autour d'elle : « pas plus que Dieu, l'Histoire n'avait jamais été le sujet de sa pensée » (p. 680). De même, le charme qu'exerce sur elle le Ghetto n'est pas la conséquence d'une foi retrouvée, (sa mère, Nora Almagià, était juive) mais plutôt un besoin de se réfugier dans un groupe, de se fondre dans une masse, tel un mouton dans un troupeau : il s'agit d'un instinct, un besoin inné et dicté par la peur²⁸².

Useppe, quant à lui, représente dans le roman la joie de la découverte, la naïve stupeur enfantine face au monde, la confiance dans l'humanité²⁸³. Tel un personnage de conte de fées ou de bande dessinée, Useppe ajoute toujours une touche de spontanéité à toutes les situations qui le concernent. Sa physionomie suscite tendresse et reste ancrée dans la mémoire. Dans la rubrique des notes prises lors de la rédaction du roman, sous le nom « Useppe », Morante a écrit : « se souvenir d'insérer tout au long de l'histoire

²⁸² D'une des critiques de Pasolini sur *La Storia*, nous proposons ce passage sur le personnage d'Ida : « Quale filologo che ha reperito documenti e ha raccolto testimonianze scritte o orali (non in quanto amico della Morante!) so per certo che tutta la prima parte del romanzo – al di fuori delle esperienze intellettuali che sono anch'esse infine autobiografiche – è dominata dall'elemento autobiografico del terrore della mezza ebrea all'inizio delle persecuzioni razziali. Tale atroce esperienza autobiografica è dalla Morante imparzialmente suddivisa tra la madre di Ida e Ida. Idea straordinariamente poetica. Infatti nessuno dei due personaggi è poi autobiografico: l'una vivendo miticamente la prima parte della tragedia, e l'altra la seconda parte, sono gli unici personaggi davvero oggettivi dell'intero libro. Essi hanno la profondità – l'estrema precisione e l'estrema imprecisione – delle persone viventi. Assai poetica è poi l'intuizione del personaggio di Ida, una povera di spirito incapace di guardare una sola volta in faccia la realtà, eppure così piena di grazia, non mai manieristica» (P.P. Pasolini, « Un'idea troppo fragile nel mare sconfinato della storia », 2 août 1974, sur le site internet Le stanze di Elsa, http://193.206.215.10/morante/periodici/dibattito_sulla_storia.html).

²⁸³ Paola Azzolini, à propos des figures de Useppe et Ida, écrit : « La coscienza e la saggezza dei semplici sconfina nella follia e nella malattia [Useppe est, en effet, atteint d'épilepsie] : forme anche queste di linguaggio, segnali del disagio e dell'appartenenza a una regione di confine, al di là dei regni della ragione e del logos tradizionalmente umano. Ma tutta la vicenda del romanzo si struttura sull'opposizione di questo mondo innocente, povero, infantile, animale, il mondo di Ida e Useppe, della madre e del figlio, di contro alle leggi inumane della Storia. La valenza simbolica immanente a tutta la peripezia è quindi il femminile, il femminile materno che si specchia nel figlio e che la legge della crudeltà e della violenza tende a cancellare. Useppe, come Arturo de *L'isola*, si caratterizza come figlio: per lui non c'è un modello adulto dopo l'esilio del recinto protetto dell'amore istintivo, carnale della madre, donna o animale che sia. Arturo e Useppe alla soglia dell'età adulta scompaiono e insieme con loro, scompare l'Eden che verifica la propria inconsistenza e fragilità di fronte all'urto del reale » (P. Azzolini, *Di silenzio e d'ombra. Scrittura e indentità femminile nel Novecento italiano*, cit., p. 209).

des références à la petite mèche au milieu de la tête »²⁸⁴ : en effet, l'enfant avait des cheveux noirs

à petites touffes lisses, humides et brillantes, comme celles de certains canards migrateurs connus sous le nom de *morillons*. Parmi toutes ces touffes, du reste, il y en avait une alors déjà qui, plus arrogante, se dressait toujours droite, juste au milieu de son crâne, tel un point d'exclamation, et que le peigne ne parvenait pas à dompter (p. 160).

La similitude avec le point d'exclamation pourrait être aussi étendue à toute la personne de Useppe. À Pietralata, au moment de dire adieu à Carulina, il nous apparaît drôle dans sa mise bizarre :

Il était grave avec, sur les lèvres, à peine un petit sourire hésitant. Il avait sur la tête une petite casquette de cycliste qu'elle [Carulina] lui avait personnellement confectionnée ; et il portait son habituel pantalon à la Charlot, ses bottillons fantaisie, et son imperméable qui lui descendait jusqu'aux pieds et qui, s'ouvrant pendant qu'il saluait Carulina, laissait voir sa doublure rouge (p. 400).

Dans les notes manuscrites de l'écrivaine, les mots suivants clarifient le rôle de Useppe : « Aux voix anormales de la violence et de l'horreur [...] répondent [...] dans ces pages, des voix [comiques] et de tendresse chaplinienne. » (n.t. ARC 59/56 Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, archives numérisées). Le fils d'Ida naît et grandit en tant que victime et martyr prédestiné, pourtant sa physionomie et sa spontanéité ne peuvent que susciter de la tendresse chez les lecteurs, en augmentant le pathos de l'histoire narrée. Le modèle anti-pathétique qui avait dominé la littérature au XX^{ème} siècle est bouleversé par Morante qui met au centre de son roman historique une pauvre mère et son fils condamné dès le début : tout au long de la narration, il est inévitable de partager leurs destins et d'éprouver pour eux une véritable pitié²⁸⁵. Vers la fin du roman, Useppe s'isole des autres enfants²⁸⁶, parce qu'il est capable d'entendre

²⁸⁴ « ricordare nel corso della storia accenni al ciuffetto ritto nel mezzo della testa » (ARC 52 IV 3.6 rubrica, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, archives numérisées).

²⁸⁵ Italo Calvino s'interroge, dans sa critique du roman, sur la fonction du pathos au XX^{ème} siècle : « Ciò che oggi è in discussione è la presunzione che il pathos narrativo rappresenti la "vita" o "l'umanità", o i "sentimenti", o il "dolore" o la "verità". Oggi sentiamo che far ridere il lettore, o fargli paura, sono procedimenti letterari onesti; farlo piangere, no » (« Un progetto di pubblico », dans G. Rosa, *Elsa Morante*, cit., p. 139).

²⁸⁶ À la lettre « U » de la rubrique de Morante, sous le nom « Useppe », nous pouvons lire : « [verso la fine] : come una creatura istintiva che sentendosi nel sangue un germe virulento vuole risparmiare gli altri dal contagio » (ARC 52 IV 3.6, rubrica, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, archives numérisées).

inconsciemment que sa fin est proche²⁸⁷ : « Dans la sombre petite entrée, le corps d’Useppe gisait étendu, les bras en croix, comme toujours quand il tombait » (p. 927). Presque l’image d’une crucifixion inéluctable. Les deux protagonistes du roman, le couple mère et fils, sont condamnés à subir la guerre et les évènements historiques : ils ne peuvent que souffrir, car ils n’ont ni conscience de leur condition au sein de l’Histoire ni le désir de la connaître. Nous avons déjà eu occasion de mettre en évidence le passage ci-après à l’intérieur du chapitre de notre travail consacré aux stigmates, mais nous estimons important de le citer ici de nouveau, puisque, face à la mort et à la douleur insensée, personne, la narratrice y compris, n’est capable de trouver la raison de ce destin inéluctable :

Levant les yeux vers elle [Ida], il [Useppe] éclata soudain en sanglots arides. Et avec la stupeur d’un petit animal, il demanda d’une voix désespérée : « M’man... *pourquoi ?* ». En réalité, cette question ne paraissait pas s’adresser vraiment à Ida présente devant lui : plutôt à une quelconque volonté absente, horrible et inexplicable. [...] Cette question : *pourquoi ?* était devenue chez Useppe une sorte de refrain qui lui revenait aux lèvres à tout instant et hors de propos, sans doute obéissant à un mouvement involontaire (sinon, il se serait efforcé de la prononcer correctement avec un *r*). On l’entendait parfois la répéter pour lui-même en une kyrielle monotone : « Pourquoi ? pouquoi pouquoi pouquoi pouquoi ?? ». Mais bien qu’elle ait eu quelque chose d’automatique, cette petite question avait un son têtue et déchirant, plutôt animal qu’humain. De fait, elle rappelait la plainte des petits chats jetés dehors, des ânes enchaînés à la meule et des chevreaux chargés sur la charrette pour la fête de Pâques. On n’a jamais su si tous ces « pourquoi » mystérieux et sans réponses parviennent à une quelconque destination, peut-être à une oreille invulnérable et hors de portée (p. 714).

En outre, le statut d’Ida, sa précognition enracinée d’une certaine manière dans la nature, sa maternité douloureuse s’opposent aux pulsions de mort qui contribuent à la primauté du Pouvoir²⁸⁸, en répétant ainsi la dichotomie vie-Histoire qui se décline au niveau typographique dans la division entre la liste des évènements et les chapitres.

²⁸⁷ L’épilepsie est appelé dans le roman « *haut mal* ». Dans son essai, Ferdinando Camon compare *L’idiot* de Dostoïevski (cité par plusieurs critiques comme un auteur modèle pour Morante) à *La Storia*, surtout en ce qui concerne la fonction de l’épilepsie : « Tanto nell’*Idiota* che nella *Storia* il “male sacro” è il *deus ex machina* per la risoluzione della trama : ma in Dostoievski la sua funzione trascende in quella di semplice strumento o espediente : il « Grande Male » rappresenta allora le colonne d’Ercole che bisogna attraversare per uno sguardo nell’ignoto della verità. C’è dunque una funzione conoscitiva del male in Dostoievski, mentre nella Morante non c’è che una funzione distruttiva. Il Grande Male in Dostoevski è il prezzo della conoscenza morale, l’ultimo gradino della scala contemplativa [...]. Il Grande Male nella Morante è lo scacco della scienza medica o della scienza *tout court*, il preludio della morte, la vittoria della Storia sulla natura » (Ferdinando Camon, « Il Grande Male », dans Jean-Noël Schifano, Tjuna Notarbartolo, sous la direction de, *Cahiers Elsa Morante*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1993, p. 94).

²⁸⁸ Dans *Piccolo Manifesto dei Comunisti (senza classe né partito)*, un texte de Morante publié posthume, à l’article 3, nous trouvons une sorte de définition du terme “Pouvoir” : « Il disonore dell’uomo è il Potere.

Au fond, le roman pourrait être lu comme une séquence infinie de cas pitoyables. Le « scandale » de l'Histoire est représenté par le manque de pitié et de participation à la souffrance des autres : l'écrivaine, qui utilise tous les moyens à disposition pour conquérir le plus grand nombre de lecteurs, vise à solliciter « une augmentation de vitalité » (« Sur le roman », dans *Pro ou contre la bombe atomique*, cit., p. 75). Le recours aux conventions des contes de fées, du roman populaire ou néoréaliste²⁸⁹ peut être interprété comme la tentative de s'adresser à tout le monde : « Ce livre s'adresse à tous, avec un langage compréhensible à tous » (n.t.)²⁹⁰. Et Morante s'inspire justement du roman populaire lorsqu'elle fait entrer en scène tous les personnages mineurs qui peuplent *La Storia*. Le rapprochement entre leurs niveaux de vie et leurs statuts sociaux est évident : ils partagent aussi le même destin de perdants. Le prolétariat romain est constitué par des artisans, des paysans récemment devenus citoyens, et par ceux qui font des métiers précaires, typique de la période de guerre.

Les lois raciales n'ont pas d'importance dans cette société : elles sont en effet considérées comme plutôt insensées. Dans ce système, les animaux aussi acquièrent le statut de personnage, presque au même plan que les êtres humains : Blitz, Rossella et Bella font partie de la communauté mise en scène, puisqu'ils possèdent le « sens du sacré » qui caractérise aussi l'intériorité d'Ida et Useppe, « entendant comme sacré,

Il quale si configura immediatamente nella società umana, universalmente e da sempre fondata e fissa sul binomio : padroni e servi – sfruttati e sfruttatori (E. Morante, *Piccolo Manifesto dei comunisti senza classe né partito*, Roma, Nottetempo, 2004, p. 7).

²⁸⁹ Pasolini affirme que le caractère illimité de l'idéologie « réelle » du livre (la mort qui réduit la vie à une blague) est susceptible de saper la convention du conte de fée utilisée par Morante : « infatti la favola è per sua costituzione chiusa, e non si può chiudere in nessun modo un'ideologia illimitata » ; l'idéologie « décidée », par contre, en générant la structure du livre, à savoir l'opposition entre Histoire et vie, est appliquée sur un modèle, le roman populaire, qui selon Pasolini n'est pas du tout apte à la valoriser : « La Morante [...] correda questa idea elementare, e evidentemente insostenibile (come si può separare la Storia del Potere dalla Storia di chi subisce la violenza di tale Potere, oppure se ne estranea ?), di un supporto filosofico-politico. La filosofia è quella di Spinoza, quella del Vangelo letto da San Paolo e quella della grande cultura induistica; la politica è quella ideologizzata degli anarchici. [...] Tale affascinante ideologia personale rivela però un'estrema debolezza e fragilità nel momento in cui viene tradotta in termini di romanzo popolare, applicata, volgarizzata. [...] È chiaro che essa per valere – come realmente vale – ha bisogno di un'assoluta aristocraticità, di una assoluta illeggibilità. E infatti non per nulla il suo alto valore si manifesta in pieno nel precedente libro della Morante (*Il mondo salvato dai ragazzini*) che è un libro di versi, cui invano il registro gnomico, e, ancora favolistico, tentano di attribuire leggibilità. Nel momento in cui tale ideologia viene trasformata in un "tema" di romanzo popolare – per definizione voluminoso, carico di fatti e informazioni, facile, rotondo e chiuso – essa perde ogni credibilità: diviene un fragile pretesto che finisce col derealizzare la sproporzionata macchina narrativa che ha preteso di mettere in moto » (Pier Paolo Pasolini, « Un'idea troppo fragile nel mare sconfinato della storia », *Le stanze di Elsa*, cit.).

²⁹⁰ « Questo libro vuol parlare a tutti, in un linguaggio comprensibile a tutti » (ARC 59/65, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, archives numérisées).

chez eux, le pouvoir universel qui peut les dévorer et les anéantir, à cause de cette faute d'être nés qui est la leur » (p. 32). De plus, Bella subit un véritable processus d'humanisation et assume le rôle de mère adoptive avec conscience et responsabilité. Useppe reconnaît en elle, dès leur première rencontre, au temps où la chienne appartenait encore à Nino, une parenté avec son premier chien Blitz, son premier ami, mort sous un bombardement :

Il y avait, par contre, une différence que l'on remarquait dès le premier instant dans leurs regards. De fait, Bella avait parfois dans ses yeux de couleur noisette une douceur et une mélancolie particulières, peut-être parce que c'était une chienne. Sa race, dite des chiens de berger maremmatiques ou abruzzais, est venue d'Asie, où les ancêtres de Bella, dès la préhistoire, suivirent les troupeaux des premiers bergers terrestres. Bella était donc, en tant que chienne de berger, presque une sœur des brebis qu'elle devait en conséquence défendre avec bravoure contre les loups. Et de fait, en certaines occasions, elle qui, de nature, était toujours patiente et soumise, devenait d'une férocité de fauve. Elle avait un aspect campagnard plein de majesté ; le poil tout entier blanc, touffu et, parfois, un peu ébouriffé ; et un visage bon et gai, au nez brun (p. 623).

Bella, la chienne de berger, protégera Useppe, la brebis innocente, contre le « loup » de l'épilepsie, mais en vain : à la fin du roman, après la mort du protagoniste, elle manifestera une telle férocité « décidée à tout et sanguinaire » contre les inconnus qui entreront dans l'appartement qu'il sera nécessaire de l'abattre. Son regard, doux et mélancolique, est la conséquence de la perte de ses chiots et de la stérilité causée par une opération qui lui avait sauvé la vie suite à un accouchement difficile : « C'est peut-être à ce genre de souvenirs qu'était due cette tristesse que l'on voyait parfois dans son regard » (p. 624). Après la mort de Nino, elle réapparaît, mais elle est complètement changée, comme si elle s'était adaptée au niveau social et au drame de la famille Ramundo :

Bella se fût-elle-même transformée, par hypothèse en ours d'Amérique ou carrément en un animal préhistorique ou chimérique, il [Useppe] l'aurait tout de même reconnue. Mais, en dehors de lui, personne d'autre sans doute n'aurait pu aujourd'hui reconnaître dans ce crasseux cabot la luxueuse chienne de berger de naguère. En quelques jours, de dame bien nourrie et bien lavée, elle avait rejoint d'aspect l'infime classe sociale des gueux. Amaigrie, les os saillants, son beau poil devenu tout entier une croûte de boue et de crasse (à tel point que sa somptueuse queue n'était plus maintenant qu'une cordelette noirâtre), elle faisait presque plus peur qu'une sorcière. Et c'est seulement dans ses yeux, bien que voilés par le deuil, la fatigue et la faim, que l'on reconnaissait toujours immédiatement son âme propre et très pure (pp. 677-78).

À partir de ce moment, Useppe a deux mères : Ida, dont l'énergie était en train de s'épuiser (« C'était une sorte de petit calice miraculeux qui se rouvrait tous les matins au sommet de sa tige corporelle, même si celle-ci vacillait, malmenée par les vents austral ou arctique. Mais cet hiver 1946, sa floraison, qui semblait perpétuelle, se tarit » p. 681) et Bella Pelozozzo, « une protectrice et une surveillante »²⁹¹ (p. 679).

L'incipit du bref essai de Morante « Le vrai roi des animaux » dit : « Nous louons toute la nation multiforme de nos compagnons animaux, ce cirque angélique où l'homme peut reconnaître, en témoignage de son rang perdu, la noble enfance de l'Éden » (dans *Pro ou contre la bombe atomique*, cit., p. 135). Bella est un être primordial²⁹², qui a gardé la pureté et l'innocence du jardin divin, parfois elle agit comme une chienne de quelques mois, parfois, en revanche, telle « une vieille de milliers d'années, riche de souvenirs antiques et de sagesse supérieure »²⁹³ (p. 623).

Le système des personnages semble essentiellement se diviser en groupes qui ne sont rien d'autres que des ensembles basiques de l'existence : parents et fils, hommes et femmes, personnes âgées et jeunes. Ainsi nous constatons non pas une division de classes sociales, mais plutôt une répartition fondée sur des catégories biologiques. Parmi ces dernières, une brille par son absence : les pères, comme dans les romans précédents, s'avèrent, s'il y en a, des figures intermittentes ou sur lesquels il est au fond difficile de

²⁹¹ Bella agit en tant que véritable mère et ses dialogues et mouvements paraissent tout à fait humains. Lorsque Davide chasse Useppe et la chienne (« Fous le camp, affreux idiot, avec ton sale cabot ! »), l'enfant s'enfuit épouvanté : « – Attention ! – le suppliait Bella qui galopait près de lui, traînant derrière elle la laisse, – attends avant de traverser ! Tu ne vois pas le tram ?! voilà un camion !! fais attention ! là il y a des poutres ! tu vas te cogner contre le mur...– » (p. 888). Paola Azzolini souligne judicieusement à ce propos : « Nel miracolo della vita la separatezza del femminile diviene un connotato positivo, in cui risiede la creaturalità originaria e le donne raggiungono il sublime, quel sublime biblico che le apparenta a tutti i “sereni animali che avvicinano a Dio”, come in una famosa poesia di Saba, il poeta prediletto di Elsa, dedicata alla moglie [*A mia moglie*]. Proprio come in quel testo poetico, le madri di Elsa si doppiano in una presenza animale: Immacolatella, la cagna che alleva Arturo [...], Bella, la cagna che custodisce Useppe [...] » (P. Azzolini, *Di silenzio e d'ombra*, cit., p. 208).

²⁹² La chienne s'avère un être presque mythique : « Bella possédait une sorte de mémoire folle, errante et millénaire, qui lui faisait flairer soudain dans un fleuve l'océan Indien et la maremme dans une mare d'eau de pluie. Elle était capable de flairer aussi un char tartare dans une bicyclette et un navire phénicien dans un tramway » (p. 725-26).

²⁹³ Telle une mère patiente, Bella attend Useppe lorsque celui-ci, en se promenant par le quartier, entend crier le nom de son frère, déjà mort depuis quelques mois : « À ce nom, Useppe accourait, transfiguré et les yeux tremblants, se détachant de quelques pas de Bella, vers une direction imprécise. Et Bella à son tour dressait un peu ses oreilles, comme pour partager au moins pendant un instant cet espoir fabuleux, et cela bien qu'à la vérité elle en ait su l'absurdité. De fait, elle renonçait à suivre l'enfant, l'accompagnant, immobile, d'un regard d'indulgence et d'expérience supérieure. Puis, comme Useppe revenait presque immédiatement sur ses pas, honteux, elle l'accueillait avec ce même regard. Ils n'étaient pas peu nombreux les Nino et les Ninetto vivant dans le quartier ; et, à la vérité, Useppe lui aussi ne l'ignorait pas » (pp. 708-9).

compter. Ainsi, Giuseppe, le père d'Ida, est certainement une figure positive, pourtant il se profile aussi comme un alcoolique et un anarchiste naïf. En ce qui concerne le père de Nino, le mari d'Ida, Alfio Mancuso, c'est un homme maladroit et drôle²⁹⁴ et, à certains égards, très similaire à Giuseppe Ramundo : « L'un et l'autre étaient pour elle des protecteurs contre les violences extérieures, et avec leur bonne humeur instinctive et leur tendance naïve à faire les fous, ils remplaçaient pour elle, peu sociable de nature, la compagnie de gens de son âge et d'amis » (p. 53). Alfio ne pourra pas aider Ida à élever leur fils, parce qu'il mourra d'un cancer en laissant Ida seule au monde. Une figure masculine représentant la virilité adulte s'incarne en la personne du communiste Remo, le patron de la taverne du quartier San Lorenzo : sa pitié pour la veuve et le petit Useppe (il était aussi ami de Nino) se traduit par plusieurs actes de solidarité. Les icônes du sexe masculin du roman sont trois jeunes, Nino, Davide et Gunther, le soldat allemand, père naturel de Useppe²⁹⁵.

Nino est le symbole de la vitalité et de la recherche du plaisir. Gavroche²⁹⁶ romain, il est plein de contradiction : superficiel mais attentionné, supportant mal sa

²⁹⁴ Alfio réussit à faire rire Ida pendant leur première nuit de noces: « Le soir de leur arrivée à Rome, pendant que son mari se déshabillait dans la chambre, Iduzza se déshabilla dans la pièce voisine. Et quand elle entra dans la chambre, timide et honteuse, vêtue de sa chemise de nuit neuve, elle éclata, séance tenante, d'un rire irrésistible à la vue d'Alfio, vêtu lui aussi d'une longue chemise de nuit qui fagotait jusqu'aux pieds sa silhouette virile et corpulente, le faisant ressembler (avec son visage ingénu et florissant) aux bébés en robe de baptême » (p. 54).

²⁹⁵ À ce propos, Vittorio Spinazzola écrit : « I veri campioni del sesso maschile sono tre giovani, ai quali la sorte inibirà di varcare la soglia dell'età matura. In tutti e tre i casi assume evidenza piena il principio costruttivo fondamentale della ritrattistica morantiana: la reversibilità dei tratti fisiognomici, la compresenza di attitudini opposte, il dissidio tra apparenza dei dati comportamentali e realtà dell'io interiore » (V. Spinazzola, *L'egemonia del romanzo*, cit., p. 307).

²⁹⁶ Victor Hugo, dans *Les Misérables*, rédige le portrait de Gavroche qui, d'une certaine manière, présente plusieurs traits en commun avec Nino: « Ce petit être est joyeux. Il ne mange pas tous les jours et il va au spectacle, si bon lui semble, tous les soirs. Il n'a pas de chemise sur le corps, pas de souliers aux pieds, pas de toit sur la tête ; il est comme les mouches du ciel qui n'ont rien de tout cela. Il a de sept à treize ans, vit par bandes, bat le pavé, loge en plein air, porte un vieux pantalon de son père qui lui descend plus bas que les talons, un vieux chapeau de quelque autre père qui lui descend plus bas que les oreilles, une seule bretelle en lisière jaune, court, guette, quête, perd le temps, culotte des pipes, jure comme un damné, hante les cabarets, connaît des voleurs, tutoie des filles, parle argot, chante des chansons obscènes, et n'a rien de mauvais dans le cœur. C'est qu'il a dans l'âme une perle, l'innocence, et les perles ne se dissolvent pas dans la boue. Tant que l'homme est enfant, Dieu veut qu'il soit innocent » (Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris, Editions Robert Laffont, 1985, p. 457).

Ainsi, ce passage, où Nino, adolescent en train d'assister aux changements de son corps, se regarde dans le miroir, nous rappelle le gamin de Paris : « Lorsqu'il se regardait dans la glace, il faisait des grimaces furieuses, que contemplait son frère Useppe (qui le suivait toujours) avec un profond intérêt, comme au cirque. Le motif principal de sa colère était son habillement ; tout entier rapiécé et de bric et de broc et que l'impossible compétition avec sa croissance perturbait. Et par dépit, il sortait, certains jours, accoutré de vêtements extravagants : par exemple, un essuie-mains sale en guise d'écharpe, une vieille couverture de laine sur le dos et sur la tête un vieux chapeau à demi défoncé de son père : au point de ressembler à un chevrier ou à un bandit. Et il était même capable de se présenter au lycée dans ce costume » (p. 209-10).

mère mais amoureux de son frère, fasciste et ensuite communiste, volatile avec les filles mais ami très fiable de Davide. L'indulgence de la narratrice pour ce personnage est manifeste : par exemple, lorsqu'il faisait partie d'une escouade fasciste, il écrivit sur un mur du Palazzo Venezia : « VIVA STALINE Non parce que Staline lui était sympathique ; et, même, à cette époque, ledit Staline lui semblait être l'ennemi principal. Mais comme ça, par défi. Il se serait pareillement amusé à écrire VIVE HITLER sur les murs du Kremlin » (p. 197). À l'égard du personnage de Davide, la narratrice, en revanche, ne montre aucune forme de tendresse : sa névrose et ses comportements dérangeant par conséquent le lecteur, qui ne sait pas où situer ce personnage, très ambigu et insaisissable. En lui sont concentrés différents aspects stigmatisants²⁹⁷ (cf. le chapitre « Stigmates ») et sur lui se projette la figure de l'intellectuel au fond incapable, inapte, et inerte face à la réalité : il n'est clairement pas celui qui « affronte le dragon nocturne pour libérer la cité prostrée » (*Pro ou contre la bombe atomique*, cit., p. 20). Son expérience en tant qu'ouvrier dans une usine se réduit à un échec dégradant. Tout en se proclamant, d'une certaine manière, « antagoniste prédestiné de la désintégration » (*ivi*, p. 19), Davide échoue dans toutes ses tentatives de « fixer pour ainsi dire en face les monstres aberrants » (*ibidem*) de l'Histoire et se réfugie dans la drogue, unique consolation à sa douleur. Responsable de la mort atroce d'un soldat allemand, il est aussi son propre assassin (à travers une overdose sans doute involontaire) et indirectement celui de Useppe, lorsqu'il le chasse, provoquant chez l'enfant une aggravation de sa maladie.

En ce qui concerne Gunther, le soldat qui, sous l'effet de l'alcool et de la solitude, viole Ida, le désaccord entre actions extérieures et état d'âme déstabilise tout

Son langage est parfois obscène (il enseigne des gros mots à Useppe, comme « putain », que celui-ci apprend et répète à sa manière, « *tutain* », en s'amusant beaucoup) : « Puis arpentant le couloir, il disait qu'il eût voulu réduire l'univers entier à un seul visage, pour en faire de la bouillie avec ses poings ; mais que, si par hasard, c'était un visage de femme, après l'avoir frappé à coups de poing, il l'enduirait d'une pommade de merde. Il en voulait même à son Duce, qu'il menaçait de traitements fantastiques mais, à la vérité, impossibles à répéter. Et il continuait de répéter que de toute manière, en dépit de cet *enc...* (sic) *de Duce* et de cette *péd. de Fürher*, lui, Nino, il irait tout de même à la guerre pour la leur mettre dans le... à tous les deux. [...] Durant ces monologues infâmes qu'elle qualifiait pauvrement de *scènes triviales*, Iduzza, terrifiée, se réfugiait dans sa chambre, se bouchait les oreilles avec ses deux paumes pour ne pas entendre » (pp. 225-26).

²⁹⁷ Spinazzola synthétise les stigmates de Davide de la façon suivante : « La Morante ha unicizzato molto il personaggio, assommando in lui una serie di motivi di diversità: razziale, in quanto ebreo; culturale, perché intellettuale; sociale, giacché di buona famiglia borghese; etnica, perché proveniente dal Veneto; sessuale, anche, se vogliamo, in quanto cliente fisso di una vecchia e brutta prostituta » (V. Spinazzola, *L'egemonia del romanzo*, cit., p. 308).

de suite le lecteur : on s'attend à un nazi abruti et à une violence physique dévastatrice, mais on s'aperçoit bientôt que Gunther n'est qu'un pauvre garçon effrayé, sans expérience et à la recherche d'un refuge :

Et ce soldat ne se distinguait pas des autres de la même série : grand, blond, avec l'habituel comportement de fanatisme disciplinaire et avec, en particulier dans la position de son calot, l'expression provocante correspondante. Naturellement, pour quelqu'un qui se serait mis à l'observer, il ne lui manquait pas quelques détails caractéristiques. Par exemple, en contraste avec son allure martiale, il avait un regard désespéré. Une incroyable absence de maturité se lisait sur son visage, alors que de taille il devait mesurer plus au moins 1,85 mètre. Et son uniforme – chose vraiment comique pour un militaire du Reich, particulièrement à ces premiers temps de la guerre – quoique neuf et bien ajusté sur son corps maigre, était trop court de taille et de manches, laissant à nu ses poignets de petit paysan ou de plébéien (pp. 23-24).

Le « regard désespéré » et les poignets vulnérables qui ressortent de l'uniforme placent le jeune soldat dans le camp des victimes, d'autant plus qu'il mourra moins de trois jours après, dans le convoi aérien qui devait l'emmener en Afrique. La rencontre dans l'appartement d'Ida et l'acte sexuel, pendant lequel la protagoniste perd connaissance, se transforme en une cérémonie de révolte de la jeunesse sacrifiée au Pouvoir :

Cet autre corps avide, qui l'explorait au centre de sa douceur maternelle, était, à lui seul, toutes les cent mille fièvres, fraîcheurs et faims adolescentes qui confluaient de leurs terres secrètes pour combler son estuaire de jeune fille. Il était les cent mille animaux mâles, terrestres et vulnérables, dans une danse folle et joyeuse, qui se répercutait jusque dans ses poumons et jusqu'à la racine de ses cheveux, l'appelant dans toutes les langues. Et puis il s'abattit sur elle, redevenant seulement une chair implorante, pour se dissoudre dans son ventre en une reddition tendre, tiède et ingénue, qui la fit sourire d'émotion, tel l'unique cadeau d'un pauvre ou d'un enfant (p. 103).

Le féminin et le masculin se rencontrent dans une dimension presque lyrique et mythique, où le caractère ancestral de l'acte sexuel s'avère sublimé : c'est la femme qui accueille l'homme de façon oblatrice, et cette symbolique est transposée ici dans un quotidien (le pauvre appartement de l'institutrice, désordonné et plein d'indices de la présence de Nino) qui sert de décor à la cérémonie et transforme la conception de Useppe en un évènement à cheval entre le mythique, (le « sacré »), et la vie de tous les jours.

Une partie du peuple mis en scène par Morante se reflète dans le groupe familial des Mille, les « colocataires » d'Ida et Useppe à Pietralata : leur partage des ressources,

leurs stratégies pour survivre et leur promiscuité contribuent à créer un aperçu social de l'époque. Il est intéressant de constater qu'il existe un certain vide générationnel concernant les parents : il y a en effet de nombreux enfants et grands-parents, mais les adultes soit manquent, soit ne sont que cités génériquement (les belles-sœurs de Carulina, par exemple), sans que le lecteur puisse connaître leurs identités :

Comme autres habitants fixes du refuge, il n'y avait actuellement qu'une famille mi-romaine mi-napolitaine et si nombreuse à elle seule que Cucchiarelli Giuseppe la surnommait « les Mille ». [...] Les compter avec exactitude était difficile, car ils formaient une tribu fluctuante ; mais ils n'étaient jamais moins de douze et, se débrouillant à eux tous grâce à l'exercice de diverses activités et de divers métiers, ils jouissaient d'une relative prospérité. [...] Il y avait une vieille Romaine, très grosse, qu'on appelait la *sora* Mercedes, qui était toujours assise sur un tabouret avec une couverture sur elle parce qu'elle avait de l'arthrite, et sous cette couverture, elle gardait un dépôt de denrées alimentaires. Il y avait le mari de la *sora* Mercedes, napolitain et prénommé lui aussi Giuseppe. Il y avait deux autres vieilles (desquelles la plus sociable, prénommée Ermelinda, était considérée par Useppe comme s'appelant Dinda), un autre vieux, quelques jeunes brus et divers gosses des deux sexes. [...] Parmi les Mille on notait un certain vide dans la génération entre deux âges ; car deux géniteurs [...] étaient morts sous les décombres à Naples. Outre plusieurs enfants mâles déjà majeurs, ils avaient laissé orpheline, présente là parmi les Mille, une dernière fille mineure prénommée Carulina [...] cette Carulina, alors âgée de quatorze ans moins un mois, s'était retrouvée enceinte on ne savait de qui (pp. 258-60).

Carulina, l'adolescente napolitaine mère de deux jumelles, présente elle aussi, à sa façon, un instinct maternel. Bien que presque tous les personnages féminins révèlent des traits en commun avec Ida, seule cette dernière représente l'incarnation parfaite (dans ses imperfections) de la mère qui consacre sa vie, son temps et ses énergies aux fils. Les figures féminines sont très nombreuses et, surtout, elles s'installent dans les pages du roman avec une identité et une individualité nettes. Contrairement aux personnages masculins, leurs âges varient et se diversifient : la maturité de la sage-femme juive Ezechiele, de la « Cassandre du Ghetto » Vilma, de la mère d'Ida, Nora, de la prostituée Santina ; la jeunesse de la partisane Mariulina, de la copine de Nino, Patrizia, de l'épouse de Giovannino, Annita ; l'adolescence de Carulina, de la *piccinina*, l'apprentie de Marocco, ou de Lena Lena, la petite-fille de la concierge de Via Bodoni. En générale, les femmes mises en scène par Morante semblent pouvoir compter sur des ressources intrinsèques, innées et vitales que l'être féminin garde et transmet depuis des temps immémoriaux, ancestraux. Cette conscience, pourtant, est double : d'une part, comme nous venons de le dire, les femmes, en étant comme transparentes à elles-

mêmes, s'avèrent rassurées par leur force intime ; d'autre part, elles sont au courant du destin de mort qui incombe à tous.

Malgré ce sentiment commun qui caractérise les femmes, malgré la solidarité qui vient en aide à la protagoniste, la fraternisation n'existe pas dans le système des personnages. L'isolement d'Ida, incapable au fond de communiquer avec les autres, s'étend à tous les personnages : des juifs du Ghetto, jusqu'à la famille Marocco, où Annita a recours à Ida pour se faire lire les lettres de son mari Giovannino, jusqu'au cas extrême de Davide, qui se cache littéralement dans la pièce de Santina. Le roman commence avec une impossibilité de communication entre Gunther et Ida, un obstacle qui n'est pas seulement linguistique. Nino et sa mère n'arrivent pas non plus à se comprendre et à instaurer un rapport solide, tout comme le cas désespéré de Santina et de Nello, un amour que celui-ci n'arrive pas à admettre. Ida ne comprend ni la doctoresse ni le Professeur, qui, quant à eux, au moment de s'occuper de la maladie de Useppe n'entrent pas en contact avec les peurs de la protagoniste, restant froids et impassibles. L'isolement est un thème très présent dans l'œuvre de Morante : Elisa et sa famille, Arturo aussi, s'avèrent des personnages seuls. Mais dans *La Storia*, cette condition est aggravée par les circonstances de pleine guerre et le destin commun que ce monde populaire romain partage, à savoir celui de victimes face à l'Histoire. Les juifs en sont l'exemple le plus douloureux du roman : ils sont ignorés et laissés seuls face à une fin atroce. Ida essaye de partager leur solitude : après les avoir vus à la gare Tiburtina déjà dans les wagons (octobre 1943), et avoir même cherché à leur communiquer son identité juive (au moins selon les lois raciales), elle s'aperçoit qu'un jour elle se dirige instinctivement vers le Ghetto :

Elle reconnaissait l'appel qui l'attirait là-bas et qui, cette fois, lui parvenait comme une nénie basse et somnolente, mais telle qu'elle engoutissait tous les sons extérieurs. Ses rythmes irrésistibles ressemblaient à ceux avec lesquels les mères bercent leurs enfants ou avec lesquels les tribus s'appellent au rassemblement dans la nuit. Personne ne les leur a enseignés, ils sont déjà écrits dans la souche de tous les vivants sujets à mourir. [...] Au premier carrefour elle s'arrêta, perplexe, ne reconnaissant plus ni les rues ni les portes. En réalité, elle se trouvait à l'entrée d'une rue qu'elle avait jadis beaucoup fréquentée ; resserrée dans sa première partie entre des maisons basses, elle s'élargit ensuite et se prolonge entre d'autres petits embranchements jusqu'à la petite place centrale. Son nom, si je ne me trompe, est Via Sant'Ambrogio. Et c'était là, plus ou moins, qu'Ida avait coutume de débarquer au cours de ses expéditions passées. [...] Mais aujourd'hui, Ida s'y traînait comme dans un énorme labyrinthe sans commencement ni fin ; et elle avait beau le parcourir, elle se retrouvait toujours au même point. [...] Il n'y avait personne, pas même un passant. On n'entendait aucune voix. Pour les oreilles d'Ida, le perpétuel grondement de la canonnade dans le lointain se confondait avec le bruit sourd de ses pas solitaires. En

deçà du mouvement sur le quai du Tibre, le silence de ces ruelles ensoleillées isolait ses sens comme une piqure narcotique, excluant autour d'elle tout territoire peuplé. À travers les murs des maisons, on entendait bizarrement la résonance des pièces vides (pp. 485-87).

Ida voudrait consigner un billet adressé à la famille Efrati, qu'elle avait retrouvé sur le quai de la gare, le jour où elle avait vu les wagons chargés de juifs. Mais c'est une tentative vaine, car dans le quartier il n'y a personne. Elle entre dans un bâtiment désert et, très fatiguée, s'assoit sur un sommier métallique :

Par les vitres brisées de la fenêtre de l'escalier arriva le cri d'une hirondelle et elle s'en étonna. Insouciante des bombardements et des éclatements, cette petite bête avait parcouru en volant le ciel – son fragile petit corps s'orientant sans erreur – comme un sentier familier. Tandis qu'elle, par contre, qui était une femme et âgée de plus de quarante ans, elle se trouvait perdue. Elle dut faire un effort énorme pour ne pas céder à l'envie de s'étendre sur ce sommier et d'y rester jusqu'à la nuit. Et ce fut certainement cet effort qui, dans son état d'extrême faiblesse, provoqua alors en elle une hallucination auditive. [...] À la vérité, ce ne fut pas vraiment une hallucination, car Ida se rendait compte que la fabrique de ces voix était dans son cerveau et qu'elle ne les entendait pas ailleurs. Pourtant, l'impression qu'elle en recevait était qu'elles s'irradiaient dans ses canaux auditifs, venant d'une quelconque dimension non précisée, laquelle n'appartenait ni à l'espace extérieur ni à ses souvenirs. C'étaient des voix étrangères, de timbres différents, mais féminines en majorité, détachées l'une de l'autre, sans dialogue ni communication entre elles. Et elles prononçaient distinctement des phrases tantôt exclamatives et tantôt détendues, mais toutes d'ordinaire banalité, comme un montage de plans cinématographiques de la vie commune de tous les jours :

.. « Je suis sur la terrasse pour ramasser le linge !! » ... « Si tu finis pas ton devoir, tu sortiras pas! » ... « J'te préviens que ce soir, je l'dirai à ton père ! »... « Aujourd'hui, on distribue des cigarettes... » « D'accord, je t'attends, mais grouille-toi... » « Où que t'étais tout ce temps ?... » « J'arrive, m'man, j'arrive ! » « Combien vous les faites ? » « Il m'a dit de mettre à cuire les pâtes... » « Éteins la lumière, le courant coûte cher... »... (pp. 489-90).

Cette scène relève profondément de la narration cinématographique : la description du quartier vide, le plan de la petite chambre et de la fenêtre avec l'hirondelle, et ensuite les voix, l'ensemble s'avère effectivement « comme un montage de plans cinématographiques ». La « précognition » d'Ida, jusqu'à ce moment d'une certaine manière anesthésiée par l'hallucination auditive, se réactive tout à coup et Ida, comprenant le destin des juifs du Ghetto, s'enfuit épouvantée : « Sans savoir ce qu'elle disait, ni pourquoi elle le disait, Ida se trouva en train de murmurer, son menton tremblant comme celui des petits enfants sur le point de pleurer : "Ils sont tous morts" » (p. 490).

Dans un roman choral qui réunit autour d'un couple de protagonistes inusuels nombre de personnages, la narration exalte l'imprévisibilité de la vie, dans une

succession de cas, d'histoires et des portraits qui s'équilibrent entre d'une part, l'innocence naturelle de l'instinct, l'amour (surtout maternel), la gaieté exubérante de l'enfance et de l'adolescence, et d'autre part, l'inéluctabilité du sort des êtres vivants et de la tendance mortuaire de l'Histoire, dont les majeurs représentants de l'époque, Mussolini et Hitler²⁹⁸, sont désignés comme « deux sinistres faussaires », « des ratés et des esclaves », « malades d'un vindicatif sentiment d'infériorité » (pp. 66-67). Ces termes ne dénotent ni une faute ni une responsabilité de la part de ces deux chefs d'État, mais bien la constatation et l'évidence d'un état de fait inévitable, comme si les deux hommes n'étaient que deux instruments du Pouvoir, des « victimes » d'un sentiment qui les domine.

Dans le système des personnages de *La Storia* l'apparente absence d'ennemis pourrait nous induire en erreur, parce que bien ou mal tout personnage est justifié, comme par exemple le soldat Gunther et le proxénète de Santina. Pourtant, il s'agit d'une simplification qui ne tient pas compte de la pensée et de la conviction qui sous-tend tout le roman : le Pouvoir, ou encore mieux, la complicité avec le Pouvoir représente l'ennemi principal. D'où l'opposition permanente entre prolétariat et petits-bourgeois, qui se sont rendus complices à plusieurs reprises du Pouvoir, perçu comme la

²⁹⁸ La narratrice s'aventure dans une sorte d'analyse psychanalytique de Mussolini et de Hitler : « Il est bien connu qu'un tel sentiment travaille à l'intérieur de ses victimes avec la férocité incessante d'un rongeur et que, souvent, il les dédommage par des rêves. Mussolini et Hitler, à leur manière, étaient rêveurs ; mais c'est ici que se manifeste leur diversité native. La vision onirique du "chef" italien (correspondant à l'envie matérielle de vie qui était la sienne) était un festival de théâtre où, au milieu des étendards et des triomphes, petite fripouille combinarde, il jouait le rôle de certaines fripouilles de l'Antiquité béatifiées (les césars, les augustes..) au-dessus d'une foule vivante ravalée au rang humiliant de pantins. Alors que l'autre, par contre (qu'infestait un vice monotone de nécrophilie et de monstrueuses terreurs), était la proie semi-consciente d'un rêve encore informe où toute créature vivante (y compris lui-même) était un objet à torturer et dégradée jusqu'à la putréfaction. Et où finalement – lors du Grand Final – toutes les populations de la terre (y compris la population allemande) pourrissaient en amoncellements désordonnés de cadavres. On sait que la fabrique des rêves enterre souvent ces fondations dans les débris de la veille ou du passé. Mais dans le cas de Mussolini, ce matériau, vu son caractère superficiel, était assez évident ; alors que dans celui de Hitler, c'était un grouillement d'infections, agglutiné à Dieu sait quelles racines de sa mémoire détraquée. Si l'on fouillait dans sa biographie de lugubre philistin envieux, il ne serait pas difficile de déterrer en partie ces racines... Mais assez là-dessus. Peut-être qu'au moment de son entreprise éthiopienne protégée par le nazi Hitler (et suivie, du reste, immédiatement par leur autre et commune entreprise espagnole), le fasciste Mussolini ne se rendait pas compte qu'il venait maintenant d'accrocher pour toujours son char de carnaval au char mortuaire de l'autre. Toujours est-il que l'un des premiers effets de cet asservissement, ce fut que, peu de temps après, il dut substituer à la devise nationale et frappée à son propre coin de la *romanité*, celle, étrangère et frappée au coin d'un autre, de la *race*. Et ce fut ainsi que, dans les premiers mois de 1938, commença aussi en Italie, dans les journaux, les cercles locaux et à la radio, une campagne préparatoire contre les juifs » (pp. 67-68).

Le roi, quant à lui, dont le portrait est accroché à côté de celui du Duce dans la classe d'Ida, est mentionné de la façon suivante : « Et quant au roi empereur, ses traits insignifiants n'exprimaient que l'étroitesse d'esprit d'un bourgeois de province, né vieux et avec des rentes accumulées » (p. 66).

cupidité brutale qui poursuit ses propres intérêts, en excluant l'humanité, le sens d'appartenance à un même groupe. C'est Davide, celui qui incarne l'ambiguïté de l'homme face à un choix (devenir complice du Pouvoir ou se rebeller), qui dévoile, dans son monologue à la taverne, et sous l'effet de la drogue, les causes de la tragédie de ces années :

« Ces dernières années », dit-il d'une voix sourde, en ricanant, « ont été la pire obscénité de l'Histoire toute entière. L'Histoire bien entendu, n'est depuis le début qu'une longue obscénité, mais des années aussi obscènes que celles-ci il n'y en a jamais eu. [...] Devant cette obscénité décisive de l'Histoire, deux choix s'ouvriraient aux témoins : ou la maladie définitive, c'est-à-dire se faire définitivement complices du scandale, ou bien la santé définitive – car précisément du spectacle de cette extrême obscénité on pouvait encore faire apprendre l'amour pur... Et le choix a été : la complicité ! (pp. 836-37).

Davide²⁹⁹ qui, de victime, était devenu bourreau (lorsque, en tant que partisan, il massacra un soldat allemand), et représente donc la duplicité de l'être humain, qui devient complice du scandale en tombant dans le piège du Pouvoir, exprime une vérité qui renferme toute l'écrasante indécence et l'inhumanité de la guerre : « Quand on tue un autre, c'est toujours un enfant qu'on tue ! » (p. 849). L'innocence intrinsèque de l'homme revient à la surface au moment de la mort : Davide termine sa vie avec un sommeil profond, « semblable à la léthargie d'un hérisson ou au dodo prénatal d'un enfant dans l'utérus de sa mère » (p. 891). Le mal, la force ennemie, réside alors dans la complicité avec le Pouvoir, le scandale, qui cause la perte du sens de l'humanité : c'est encore une fois Davide, dans son délire, qui développe ce concept :

Les races, les classes, les citoyennetés sont des blagues : des spectacles d'illusionnisme montés par le Pouvoir : C'est le Pouvoir qui a besoin de la Colonne infâme de Pilori : "celui-là est juif, il est nègre, il est ouvrier, il est esclave... il est différent... c'est lui l'Ennemi !", tout ça, c'est des trucs pour masquer le véritable ennemi qui est lui, le Pouvoir ! C'est lui, la peste qui plonge le monde dans le

²⁹⁹ Davide est un personnage stigmatisé, comme on l'a vu au chapitre « Stigmate », et il est aussi un individu marqué par le mal, par un « viol », à savoir un rapport violent avec le sacré. Selon Bazzocchi « Questo segno della diversità, che poi viene analizzato narrativamente in più punti del racconto, manifesta il modo in cui l'innocenza di Davide è diventata una colpa. Non è un caso che sia proprio lui, in osteria, a raccontare la parabola del fico, e l'albero maledetto ricompare nel suo delirio fino a che non avviene una identificazione con esso » (M. A. Bazzocchi, « Edipo, Ninetto, Davide : cecità e colpa tra Morante e Pasolini », dans Cuadernos de Filología Italiana, Universidad Complutense de Madrid, vol. 21, 2014, pp. 39-40). En effet, Davide donne l'explication suivante de la parabole du figuier maudit : « Le sens est clair : pour celui qui reconnaît Christ à son passage, c'est toujours la bonne saison. Et celui qui, ne le reconnaissant pas, lui refuse son fruit en prétextant le temps et la saison, est maudit » (p. 847). Davide s'identifie à l'arbre maudit, différent, victime du scandale de l'Histoire, mais en même temps agresseur violent.

délire... On naît juif par hasard, et nègre e blanc par hasard... » [...] « mais on ne naît pas par hasard créature humaine ! » (p. 814).

Deux mouvements sont identifiables dans la structure romanesque de *La Storia* : une force centripète, dont le centre est la dyade Useppe-Ida, et une force centrifugeuse, à travers laquelle le mal et l'Histoire opèrent imperturbablement. À la fin du roman, la phrase « ...et l'Histoire continue... » semble une menace qui pèse très lourdement sur les lecteurs. Pourtant, à un moment précis du livre les deux mouvements se rencontrent et, pour un instant, se superposent : c'est lors de la mort de Useppe, et le point de convergence n'est autre que la protagoniste, la vulnérable Ida :

On dit que dans certaines situations cruciales toutes les scènes de leur vie repassent à une vitesse incroyable devant les hommes. Maintenant, dans l'esprit borné et insuffisamment développé de cette pauvre femme, tandis qu'elle parcourait avec précipitation son petit logement, se déroulèrent aussi les scènes de l'histoire de l'humanité (l'Histoire) qui lui apparurent comme les multiples spires d'un interminable assassinat. Et aujourd'hui, le dernier assassiné, c'était son petit bâtard Useppe. L'Histoire tout entière et les nations de la terre s'étaient mises d'accord pour cette fin : le massacre du petit Useppe Ramundo (pp. 928-29).

Rédigé à la suite des révoltes et des crises survenues entre la fin des année 60 et le début des années 70³⁰⁰, ce roman peut être considéré à tous les égards comme une sorte d'évangile laïque, qui voudrait transmettre au plus grand nombre de lecteurs l'histoire des martyrs de l'Histoire, en réveillant leurs consciences et en attirant l'attention (à travers le filtre de la narratrice) sur « les cobayes qui ne savent pas pour quelle raison ils meurent » (première épigraphe du roman, et témoignage d'un survivant d'Hiroshima), parce que, comme récite l'évangile de Luc, la deuxième épigraphe de *La Storia*, « ... tu as caché ces choses aux savants et aux sages et les a révélées aux petits enfants... parce que tel a été ton bon plaisir » (Luc, X, 21).

³⁰⁰ V. Spinazzola résume de la façon suivante le principe inspirateur du troisième roman de Morante : « Concepito e pubblicato nel periodo culminante delle turbolenze sessantottesche, *La Storia* è animato dal proposito di esaltare organicamente le funzioni etico-estetiche che la rappresentazione letteraria è chiamata a assolvere. Agli umori antiletterari dei giovani contestatori la Morante intende replicare con un'opera estranea a ogni spirito di edificazione e tuttavia partecipe intimamente dell'impegno ideologico fondato sull'aspirazione a una palingenesi di civiltà. Queste due direttrici progettuali dovevano equilibrarsi calandosi in una elaborazione testuale dotata dei contrassegni della letterarietà più indiscutibili, per librarsi tra realicità e irrealismo. [...] i destinatari sono sollecitati a [...] proiettarsi nell'identità fisiognomica dell'io narrante, condividendone la pacatezza sovrana e la sensibilità tenerissima, il senso del sacro e il laicismo imperterritito, l'ampiezza dello sguardo e il gusto dei particolari infimi, la prossimità cordialissima e la superiorità vertiginosa al mondo narrato » (V. Spinazzola, *L'egemonia del romanzo*, cit., pp. 325-26).

2.4. Aracoeli

Échos de Morante dans Morante

Dans son dernier roman, publié huit ans après *La Storia*, Morante semble jouer avec des thématiques de son répertoire, dans le but de les bouleverser, de les déformer et de les amener vers un port définitif, une destination finale. Certains éléments de la production narrative précédente sont récupérés et retravaillés, dans un équilibre de symétries et d'oppositions, et dans la coexistence permanente du mythique et du quotidien, du conte de fées et de la réalité. Évidemment, cette dynamique de réutilisation et variation de constantes implique aussi les personnages, qui, sortis d'un moule que les lecteurs de Morante reconnaissent aisément, se transforment à la lumière de la prémisse romanesque d'*Aracoeli*.

Nous allons à présent aborder certains sujets faisant partie du laboratoire narratif de l'écrivaine, repris dans ce roman, modifié ou réutilisé, dans le but de comprendre le travail de composition et d'idéation de la dernière œuvre. Au fond, nous pourrions appeler ces motifs des « échos de Morante dans Morante ». Nous allons finalement juger si ce roman n'est qu'une palinodie générale de son parcours artistique ou bien si l'ultime expérimentation la plus élaborée d'une écrivaine toujours prête à se surpasser.

Le roman raconte la quête de la figure maternelle, de la part d'un protagoniste, Manuele, dans le temps et dans l'espace : c'est l'histoire de l'expulsion de l'Éden, du paradis de l'enfance perdue et trahie par l'abandon d'Aracoeli, dont, trente-six ans après la mort, Manuele recherche les traces à travers un voyage en Andalousie, la terre natale de la mère. La première thématique que nous allons analyser est la maternité, ou plus exactement la figure d'un parent qui, pour le protagoniste, représente l'absolu : dans *Mensonge et sortilège*, Anna adore son père Teodoro, tandis qu'Elisa et Francesco vénèrent leurs mères, respectivement Anna elle-même et Alessandra ; dans *L'Île d'Arturo*, Wilhelm est idolâtré par Arturo. L'unique personne au monde qu'ait vraiment aimé Manuele est Aracoeli, qui l'a élevé dans un monde féérique et innocent, Totétaco (le quartier de Monte Sacro à Rome) dans un rapport d'amour totalisant. Pourtant, la figure du parent exagérément aimé s'avère presque dans tous les cas une illusion, une incantation enfantine destinée à se terminer brusquement et douloureusement. Dans le dernier roman de Morante, ce rapport revient : c'est un lien démasqué dans l'âge adulte

mais aussi par la transformation inattendue de la mère pendant l'enfance du protagoniste. Manuele est un personnage qui vit en tant qu'exilé, à jamais marqué par une séparation forcée. Entre lui et la mère, une barrière apparemment insurmontable (la mort de celle-ci) empêche l'étreinte si désirée. Cependant, comme nous allons le voir ensuite, les contacts entre le monde des vivants et celui des morts peuvent devenir possibles. Le récit « Le châle andalou », publié dans le recueil homonyme en 1963, mettait déjà en scène l'amour excessif entre une mère et un fils, en soulignant l'état d'âme final du garçon qui, autant qu'il projette un futur heureux, ne peut s'empêcher de se sentir écrasé et en même temps étouffé par la figure maternelle et par le sentiment qu'il éprouve vers elle, au point de se représenter en tant qu' « *un triste, un arrogant Héros / serré dans un Châle Andalou* » (LcA, p. 216). La référence à l'Andalousie, la terre d'Aracoeli, associée à un tissu enveloppant, semble renforcer l'idée que ce récit puisse avoir inspiré le dernier roman, en constituant l'embryon fictionnel de l'histoire de Manuele et de sa mère. Dans une des apostrophes du narrateur Manuele à Aracoeli, nous pouvons déduire une des facettes de la nature du rapport qu'ils entretiennent :

En réalité, tandis que tu me souriais de ton regard énamouré, tu faisais un clin d'œil à tes fauteurs. Et, en attendant, le philtre ensorcelé que tu gâchais jour et nuit au creuset de ma chair, c'était ça vraiment : ton faux excessif amour, auquel tu m'as accoutumé, ainsi qu'à un vice incurable (p. 155).

Ces mots nous rappellent inévitablement le sous-chapitre de *L'Île d'Arturo* « Contre les mères (et les femmes en général) », où Wilhelm nous livre un monologue, qui s'apparente à une véritable plaidoirie contre l'amour maternel :

Elle (la mère) a le vice de la sainteté... elle ne se laisse jamais d'expier la *faute* de vous avoir fait et, aussi longtemps qu'elle est vivante, elle vous rend la vie impossible avec son *amour*. [...] De par sa nature même, elle n'est pas libre et elle voudrait que l'on soit asservi comme elle. C'est ça, son *amour de mère* ! [...] Et quel que soit l'endroit où l'on s'enfuit, loin d'elle, en ville, on ne peut se protéger de son amour, de cet éternel parasite. [...] De cette manière, la création risque de devenir pour vous une cage. Elle, elle en serait contente, car son amour ne rêve autre chose. En réalité, elle voudrait toujours vous garder prisonnier, comme au temps où elle était enceinte de vous (pp. 225-28).

L'amour maternel est un « éternel parasite », selon Wilhelm. Manuele, quinze ans plus tard, le définira comme un « vice incurable » : le côté obscur de la maternité se révèle brutalement dans le dernier roman de Morante.

Le fleuve de lait maternel qui coule à travers tous les romans de Morante³⁰¹ s'interrompt ici avec l'abandon d'Aracoeli qui, devenue nymphomane après la mort de la petite Carina, sa deuxième fille, s'enfuit dans une maison close puis meurt, sans doute à cause d'un cancer au cerveau. Le fleuve, pourtant, continue à traverser la vie de Manuele, mais c'est un cours d'eau souterrain, karstique, qui n'a pas d'effets bénéfiques, mais empoisonne l'existence du protagoniste, en le rendant solitaire, inepte et accroché aux souvenirs de son enfance.

La maternité lui fait connaître sa plus amère défaite (une sorte de renversement parodique), une trahison que Manuele ne pardonnera jamais. Pourtant, l'intrigue sur le fil instable de l'ambiguïté étant maintenue, une constante de l'écriture de Morante, le côté obscur de la maternité n'occulte pas complètement l'extrême douceur des souvenirs d'enfance du protagoniste : dans la dimension de la mémoire, une composante essentielle du roman, qui au fond s'avère une sorte de confession, nous découvrons la luminosité presque divine du rapport mère-fils, porté à un niveau d'amour inconditionnel et symbiotique sans précédent dans l'œuvre de l'écrivaine. L'enfance sublimée, l'atmosphère magique qui imprègne tout ce que les yeux de l'enfant voient, est au centre de *L'Île d'Arturo*, mais aussi de *La Storia*. Dans le deuxième roman de Morante, le protagoniste se souvient de son enfance sur l'île de Procida : la dimension de l'innocence et de la pureté est loin dans le temps et dans l'espace, renfermée dans une aura mythique, où tout apparaît aventureux et primordial. Dans le roman d'Ida et Usepe, la narratrice nous raconte de façon détaillée la manière dont l'enfant appréhende la réalité, la transfiguration des pauvres choses qui l'entourent et qui deviennent toutes précieuses et irremplaçables simplement parce qu'elles sont appelées par le petit Usepe, qui, tel un nouvel Adam, semble posséder le pouvoir de faire vivre

³⁰¹ Dans une critique publiée dans le journal « Nazione » après la sortie du roman, Gina Lagorio souligne de la façon suivante l'essence d'*Aracoeli* : « Il supremo tentativo della Morante in questa cronaca stratificata di cose di sogni di pensieri di ricordi, è [...] captare i riverberi di quello specchio che unifica il primo momento all'ultimo, e insieme la terra al cielo. Punto di incontro e di contatto è lei, Aracoeli, l'altare del cielo radicato alla terra, la madre di cui nessuno nella nostra narrativa ha cantato con più celeste dolcezza e terrestre sensualità la potenza d'amore. [...] irroro questo libro che ha momenti di straziato dolore e anche di scostante ferocia [...] un continuo sotterraneo fiume. Esso scorreva già tra i luccichii azzurri de *L'isola di Arturo*, nell'assorta luce di *Menzogna e sortilegio* e nella suprema grazia dei piccoli passi di Usepe tra gli ingranaggi de *La Storia*: il fiume del latte materno della Morante, inesauribile e profondo come il mare grempo tana paradiso di Aracoeli » (Gina Lagorio, « Aracoeli : vita contro storia », *Le stanze di Elsa*, <http://193.206.215.10/morante/periodici/aracoeli.html>).

ce qu'il désigne avec les mots³⁰². L'idylle enfantine de Manuele, par contre, se fonde exclusivement sur le rapport avec Aracoeli : sans elle, la magie et l'unicité de cette période de la vie n'est pas possible. Morante reprend donc la thématique de l'enfance, territoire non contaminé et encore vierge de la vie humaine, mais l'associe de manière indissoluble à la douce présence, pleine de mystères qu'il ne faut pas comprendre, mais seulement accepter, de la mère :

Dans la maison clandestine de Totétaco nous ne sommes que nous deux seuls : Aracoeli et moi. Jonction inséparable par nature et dont me paraissait naturelle aussi l'éternité. Nos 1400 journées à Totétaco sont d'un bout à l'autre un seul et unique bal fantastique, où le jour et la nuit répètent leurs tours de piste, s'enlaçant et se poursuivant en un couple danseur (p. 185).

Jusqu'à l'âge de quatre ans, Manuele habite avec Aracoeli dans une petite maison, dans le quartier de Montesacro : son père, officier de Marine, et sa mère, une jeune Andalouse ne parlant pas encore l'italien, ne sont pas mariés. Ce laps de temps constitue à la fois son miracle et sa condamnation : il a été heureux (et il ne le sera jamais plus), mais il restera obsédé par ce souvenir pour toute sa vie. Une dimension éternelle, dont le temps est mesuré par les cycles de la nature : dans cet espace suspendu, parce que secret et éloigné de la société, Manuele adulte se berce dans une illusion rassurante³⁰³. Il a habité dans une sorte de limbe prénatal, où « entre l'unité et ses multiples, il n'existait pas de frontières précises, de même que le je ne se distinguait pas encore clairement du tu et de l'autre, ni les sexes l'un de l'autre » (p. 182). Aracoeli

³⁰² « Jamais on n'avait vu un bébé aussi gai que lui. Tout ce qu'il voyait autour de lui l'intéressait et l'animait joyeusement. [...] On eût dit, à la vérité, à entendre ses rires et à observer la continuelle illumination de son petit visage, qu'il ne voyait pas les choses réduites à leurs aspects usuels, mais comme des images multiples d'autres choses variant à l'infini. Sinon on ne s'expliquait pas comment il se pouvait que le misérable et monotone spectacle que lui proposait tous les jours la maison pût être pour lui un divertissement aussi varié et aussi inépuisable. La couleur d'un chiffon ou d'un bout de papier, suscitant devant lui, comme par résonance, les prismes et les gammes des lumières, suffisait à le ravir et à provoquer un rire émerveillé. L'un des premiers mots qu'il apprit, ce fut *toiles* (étoiles). Mais il appelait aussi *toiles* les ampoules électriques, les fleurs fanées qu'Ida rapportait de l'école, les bouquets d'oignons suspendus et, même, les poignées de porte et, dans la suite également les hirondelles. Puis quand il eut appris le mot *dondelles* (hirondelles), il appelait aussi *dondelles* ses petites chaussettes mises à sécher sur une ficelle. Et quand il reconnaissait une nouvelle *toile* (qui pouvait être une mouche sur le mur) ou une nouvelle *dondelle*, il éclatait chaque fois de petits rires glorieux, pleins de contentement et de bienvenue, comme s'il venait de rencontrer une personne de sa famille » (LS, pp. 174-75).

³⁰³ À travers les mots de Paola Azzolini, nous pouvons déduire l'incompatibilité entre maternité et Histoire (comme dans *La Storia*), entre l'Éden de l'enfance et les Hauts Quartiers : « Il modello edenico [...], la cui essenza è materna, coincide con l'esistere, non ha storia, non ha variazioni ed è destinato a scontrarsi, senza fondersi, con ciò che gli è opposto. La maternità universale è per Morante continuamente violata dalla storia » (P. Azzolini, *Di silenzio e d'ombra. Scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, cit., p. 209).

et Manuele sont plongés dans une sorte de monde animal³⁰⁴, où le protagoniste se sent le chiot de la mère : « La nuit, je dormais niché entre ses bras, jouissant de ses mollesse et de ses tiédeurs comme un poussin jouit des plumes du nichoir » (p. 182). *Aracoeli* est l'histoire d'un homme triste, qui vit dans la nostalgie de Totétaco, cette enfance sans limites passée sous l'aile protectrice de la Mère par excellence, génitrice, compagne, déesse. Année après année, solitude après solitude, déception après déception, lentement Manuele intériorise cette période en tant que mythe et point lumineux dans un présent gris et sans éclat.

En ce qui concerne l'attachement à l'Éden enfantin, Manuele reflète la nostalgie d'Arturo narrateur pour Procida : déjà, dans *L'Île d'Arturo*, le mythe de l'enfance et de l'adolescence s'opposait au présent, mais dans le dernier roman de Morante une possible ouverture vers l'avenir n'est pas prévue. Useppe, quant à lui, même si prédestiné à une mort prématurée et injuste, représentait une figure d'espoir pour l'humanité : Manuele n'arrive pas à sortir de sa solitude et les souvenirs de l'enfance heureuse ne sont qu'une réverbération dans une obscurité totale³⁰⁵. Pourtant, tous les deux s'identifient en tant que fils, en constante relation avec la mère. Leur identité réside totalement dans ce lien familial. Pour un homme qui, dans son futur, ne voit « rien d'autre que rails tordus » ou « une sorte d'aveuglant midi ou de minuit aveugle, où ne demeure plus personne » (p. 15), vivre ne peut que signifier : « l'expérience de la séparation » (p. 31) de sa mère et de l'enfance lumineuse. La tragédie véritable du

³⁰⁴ Dans toute l'oeuvre de Morante, les figures féminines et maternelles sont comparées à des animaux : dans *Aracoeli*, nous retrouvons cet usage de similitudes animales. En particulier Manuele, en se souvenant d'un épisode vécu au collège avec un collègue plus jeune et sans défense, donne une définition du concept de maternité qui se fonde sur le monde animal : « Maternité, il n'y avait pas d'autre nom pour cette étrangeté. J'étais une mère avec son tout petit enfant. Mais notre appartenance à l'espèce humaine n'était pas nécessaire. Bien plutôt, je m'étais transformé en une animale (brebis, vache, hirondelle, chienne) qui protégeait son petit de l'horreur de la société humaine » (p. 142).

³⁰⁵ Dans un article de l'époque, Geno Pampaloni remarquait : « Il romanzo di riferimento, tra i precedenti della scrittrice, appare *L'isola di Arturo* (1957). Il tema, qui come là, è il rapporto carnale, viscerale, voglioso e pudico insieme, dell'infanzia e dell'adolescenza con i propri affetti ed il mondo. Ma il tema qui si rovescia; e dalla luce marina e solare in cui l'esperienza infantile, anche attraverso il dolore (la delusione di Arturo quando la realtà distrugge il mito del padre), là si apriva al futuro, si passa a uno scenario cupo, rabbrividente, a un limbo sepolcrale [...]. Un altro punto di riferimento obbligato è il bambinello Useppe de *La Storia*; ma anche in questo caso il segno è cambiato. Pur sventurato e votato alla morte, Useppe era disperatamente un portatore di vita, la sua innocenza era di per sé, anche se destinata alla sconfitta, un valore di speranza; l'amore intrepido della madre sigillava l'innocenza del figlio in un cerchio senza ombre, di affetti assoluti, più forti della crudeltà della Storia. Al contrario, il Manuelito figlio di *Aracoeli* non riesce a vivere se non la propria disfatta, l'incapacità a riconoscersi in un qualsiasi rapporto con la vita; l'età dell'oro dell'infanzia, con i suoi colori fatati e irraggiungibili, non è che la pietra tombale della solitudine » (Geno Pampaloni, « L'oscura madre », « Il Giornale », 18 novembre 1982, *Le stanze di Elsa*, <http://193.206.215.10/morante/periodici/aracoeli.html>).

roman, à part la mort de la mère, réside dans la détermination obstinée d'Aracoeli (qui s'adresse à son mari) de vouloir faire naître la deuxième fille dans la maison de Hauts Quartiers :

« Je veux que la NIÑA naisse ici, à Rome ! Dans NOTRE maison ! ». Pour moi, présent entre eux deux, cette phrase me fit l'effet d'une égratignure intérieure, un coup d'ongle qui m'aurait griffé le cœur. Et il se peut bien que ce fût (je ne le nie pas) un coup inattendu de jalousie ; non pas, toutefois, vraiment pour moi-même – plutôt pour l'autre maison, où *moi* j'étais né – mieux : pour son ombre. Totétaco ! Répudiée, maison bâtarde ! C'est à peine si je ressentis le heurt d'une quelconque destruction. Un signal expiré et non identifié, comme d'une étoile anonyme explosée aux origines de l'espace-temps (p. 305).

Les Hauts Quartiers, le royaume du père, de la haute bourgeoisie, du statut de « signora » assigné à Aracoeli, de la division non seulement des chambres (Manuele ne dormira plus avec sa mère, « niché entre ses bras ») mais aussi des classes sociales. À Totétato l'absence d'Eugenio favorise la création du rapport extrême entre mère et fils ; dans les Hauts Quartiers, le père continue à ne pas avoir aucune incidence sur la vie de Manuele, mais son milieu, inconnu à la dyade protagoniste-Aracoeli, influencera irrémédiablement celle-ci.

La figure paternelle intermittente, ou presque complètement absente, représente un *topos* de la narrative de Morante : Nicola Monaco, le père de Francesco de *Mensonge et sortilège* ; Wilhelm Gerace, dans *L'Île d'Arturo* ; et dans *La Storia*, des pères qui disparaissent toute de suite : Alfio Mancuso, le père de Nino ; le soldat Gunther, le père de Useppe ; Nino lui-même. L'absence des pères va de pair avec l'autonomie et l'indépendance des mères, qui toutes seules élèvent leurs enfants. Dans *Aracoeli*, l'officier de Marine Eugenio Amedeo Ottone³⁰⁶ appartient à une classe sociale

³⁰⁶ La relation entre Eugenio et Manuele est pratiquement inexistante. Les passages ci-après clarifient la nature de ce lien familial : « Dès ma naissance, paternité a signifié absence ; et l'on sait que l'absence est la loi ordinaire des lumineuses déités, lesquelles, avec la fulgurance de leurs apparitions extraordinaires, nous confirment leur propre substance divine. À mon culte (presque abstrait) le consacrait la foi adorante d'Aracoeli ; et à travers moi en lui s'honorait l'époux d'Aracoeli, non point certes le père de ma chair. Et, de son côté, lui-même toujours gardait cette pudeur embarrassée ou incapacité (déjà évidente dans ses manières, dès le début) pour ses fonctions de père. C'était peut-être un effet de la discipline rigide où l'avait élevé son propre géniteur ; mais on eût dit qu'avec sa répugnance d'être père, cette éducation lui avait inoculé le vice d'en avoir un. Et de fait, à peine sorti de la tutelle de son père légitime, il s'était procuré un autre père, qui, dans son Idée, dépassait, en honneur, tous les pères du firmament. Celui-là, on l'aura compris, était le roi d'Italie : Victor Emmanuel III de Savoie. Moi, par contre, je n'ai jamais été le fils d'un père. J'évitais toujours, avec lui, de l'appeler *papa* : le son même de ces deux syllabes sonnait à mon oreille comme quelque chose de ridicule, presque d'inconvenant. Au contraire, les deux syllabes *ma-ma* étaient très douces et naturelles, comme les propres voix de ma chair. [...] Je renonçai alors tout à fait

intrinsèquement impliquée avec le Pouvoir et l'Histoire (la foi en le roi et le fascisme) : la stricte division sociale et le respect des hiérarchies caractérisent son monde et, en retour, celui de sa femme, officiellement acceptée à faire partie de cette dimension privilégiée après quatre ans de clandestinité, et de Manuele, auquel, symboliquement, on coupe les cheveux juste après le déménagement de Totétaco au quartier résidentiel de Rome. La loi du père suppose un comportement moins naïf et plus contrôlé de la part et d'Aracoeli et du protagoniste. En outre, Manuele fait la connaissance des concepts d'interdiction et de hiérarchie. Maintenant seule prévaut la langue italienne et non plus la langue maternelle de Totétaco, imprégnée d'espagnol, chansonnettes et rires. Parmi ceux qui appartiennent au monde paternel, il y a par exemple les figures des grands-parents, deux monstres rigides et dépourvus de sentiment, chez lesquels Manuele est obligé de vivre après avoir été abandonné par Aracoeli. Celle-ci, d'une certaine manière, semble se rebeller inconsciemment de ce manque de spontanéité des Hauts Quartiers à deux moments bien précis : sa grossesse, une période où elle se sent libre d'enfreindre les règles³⁰⁷, et la soudaine nymphomanie après la mort de Carina et l'opération.

Dans le dernier roman, Morante établit une hiérarchisation de la société qui existait déjà dans *Mensonge et sortilège*, mais avec une volonté de parodisation et de ridiculisation. Il suffit de penser à la liste des voisins dans l'immeuble des Hauts Quartiers (« L'EXCELLENCE », « N.D. Lydia Zante », veuve d'un « GÉNÉRAL », le

à le nommer d'une façon directe. Pour attirer son attention, je le touchais à la manche de sa veste. Et lui m'encourageait d'un sourire qui découvrait ses larges dents blanches ; en y ajoutant son geste coutumier de me caresser les cheveux. Cette caresse ne me troublait pas, et pourtant, d'instinct, je m'en détournais, ainsi que d'un symbole vide et peu crédible. [...] Sa race était différente de la nôtre. Et ses blasons allogènes agissaient sur moi comme des exorcismes contre le poids de sa présence physique. Blasons ou blessures ? L'un était la PATERNITÉ, dont j'ai déjà parlé. Et un autre était la VIRILITÉ. De cette dernière, je voyais en lui le spécimen adulte : et la VIRILITÉ adulte, dès ce temps-là, provoquait chez moi un sentiment de séparation forcée : comme chez un petit Juif du Premier Siècle, la personne d'un Romain (pp. 279-81).

³⁰⁷ C'est l'usage des expressions « rythme plus naturel, libre et illégal » (surtout ce dernier adjectif) et « anarchie passive » qui nous indique l'oppression qu'exerce la vie dans les Hauts Quartiers : « Les journées d'Aracoeli – c'était environ le mois de mars 1938 – prirent un rythme plus naturel, libre et illégal, qui lui venait, en réalité, de l'invisible ; mais, dans ses effets extérieurs, cela nous devenait bien visible à tous. Ses différentes occupations précédentes semblèrent devant elle se déformer et s'abîmer dans l'inexistant, ainsi que des ombres. Elle ne rendit plus visite aux "Sœurs" ni aux petites couturières de second rang, ni aux modistes. Elle se détournait d'un air indolent des propositions mondaines de tante Monda. Elle négligeait les soins de "Ferruccio & Ugo". Elle refusait de se déranger pour les films, tout tontos et sans *pies ni cabeza*, etc., etc. Mais, d'évidence, cette anarchie passive ne la plongeait pas dans l'ennui : portée, tel un esquif, par des ondes jaspées, qui la distraient, jour et nuit, avec leur surprise radieuse ; et tout à coup la chaviraient en de tempétueux malaises. De fait, ma mère se retrouvait enceinte. Et c'était là l'unique objet de ses pensées quotidiennes » (pp. 284-85).

« NOTAIRE », « GR. OFF. Dr. ORESTE ZANCHI ») ; à l'attitude exagérément obséquieuse du concierge : « Quand notre concierge nommait LE DOTTORE ZANCHI, il affichait une éclatante majesté, allant jusqu'à gonfler la poitrine » (p. 49) ; à « l'anticommunisme implacable, à la fois viscéral et idéologique » de la domestique de tante Monda, Zaïra, « fermement convaincue que les différences de classes étaient une manière d'ordre sacré » (p. 56) ; à la question traditionnelle de tante Monda chaque fois que l'on nomme une dame nouvellement venue : « Comment naît-elle ? qui, traduit, signifie : est-ce qu'elle provient, elle, d'une famille distinguée ? D'autres fois, pour communiquer que telle dame ne venait pas d'une famille distinguée, elle déplorait, en levant les yeux au ciel : ELLE NE NAÎT PAS » (p. 44) ; à la honte de Manuele adulte d'être un bourgeois avec une sorte de rente.

Dans ce contexte, la paternité n'exerce aucune fonction protectrice. Même si Eugenio semble veiller avec distance et une certaine froideur sur sa famille, il est passionnément amoureux d'Aracoeli, à qui il voue une véritable adoration. Aussi intéressé soit-il par sa femme, il semble rester indifférent au sort de Manuele, qu'il considère comme un appendice d'Aracoeli. Outre le pèlerinage vers la terre de la mère, ce roman se réalise pleinement à travers un autre voyage, récupéré du passé et peut-être encore plus significatif pour la vie du protagoniste : dans l'épilogue, en effet, à travers la narration de la rencontre entre le protagoniste adolescent et le père seul et alcoolique à la fin de la guerre, un épisode qui se conclut avec les pleurs de Manuele, c'est en filigrane l'amour retrouvé pour le père qui nous est raconté, une pièce essentielle manquante, dont le protagoniste prend conscience à la fin de sa confession :

En me préparant à reconstituer mon tour à San Lorenzo, aujourd'hui, immédiatement, s'est d'abord imposée à moi cette vue finale de moi-même : garçonnet laid et propre dans son pantalon neuf et sa chemise américaine, qui trottine sur les pavés déchaussés de San Lorenzo, pleurant en public sans retenues ni réconfort. Ç'a été là, sur le moment, une simple apparition : tel un petit emblème muet au frontispice du chapitre. Mais ici à présent – selon la loi du son qui suit l'onde lumineuse – avec la petite figure pleurante me revient la voix de son pleur. Et dans cette voix se laissent percevoir d'étranges discordances, comme de thèmes différents au milieu d'une mêlée indécise. Jusqu'à ce que je me demande s'il ne conviendrait pas de chercher dans ces pleurs la signification du petit emblème. [...] Je pleurais par amour. Amour de qui ? D'Aracoeli, laissée derrière moi, seule à se décomposer dans l'horrible parc ? Non – impossible. Pour moi, en cette saison-là, Aracoeli était négation – reniement – vengeance – oubli. Nul amour d'elle. NON. D'elle, non. Amour d'un autre, par contre. Et de qui ? D'Eugenio Ottone Amedeo. Jamais jusqu'alors dans le cours du temps je ne l'avais aimé, lui. Mais ce jour, pendant ma visite là-haut, derrière la porte 15, tandis que je me révoltais de dégoût en sa présence, peut-être étais-je désespérément épris d'amour. Et si en me saluant sur le seuil, au lieu de me tendre sa répugnante main

froide et moite, il m'avait de cette même main caressé la tête (une de ses caresses institutionnelles, par moi toujours accueillies dans le passé avec une juste indifférence glacée) peut-être lui aurais-je hurlé : je t'aime ! Et ainsi s'explique donc à mes yeux le petit emblème muet. Cette explication inouïe arrive, il est vrai, avec trop de retard (p. 496).

Le roman entier, la confession de Manuele narrateur, n'est au fond qu'une « mêlée indécise », une recherche effrénée d'un sens à donner à une pauvre existence. L'épilogue, avec la remontée d'un souvenir, « le petit emblème muet », à la surface du présent, modifie une fois pour toutes la constante narrative de Morante quant à la figure paternelle irrésolue, suspendue entre l'absence et le mystère.

Le pilier clé de toute l'œuvre est la mémoire, avec laquelle Manuele cherche à reconstruire son passé, et qui s'oppose à un présent solitaire et fragmenté. La mémoire constitue le moteur de chaque roman de Morante : Elisa se consacre aux mémoires familières (la même antithèse présente dans *Aracoeli* et dans *L'Île d'Arturo* entre enfance et vie adulte se répète pour de nombreux personnages) ; Arturo raconte son enfance mythique à Procida ; la narratrice du roman publié en 1974 se souvient et nous transmet les histoires d'Ida et Ueseppe. Dans le dernier roman de Morante, la mémoire est encore le fil conducteur, mais cette fois tout se mélange et s'emmêle de l'intérieur. Imagination et mémoire, souvenirs et visions s'entrelacent et créent une forme romanesque qui relève de la confession et de la fiction, dans une incertitude constante que le narrateur ne cache pas. Dans *Aracoeli*, tout semble appartenir à la dimension temporelle du présent, comme si la notion de temps n'était plus absolue, à l'instar de la théorie de la relativité d'Einstein³⁰⁸. Le passé devient le présent et hante le protagoniste, qui s'identifie dans la figure du chien qu'il voit en Andalousie, le « perro » en train de courir, dans « une fuite sans issue » et « folle » (pp. 467-68). Manuele fuit le passé, mais retrouve celui-ci même dans le présent.

À plusieurs reprises, Manuele narrateur n'a aucun problème à admettre le manque de fiabilité de sa mémoire :

Se peut-il que ce soit là un de mes souvenirs apocryphes ? Dans son travail continu, la machine inquiète de mon cerveau est capable de me fabriquer des reconstructions visionnaires – tantôt lointaines et factices comme des mirages, et tantôt proches et possessives au point que je m'incarne en elles. Il arrive, en tout cas, que certains souvenirs apocryphes se révèlent plus vrais que le vrai (p. 22).

³⁰⁸ Morante avait connaissance des théories d'Einstein et dans sa bibliothèque sont présents plusieurs livres de physique : cf. Laura Desideri, « I libri di Elsa », dans G. Zagra et S. Buttò, sous la direction de, *Le stanze di Elsa*, cit., pp. 77-85.

On pourrait citer différents exemples de ces souvenirs apocryphes, mais on va s'en tenir aux plus importants : la toute première vision de lui-même dans le miroir, à savoir un nouveau-né à la mamelle d'Aracoeli ; l'enfance et l'adolescence d'Aracoeli dans son village andalou ; la première rencontre entre sa mère et son père. Ces trois épisodes sont décrits avec une telle abondance de détails que le lecteur est contraint de se demander si, par hasard, Manuele ne serait pas en train de nous transmettre des souvenirs de sa mère ; toutefois, toutes les scènes racontées à travers ces reconstructions visionnaires ne proviennent que du cerveau du protagoniste, d'autant qu'Aracoeli n'aimait pas parler de la vie qu'elle menait en Andalousie, avant de rencontrer son mari, car elle en était en quelque sorte jalouse, et qu'elle avait honte de ses humbles origines³⁰⁹. En menant à ce point une réflexion narratologique, on arrive aisément à la conclusion que les souvenirs apocryphes marquent un renversement de la focalisation : en effet, de narrateur interne Manuele devient narrateur omniscient, capable de relater des épisodes auxquels il n'a pas assisté, en élargissant le champ de l'histoire, qui justement, grâce à ces formes de l'informe, est racontée avec une focalisation zéro : le narrateur semble tout connaître (les caractères, les sentiments, les pensées) de ses personnages, notamment de sa mère et de son père. La fonction assignée par l'auteure à ces souvenirs apocryphes est donc capitale, vu qu'ils permettent au lecteur d'acquérir de nombreuses informations qu'un narrateur interne n'aurait pas été capable de fournir, sans compter le dynamisme que ces visions donnent au rythme du récit. Par le biais d'« une mémoire sens dessus dessous qui se rappelait, comme déjà consommées, mes chances futures » (pp. 319-20), Manuele raconte son enfance et la tragédie d'Aracoeli. Sa mémoire pourrait être définie comme multisensorielle³¹⁰ : les « organes occultes de sensation [...] capables d'entendre, de voir et de capter chaque impression » (p. 20) représentent une sorte de mémoire corporelle qui ne l'abandonne jamais. Manuele est

³⁰⁹ « [...] comme cela peut arriver à certains va-nu-pieds redoublant d'orgueil lorsqu'ils se voyaient promus dans les « hautes sphères », elle, la toute première, prenait envers son propre passé, en certaines circonstances, une attitude de dur mépris mondain qui allait jusqu'au snobisme, et même se ternissait, sans remède, d'une grossière honte ; mais toujours mêlée, jusqu'au plus profond de ses entrailles, d'une jalousie féroce qui interdisait son petit territoire aux étrangers, comme une propriété consacrée des Muñoz Muñoz (p. 10).

³¹⁰ « La tentation du voyage m'avait récemment envahi avec la voix même de ma mère. Ce ne fut pas une transcription abstraite de la mémoire qui me restitua ses toutes premières chansonnettes, ensevelies déjà ; mais vraiment sa voix physique à elle, avec sa tendre saveur de gorge et de salive. Sur mon palais, de nouveau j'ai eu la sensation de sa peau, qui sentait bon la prune fraîche ; et la nuit, dans ce froid milanais, j'ai perçu son souffle encore enfantin, comme un voile de tiédeur ingénue sur mes paupières vieillies (pp. 19-20).

obsédé par la figure d'Aracoeli, dont le nom « s'est inscrit dans mon souvenir comme le signe d'une différence, tel un titre unique : où ma mère demeure séparée et enclose ainsi qu'à l'intérieur d'un cadre tors et massif, couché d'or » (p. 20). Son image n'est que la boussole de sa mémoire inquiète, qui recherche tel un radar tout ce qui concerne les années passées avec elle, en n'hésitant pas à modifier les souvenirs, à travers l'imagination, les drogues ou l'alcool : « Il peut effectivement sembler, parfois, que les souvenirs sont le produit de l'imagination ; alors qu'en réalité c'est toujours l'imagination qui est le produit des souvenirs » (p. 181). À l'instar d'Elisa et d'Arturo, Manuele narrateur met en garde le lecteur contre le fait de prendre au sérieux sa confession : la narratrice de *Mensonge et sortilège* était renfermée depuis longtemps dans un appartement, toute seule et en proie à une rêverie malsaine, tandis qu'Arturo, grand lecteur de classiques et de romans d'aventures, a tendance à idéaliser ses prouesses et celles supposées du père. Mais le lecteur d'*Aracoeli* doit faire face à un effort supplémentaire : le pacte narratif lui impose, à partir des fragments de mémoire, de temps présent et de rêves, de reconstruire l'unité d'une histoire qui est confuse au narrateur lui-même, qui a presque peur de découvrir la vérité. Tout comme sa myopie lui convient, parce qu'elle se pose en tant qu'écran entre sa personne et la réalité, le désordre aussi de ses souvenirs et de sa perception le bercent dans un dangereux illusionnisme, qui le retient prisonnier, toujours tourné vers le passé, presque à la merci de la « multiformité infinie et changeante [...] de l'objet réel » (« Sur le roman », dans *Pro ou contre la bombe atomique*, cit., p. 54). Entre le narrateur (qui parfois nous semble tout sauf « une première personne responsable ») et le protagoniste, il n'y a pas de filtres : on passe brusquement de l'enfance (domaine du passé et du personnage) à l'âge adulte (territoire, par contre, du présent et du narrateur), sans le syndrome du mensonge ou la lumière qui sublime tout. Déjà, après la publication du roman, Michele Rago soulignait que :

Dépourvu de rapports, le personnage est complètement isolé dans le dialogue avec les souvenirs. L'urgence de la mémoire l'amène à la contemplation du passé. Il ne s'agit ni d'une récupération ni d'une "recherche". C'est une immersion, une façon parfois exaltée, parfois désespérée de survivre sentimentalement (n.t.)³¹¹.

³¹¹ « Privo di rapporti, il personaggio è del tutto isolato nel dialogo con i ricordi. L'urgenza della memoria lo porta alla contemplazione del passato. Non è né un recupero né una "recherche". È un'immersione, un modo ora esaltato ora disperato per sopravvivere sentimentalmente » (Michele Rago, « Pianto d'amor e di

La mémoire se présente dans ce roman en tant qu'urgence: il faudrait peut-être établir une comparaison entre cette œuvre et celle d'un écrivain incontournable lorsqu'on aborde le thème de la mémoire, c'est-à-dire Marcel Proust. Le roman de Morante met en scène une immersion dans le passé qui peut à première vue paraître proustienne ; pourtant, il faut souligner qu'il s'agit d'une recherche tout à fait différente de l'œuvre de l'écrivain français, sans compter les résultats complètement divergents de Marcel et de Manuele, dans leur quête du passé. En effet, dans la *Recherche*, la mémoire commence à s'activer de façon involontaire et donne au narrateur un plaisir physique aussi bien que psychologique. Dans *Aracoeli*, au contraire, le retour au passé, qui s'effectue par intermittences, donne au protagoniste la claire conscience de sa solitude et incite la négation de soi-même dans un présent qu'il refuse et par lequel il est exclu. On constate que le présent douloureux l'emporte sur la partie du passé qui a été heureuse : il n'y a aucun « effet madeleine ». En outre, la récupération du passé ne s'avère chez Manuele rien d'autre qu'une régression, tandis que chez Proust la lutte entre le présent et les souvenirs du passé représente la voie qui mène à la création artistique :

Il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art ? (Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1989, p. 878).

Cet aspect lié à la création, à la réélaboration du passé n'est pas du tout présent dans le roman de Morante et, au fur et à mesure qu'on avance dans la lecture, on se contentera d'accompagner Manuele, ce vieux bourgeois, inutile et laid, anesthésié par les drogues, un intrus toujours et partout, le long d'un voyage dans la double direction du passé et du présent. Le protagoniste est condamné à un présent étouffé par le passé, avec pour conséquence directe une incapacité à gérer le temps, concept tout à fait relatif et ici presque annulé.

Aracoeli fait sans aucun doute partie de la famille des livres qui ont comme sujet la mémoire. Pourtant, il n'y aura pas le résultat souhaité dans cette recherche, la rencontre si désirée se réduira à une vision dans une caillasse, où *Aracoeli* apparaît à

Manuele en lui adressant une phrase sibylline : « Mais, niño mio chiquito, il n'y a rien à comprendre. » (p. 466). Le chronotope de la rencontre, cette intersection des séries spatiales et temporelles, cette matérialisation du temps dans l'espace, ne sera pas possible de la façon imaginée par le protagoniste. Cependant, Aracoeli représente un point de départ et une ouverture vers d'autres dimensions et d'autres âges : somme toute cette œuvre constitue un renvoi vers différents ailleurs, dont une partie reste enveloppée dans l'ambiguïté caractéristique de l'écriture de Morante.

Dans le territoire de la mémoire, il est possible de retrouver aussi de nombreux rêves, comme dans tous les romans de l'écrivaine. Le rêve³¹² chez Morante montre au lecteur un paysage intérieur, un voyage vers l'inconnu, l'accès à une réalité différente de l'ordinaire, mais qui reste en relation avec elle. Manuele entre dans le théâtre de ses rêves pour aller à la rencontre de ses peurs et de ses angoisses, qui ont presque toutes comme sujet la perte de la douce et maternelle Aracoeli³¹³. L'intégration d'un ou de plusieurs rêves dans une fiction peut répondre à des nécessités dramatiques et/ou psychologiques. Bien évidemment, dans le roman de Morante, les deux principes sont présents et ils s'avèrent fondamentaux pour comprendre le personnage de Manuele. Sur le plan psychologique en particulier, c'est bien le complexe d'Œdipe qui se met en place, tandis qu'au niveau dramaturgique, le rêve a la fonction de montrer l'état intérieur du personnage et donne au lecteur des symboles énigmatiques et des éléments à déchiffrer. À titre d'exemple, on peut citer l'un des rêves que Manuele fait pendant le séjour chez les grands-parents, lorsqu'Aracoeli a déjà quitté la maison pour devenir une prostituée. Pendant ces nuits-là l'enfant est terrifié par la menace des songes :

Lors d'un rêve je me retrouvais à dîner, seul avec Daniele, dans la cuisine des Hauts Quartiers. Pour moi, Daniele enlevait dans mon assiette l'arête d'un poisson volant. Et à brûle-pourpoint il me dit :

³¹² La présence de la thématique du rêve et plus généralement de la dimension onirique (qui comprend aussi les visions et les imaginations) dans l'œuvre de Morante a été approfondie dans plusieurs études. On peut citer les suivantes: Paola Bletloch, *Elsa Morante's use of dream*, in « La fusta », VII, 1990, pp. 61-73 ; G. Yehya, Il "segreto dei dormienti". I sogni dei romanzi di Elsa Morante, in Elisa Martinez Garrido, sous la direction de, *Elsa Morante. La voce di una scrittrice e di un'intellettuale rivolta al secolo XXI*, Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid 2003, pp. 193-206; E. Porciani, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, cit.

³¹³ C. Sgorlon, à propos des rêves du protagoniste, écrit: « La vita per lui [Manuele] è diventata come un'infezione, un lazzaretto, un carcere. E come ai carcerati e ai malati cronici, gli è concesso di evadere soltanto attraverso i sogni » (C. Sgorlon, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, cit., p. 118). Rêver représente l'occasion d'aller à la rencontre des peurs et du passé : Manuele enfant dans son monde onirique peut réélaborer tout ce qui se passe de troublant autour de lui, tandis que Manuele adulte trouve dans les rêves un passage pour rejoindre son passé.

« Il n'y a pas d'épine sans rose. » Puis ce poisson, au lieu de voler, se prit à danser en l'air, diffusant une multitude de couleurs et de sons. « Mais maman », demandai-je, « quand revient-elle ? » Et la voix du poisson danseur – qui entre-temps avait disparu- répondit de je ne sais où : « Madame s'amuse » (p.445).

Daniele était le valet de la maison de Manuele, à Rome. Il était devenu le seul ami de l'enfant, dans la période difficile de la dépression de la mère, mais il avait quitté le service après que cette dernière l'avait séduit, en proie aux premiers symptômes de sa nymphomanie. Daniele fait donc partie d'un passé heureux, détruit pourtant par la transformation irréversible de sa mère. Dans ce rêve, Manuele enfant nous montre le doute qui l'obsède dès qu'Aracoeli est partie, c'est-à-dire la peur que sa mère l'ait quitté à jamais pour aller s'amuser, en l'oubliant et en trahissant leur amour. Tout au long du roman, Manuele insère de nombreux rêves dans son récit et se questionne sur la place qu'ils occupent dans la vie. Contrairement à l'œil physique, malade et incapable de déchiffrer le monde qui l'entoure, l'œil intérieur qui s'ouvre pendant le rêve transmet à Manuele ses véritables sentiments, ses peurs et plusieurs fragments de son passé, en fournissant au lecteur une clé de lecture alternative, pour comprendre plus exactement la tragédie du protagoniste.

Certains personnages féminins de l'œuvre de Morante, comme Nunziata et Ida, disposent d'un paradigme de connaissance différent de l'intelligence ordinaire : nous pensons, par exemple, à la « précognition » d'Ida et à sa façon de comprendre le monde qui l'entoure par un sens du sacré. Aracoeli présente aussi ce type de cognition hors du commun, mêlé, à l'instar de Nunziata, à une religion superstitieuse et populaire (très liée au culte de la Vierge). Le monde du *logos* ne leur appartient pas :

Son intelligence était différente de la nôtre : c'était une substance ténébreuse, impénétrable et secrète, qui coulait dans tout son corps, telle qu'une infinie mémoire charnelle mêlée d'exultation et de mélancolie. Elle la rendait capable – je crois – de ressentir, dans les espaces et dans les temps, des présences, des mouvements et des météores refusés à notre connaissance ; mais, devant les exercices de la pensée abstraite, elle se réfugiait en une région de stupeur et d'absence, à la façon d'un petit animal à qui on offre en guise de repas une matière non comestible. L'intelligence mystérieuse, qui n'avait pas séjour en sa pensée, était une errante inconnue à l'intérieur d'elle-même ; de même que, parmi nous, elle était une étrangère. Et elle évoluait, inconsciente, en deçà de l'Histoire, et de la politique, et des livres et des journaux, ainsi qu'une nomade qui a planté sa tente sur un no man's land (pp. 270-71).

Cette forme primordiale d'aborder la réalité, une intelligence qui ignore la primauté de l'intellect, de la logique et de la rationalité, appartient aux mères, car celles-ci ont le devoir de préserver la race humaine à travers le miracle du don la vie et le fait

de la sentir grandir à l'intérieur d'elles (la grossesse est toujours célébrée chez Morante comme une période d'extase presque divine). Dans ce roman, pourtant, la génitrice abandonne son fils, en le laissant seul et dépourvu de protection (maintes fois, pour ce qui est de Manuele, sera utilisée la similitude avec l'animal bâtard abandonné). Aracoeli devient une figure ambiguë, lumineuse et obscure à la fois. Pour le protagoniste, la mère, où mieux, son souvenir, se charge de douloureuse ambiguïté : amour puis haine, source de joie et ensuite d'obsession. Morante a l'habitude de couvrir du voile de l'ambiguïté tous ses romans, en laissant toujours ses personnages à moitié offusqués par une ombre de duplicité que le lecteur est libre d'identifier ou d'ignorer. Dans *Mensonge et sortilège*, parmi les vertus des fausses lettres du Cousin qui fascinent Concetta, Anna et Elisa, la narratrice cite aussi l'ambiguïté :

Mais la plus singulière, la plus précieuse de ses [des lettres] grâces, c'était l'ambiguïté, sans laquelle rien ne plaît. L'ambiguïté qui est l'essence des rêves et des dieux, l'écriture des prophètes, et, chez les mortels, l'expression des animaux les plus beaux, des arts les plus subtils, et le doux et barbare refrain de la nature. Il exhalait, veux-je dire, comme sa propre respiration cet attrait céleste, sans lequel personne ne trouvera jamais grâce devant les yeux d'Elisa (tome II, p. 222).

Manuele comprend que le secret de la continuation et des réapparitions de sa mère dans son présent est justement l'ambiguïté de celle-ci :

Ce fut ta mystérieuse ambiguïté, Aracoeli, qui t'a rendue pour moi immortelle ; et ce n'est sans doute pas un hasard si cet août ténébreux de ma « villégiature » [chez les grands-parents après la fuite d'Aracoeli] –qui préparait mon passage à l'âge de la raison – a été le point choisi pour ta mort. Ta mort opportune, en m'amputant de toi, a bloqué ma croissance, afin que mon-ton invention puérile se conservât éternellement immunisée contre la raison. Seule la mort prématurée peut exclure les corps adorés des sordides petites tombes régulières et sauver la vérité de l'absurde contre les faux de la logique. Quitte à te calomnier et à te maudire et à te renier, je n'ai JAMAIS voulu que soit dénoncée l'impossible misère de ton dernier secret. Et ainsi je te remercie pour notre intrigue enfantine. Ta terrible ambiguïté – ta ténèbre et tes leurres, ton scandale ta splendeur – m'accompagnera, en jouant, à l'arrivée du vide. Bénie sois-tu, mamita, pour ton alibi (pp. 438-39).

La duplicité d'Aracoeli outrepassa la mémoire et le présent, en façonnant aussi la structure du roman : l'histoire de la fille andalouse est constituée par fragments dispersés dans l'intrigue générale. Dans une note manuscrite de Morante, nous lisons :

« L’histoire d’Aracoeli doit être offerte par fragments – jamais trop étendus – »³¹⁴. Une Aracoeli mère et un « sosie défiguré » :

Une Aracoeli me vole l’autre ; et elles se transmuent et se dédoublent l’une en l’autre. Et moi, l’une et l’autre, je les aime : non point comme un homme déchiré entre deux amours, mais comme l’amant d’un hybride dont, en plein orgasme, il ne reconnaît pas l’espèce, ni ne comprend la trame. En guise d’exorcisme, qui me libère de la double invasion, je crie à voix forte : ARACOELI EST MORTE ! Et je fixe ma vue mentale sur l’état présent de ma mère : elle n’est plus cadavre, peut-être plus même un tas d’os ; rien d’autre qu’un misérable reste de cendres. Et peut-être, cela aussi, dispersé (p. 42).

Dans le premier et le deuxième roman de Morante, la tentative de ramener les morts à la vie représentait une thématique plus ou moins explicite : Elisa à travers l’écriture et l’imagination n’hésite pas à orchestrer les existences des membres (presque tous morts) de sa famille, tandis qu’Anna fait d’une certaine manière ressusciter le Cousin à travers la fausse correspondance ; Arturo, par contre, trouve du réconfort dans le fait de situer l’idée de sa mère, morte au moment de l’accouchement, dans une tente orientale veillant sur l’île. Dans *Aracoeli*, la mort et la vie sont divisées par des frontières labiles et s’entremêlent dans la cage-sépulcre du corps. Celui-ci est placé au premier plan tout au long du roman, jusqu’aux détails les plus intimes et les plus répugnants. L’ambiguïté, évidemment, concerne aussi le corps, qui est exalté en tant que chef-d’œuvre de beauté ou, en revanche, dégradé jusqu’à une implacable décomposition. Au moyen de « quelques éclairs en arrières » (p. 30), Manuele reconstruit son passé, pendant un voyage en Andalousie, en espérant la résurrection d’un corps en particulier :

³¹⁴ « La storia di Aracoeli sia data tutta a frammenti – mai troppo estesi – » (dans G. Bernabò, *La fiaba estrema*, cit., p. 262). La note manuscrite en question, contenue dans les dossiers où Morante gardait tous les notes concernant *Aracoeli*, est la suivante : « NOTE IMPORTANTI per il corso del romanzo. 1. N.B. I vari episodi del passato (es. Prostitute, Giulietto ecc. come pure i successivi eventi sulla famiglia e Aracoeli) – vanno sparsi meglio, in forma di continuo interludio, inframmezzati col viaggio (in una sorta di condizione quadrimensionale) – Studiarne meglio le varie posizioni nel corso del racconto – La storia di Aracoeli sia data tutta a frammenti – mai troppo estesi – 2. Il finale deve dare il senso della fine del mondo. 3. Significati – La discesa di Orfeo agli inferi – (Aracoeli) creatura che si vendica (inconsapevolmente) dei delitti collettivi con la propria degradazione e distruzione – Decadenza e rovina della civiltà borghese – Le madri e la morte – Chiusura dei cicli (nelle 4 dimensioni) – la fine del mondo – ecc. 5. Da ultimo il Perro (Perro! perro! perro!) – L’estrema attesa del passaggio del Samaritano. Ricordare La tempesta di Giorgione. (il soldato di guardia è il fratello Manolo, l’eroe) (dans G. Bernabò, *La fiaba estrema*, cit., p. 262). Nous voudrions mettre en valeur le recours à l’expression « condition quadrimensionale » en ce qui concerne l’alternance entre épisodes du passé et ceux du voyage : comme on a déjà eu occasion de le souligner, Morante possédait plusieurs livres sur les théories d’Einstein et la physique était un domaine qui la fascinait.

Je ne sais comment les hommes de science expliquent l'existence, au cœur de notre matière corporelle, de ces autres organes occultes de sensation, sans corps visible, et isolés des objets ; mais pourtant capables d'entendre, de voir et capter chaque impression de la nature, et d'autres encore. On les dirait munis d'antennes et de sondeurs à écho. Ils agissent dans une zone exclue de l'espace, mais de mouvement illimité. Et c'est là, dans cette zone, que se produit (du moins tant que nous vivons) la résurrection charnelles des morts (p. 20).

Manuele explore spontanément cette « zone exclue de l'espace, mais de mouvement illimité », parce que sa perception se fonde pour l'essentiel justement sur ces organes occultes de sensation, à travers lesquels il n'a jamais cessé de ramener sa mère à la vie. Le lien qui l'unit à sa mère trouve ses racines dans une véritable mémoire corporelle, qui permet à Manuele de tout connaître sur le passé, gardé secret en famille, d'Aracoeli, pauvre fille andalouse :

Son histoire m'avait été transmise dès l'époque où je grandissais dans son utérus, à travers le même message chiffré qui avait transmis de sa peau à la mienne la couleur brun maure. Or donc, il eût été vain de tenter une traduction terrestre de ce que je portais en moi de congénital, déjà imprimé dans son propre code fabuleux (pp. 11-12).

Le destin inévitable de malheur du protagoniste est transposé dans une ancienne fable³¹⁵ dont le centre est le corps : un tailleur immortel coud sur la peau des mortels

³¹⁵ « Selon une ancienne historiette, il existerait, caché dans une forêt, un tailleur immortel, qui dort le jour, perché sur un arbre comme les hiboux, et la nuit hante les chambres de certains mortels qu'il a pris le soin de choisir à l'avance, et auxquels il coud, dans leur sommeil, une chemise invisible, tissée avec les fils de leur destin. À partir de cette nuit, chaque élu – sans le savoir – circulera cousu vivant dans sa propre chemise ; et dès lors jamais ne pourra en changer ou s'en débarrasser : ni plus ni moins que s'il s'agissait de sa propre peau. En outre, ignorant à jamais de ce qui vient de lui échoir – puisque, plongé dans le sommeil, il ne s'était aperçu de rien – chacun, jusqu'au lendemain, aura repris la lutte pour sa propre existence, à son habitude, sans s'expliquer le pourquoi de certains prurits, élans ou malaises que le font délirer. Et l'on dit à ce propos que le tailleur nocturne, goûtant à l'avance les tourments futurs de ses clients, pendant son travail, à chaque aiguillée, éclate de rire. Savoir, d'ailleurs, si le tailleur, dans ses choix, suit un critère personnel ou une règle établie, ou bien va à l'aventure ou se laisse mener par son caprice : la fable ne l'explique pas. Elle fait cependant allusion, au dernier moment, à l'existence de certains corps mortels miraculeux, doués de facultés excentriques : celle, par exemple, de changer de peau comme les serpents, ou de glisser inopinément hors de sa propre chemise, telle une fève de sa gousse, ou même de faire évaporer la chemise de son dos sans du tout s'en apercevoir, par l'action naturelle du souffle. Mais il s'agit là de cas rarissimes. Et le tailleur immortel, après les avoir identifiés, en prend note avec soin, les distinguant, avec des marques particulières, de la normalité générale. Dans sa Liste Universelle des corps, leurs noms (accompagnés de leurs respectives positions dans les espaces nocturnes) sont précédés de la lettre P (qui peut signifier PARADOXE ou PRIVILÈGE) et suivis du sigle NSCF, que d'aucuns déchiffrent ainsi : NON SUJETS À CASAQUES DE FORCE (ou à CHEMISES DE FORCE). Mais le tailleur immortel, possédé par son idée fixe, ne se fait pas facilement à de pareilles anomalies. Et il insiste dans ses tentatives de revêtir à nouveau de chemises les mêmes corps miraculeux déjà revêtus en vain précédemment, aspirant ainsi à un succès quelconque, encore que bien improbable. Il n'en résulte pas pour autant qu'une telle satisfaction lui ait jamais été donnée. Régulièrement, et sans exception aucune, ces corps NSCF se dépouillent petit à petit de ses nouvelles chemises, comme de

une chemise invisible, qui est en réalité le destin auquel ils sont condamnés. Le tailleur épargne parfois quelques « corps miraculeux », qui restent libre de choisir leur chemin. Le protagoniste est conscient de ne faire pas partie de ce deuxième groupe :

De même que toute autre fable ancienne, celle-ci aussi communique sans doute sa part de vérité. Et dans ce cas, elle me communique à moi que je ne suis certainement pas un corps miraculeux. Si j'avais une sonde appropriée, je pourrais repêcher au fond de mon passé la date lointaine de cette nuit où je reçus la visite du tailleur immortel. Depuis, parmi les sorts indélébiles de ma trame future, cousus désormais dans le vif de ma chair, le premier disait :

JAMAIS PLUS TU NE SERAS
UN OBJET D'AMOUR
JAMAIS POUR UNE PERSONNE JAMAIS
JAMAIS TU NE SERAS UN OBJET
D'AMOUR.

Pourtant, ce sort qui me fut décrété, je l'ai appris beaucoup plus tard. Pendant trop d'années, je n'ai pas voulu reconnaître, dans les tours et les retours monotones de ma chanson, le thème obsessionnel d'un destin nécessaire (pp. 73-74).

Le voyage en Andalousie, un périple au royaume des morts (nous n'oublions pas les allusions à la *Divine Comédie* de Dante et aux épisodes classiques de la rencontre entre Énée et le père aux Enfers, dans le chant VI de l'*Enéide*, ni d'Ulysse et de sa mère dans le chant IX de l'*Odyssée*) représente la tentative de récupérer les sensations partagées avec la mère et de les revivre dans leur dimension physique. Il s'agit d'un type de résurrection différent du dogme chrétien, un phénomène indissociable de la mémoire. Le corps est placé au centre du roman, en tant que havre de souvenirs, d'émotions, mais aussi cible facile de la folie, de la maladie et d'inexorables destins malheureux. En effet, le paradoxe du corps est le suivant : si d'une part il représente la somme totale des limites humaines, il est d'autre part le seul moyen pour l'homme de communiquer et d'établir des rapports avec les autres, dans la nécessité constante de se reconnaître et de se consoler réciproquement. Dans *Aracoeli*, nous pouvons assister à un miracle complètement laïc : la réactivation de sensations partagées à travers la mémoire du corps. Celui-ci, tout au long de la vie, garde les traces du passé et, à travers ce mécanisme de résurrection sensorielle, semble se détacher de l'ordinaire progression temporelle. La rencontre avec la mère (ou mieux le fantôme de la mère, une « forme sans forme ») à El Almendral, dans une « caillasse onirique » détermine définitivement

transitoires maladies saisonnières » (pp. 72-73). Tout bien considéré, les NSCF pourraient coïncider, à notre avis, avec les Rares Heureux du *Monde sauvé par les gamins*.

le glissement de la compréhension d'un niveau rationnel à un niveau émotionnel, corporel et sentimental ; d'une certaine manière, c'est la revanche de Totétaco sur les Hauts Quartiers :

Et Aracoeli accourt vers moi du fond de ses longitudes. Elle acquiert la vitesse de la lumière. Elle a déjà dépassé, en remontant le temps, le mur du son. Et il ne me reste plus qu'à inventer notre rencontre. Elle a pris forme.

« Mama ! Mama !

- C'est moi – tu me vois ? »

(En vérité, j'aperçois – ou prétends apercevoir – à peine une sorte de minuscule sac d'ombre. La voix, cassée, mêlée de rires très brefs, ressemble au vain rôle d'un animal.)

« Oui. Tu m'as entendu ?

- Oui. Mais quel mal pour te rejoindre – recueillir ce dernier résidu infime d'énergie vivante dans ma maigre poussière – et la produire dans cette forme sans forme – qu'ensuite il faudra que je paie – toute forme est une marchandise qui coûte.

- C'est moi qui paierai pour toi, mama.

- Nada nada – et me transporter à cette distance. Mais, toi, où vas-tu ?

- C'est encore loin, El Almendral ?

- Je ne comprends pas – pourtant je dois être passée par là – en une autre agonie.

- Quelle autre ?

- Une autre. À un certain degré de fièvre, on en perd le compte – il faut passer beaucoup d'agonies, et par rien qu'une – pour guérir.

- Mais on guérit ?

- On fait semblant d'y croire.

- Et le Zénith ?

- Quelle langue parles-tu – je ne te comprends pas – mais que dois-tu me dire – dépêche-toi – il est déjà tard. »

(Donc elle aussi, comme Cendrillon) « Je voulais te dire que tout me fait peur.

- Et quoi, plus que tout ?

- Avoir péché.

- Toi ! Et où as-tu péché, toi, mon pauvre niño ?

- Partout, j'ai péché. Dans les intentions et dans les fins et dans les actes, mais pis que tout dans l'intelligence. L'intelligence nous est donnée pour comprendre. Et à moi, on me l'a bien donnée, mais je ne comprends rien. Et je n'ai jamais compris et ne comprendrai jamais rien.

- Mais niño moi chiquito, il n'y a rien à comprendre. »

J'entends son rire fuser, tendrement. C'est l'adieu. Je vois le sachet d'ombre s'affaisser et fondre dans le vide (pp. 465-66).

Manuele recommence à utiliser l'espagnol (« Mama ! Mama ! »), la langue maternelle qu'au début du roman il affirmait ne savoir plus parler. Tout d'abord Aracoeli avoue ne comprendre pas la langue de son fils (« Quelle langue parles-tu »), mais ensuite elle incite Manuele à lui ouvrir son cœur. La réponse finale (« Mais niño moi chiquito, il n'y a rien à comprendre. ») ressemble au refrain (que seul Useppe peut entendre) chanté par les oiseaux dans *La Storia* : « C'est un jeu / un jeu / rien qu'un

jeu !) (*La Storia*, p. 728), qui à son tour pourrait se référer à la « Canzone degli F.P. e degli I.M. », dans *Le Monde sauvé par les gamins* : il n'est pas nécessaire et s'avère tout à fait insensé de vouloir à tout prix rechercher une solution rationnelle au mystère de la réalité :

L'arabesque indéchiffrable
est donnée pour la joie de son mouvement, non pour la solution
de son théorème.
À la fin vos différences n'importent en rien
parce que
chaque pas de joie, qui a la joie pour départ et direction, se destine
toujours au lieu unique du repos
où on se libère des désirs, et avant tout
du désir absurde d'une solution
du théorème (E. Morante, *Le Monde sauvé par les gamins*, cit., p. 162).

Dans l'œuvre de Morante, il faut signaler une constante essentielle : la connaissance, à savoir la véritable capacité de comprendre, n'est accordée qu'aux animaux, aux enfants et aux mères qui ne refusent pas leur destin de procréation, leur vocation à la vie. En outre, Manuele avoue : « Il ne reste plus qu'à inventer notre rencontre » et ensuite : « Mais moi je reprends quand même ma marche, parce qu'aussi bien cette rencontre a été une de mes inventions » (p. 467). Cette confession ne réduit pas l'importance de ce retour à une dimension pré-cognitive et d'intelligence affective suggérée par le fantôme d'Aracoeli : le fait d'insister sur le caractère fictionnel de la rencontre déplace le focus sur le champ de l'intériorité du protagoniste, en faisant de ce dialogue un produit de son corps, de ses sensations et de sa psyché. Aracoeli se montre à Manuele en tant que « minuscule sac d'ombre », une « forme sans forme » qui se situe péniblement dans des coordonnées spatio-temporelles³¹⁶. Manuele Gragnolati souligne à ce propos :

³¹⁶ Manuele Gragnolati compare le dernier roman de Morante au thème des étreintes manquées entre un vif et un mort présent dans la *Comédie* de Dante. En particulier, il conduit une analyse approfondie du langage dans *Aracoeli*, en mettant en évidence l'évolution linguistique du protagoniste, de Totétaco aux Hauts Quartiers, de la langue de la mère à celle du père. En outre, il met en évidence le concept de résurrection charnelle, en parvenant à des conclusions intéressantes, par exemple en effectuant une lecture originale tant de la rencontre avec le fantôme d'Aracoeli que de l'épilogue qui met en relief l'amour retrouvé pour le père. À propos de la nature fictive du dialogue entre Manuele et sa mère morte, Gragnolati précise : « Come l'invenzione è lo strumento con cui il romanziere può avere accesso alla verità, così l'invenzione dell'incontro con la madre è produttiva e apre alla sezione seguente e conclusiva del romanzo intitolata "TORNARE A CASA", che conferma come l'apparizione di Aracoeli abbia avuto effetti importanti sul protagonista, sulla sua comprensione della realtà e sulla possibilità di viverla

[...] la définition de “forme sans forme” utilisée pour décrire la dernière apparition d’Aracoeli peut être considérée comme une définition du roman lui-même. La révolution poétique du roman se produit en effet aussi au niveau de la structure narrative, fragmentée et déformée, déstabilisante dans ses continuelles interruptions et inversions de genres, rythmes, prospectives. De manière similaire, la temporalité s’étend et en même temps se tord et se suspend, en interrompant tout sens de linéarité progressive et téléologique ; au contraire, elle revient souvent en arrière (n.t.)³¹⁷.

Le roman entier s’avère en effet organisé par le narrateur à partir du film de la mémoire, donc en suivant un fil conducteur qui s’éloigne d’un modèle narratif préétabli et des intrigues traditionnels. Outre l’histoire racontée, les non-dits et les sous-entendus, les hallucinations et les actions qui se passent dans la dimension onirique du protagoniste font du roman (« notre [d’Aracoeli et de Manuele] expérience totale ») un hybride, « un corps entier, déchiré par nos ciseaux » :

Et à la fin, notre expérience totale donne un hybride, dont seul nous apparaît le tronc exposé et mutilé, tandis que la partie enfouie nous échappe pour disparaître dans une foibe. Cet hybride est mon corps même, est ton corps : c’est toi, c’est moi. Et peut-être, notre corps entier, déchiré par nos propres ciseaux, à l’heure dernière viendra de la croix spatiale à notre rencontre, baroque carnivore inconnu (p. 441).

Aracoeli est un roman qui s’inspire du cinéma lequel, grâce à l’homologie structurale qui le lie au rêve et aux mouvements de la mémoire, devient un point de repère fondamental et une métaphore efficace permettant une lecture aisée de l’histoire narrée. Non seulement on constate un usage manifeste du langage propre au cinéma³¹⁸,

diversamente. Se il viaggio di Manuele era iniziato alla ricerca della madre e all’insegna di una riattivazione delle tracce del passato trasmesse nel corpo, non si arresta al ricongiungimento con il materno e la dimensione del femminile. [...] quello che rimane da compiere, dopo che Manuele si è reimpossessato pienamente della lingua materna, è [...] un confronto-integrazione con la sfera paterna. Anche in questo caso il confronto è possibile attraverso un’ultima “resurrezione”, quella del padre, che contamina passato e presente, li inverte e li trasforma. Allo stesso tempo, [...] l’epilogo non si riferisce solo alla vicenda narrata, ma fornisce elementi ulteriori per capire l’operazione stessa del romanzo e il suo tentativo di rivitalizzare il linguaggio [...]» (M. Gragnolati, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini, Morante*, Milano, Il Saggiatore, 2014., pp. 137-38).

³¹⁷ « [...] la definizione di “forma senza forma” usata per descrivere l’ultima apparizione di Aracoeli può essere considerata una definizione del romanzo stesso. La rivoluzione poetica del romanzo avviene infatti anche a livello della struttura narrativa, frammentata e distorta, destabilizzante nelle sue continue interruzioni e inversions di generi, ritmi, prospettive. In maniera analoga, la temporalità si espande e allo stesso tempo si contorce e si sospende, interrompendo qualsiasi senso di linearità progressiva e teleologica, anzi spesso, tornando indietro » (M. Gragnolati, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini, Morante*, cit., p. 144).

³¹⁸ Federica Ivaldi a mené une étude sur le rapport entre Aracoeli et le cinéma (cf. Federica Ivaldi, *Effetto rebound. Quando la letteratura imita il cinema*, Ghezzeno, Felici, 2011), en mettant en lumière les similitudes entre le roman de Morante et l’art cinématographique, et en soulignant le recours à un langage spécifique et à certaines techniques (comme le fondu) ou l’usage du temps présent. Le passage suivant s’avère notamment très cinématographique : « Et c’est ainsi qu’a commencé la sarabande finale dont, à

mais le recours à certaines techniques empruntées à l'art cinématographique contribue à la construction du roman tout comme du personnage de Manuele. En effet, celui-ci assiste de façon passive à la succession de souvenirs et de visions du roman : le protagoniste et le narrateur s'unissent dans la figure apathique et inactive d'un spectateur, qui ne peut que subir le flux mnésique qui l'atteint et le bouleverse :

J'ai toujours été une énorme fabrique de rêves. Et s'il est vrai que notre temps fini linéaire est en réalité le fragment illusoire d'une courbe déjà achevée : où l'on tourne éternellement sur le même cercle, sans durée ni point de départ ni direction ; et puis si vraiment chacune de nos expériences, la plus petite ou la plus grande, est LÀ impressionnée sur cette bobine de pellicule, déjà filmée depuis toujours et en projection permanente ; alors je me demande si les rêves aussi s'inscrivent dans cette totalité. Et si ma bobine, prise dans son ensemble, se révélerait film d'horreur, ou comédie. Mais moi, en tout cas, je ne pourrais d'ailleurs vraiment plus me remettre à le tourner [...] (pp. 441-42).

Dans un roman où le temps est une notion relative, la technique cinématographique du montage revêt une importance cruciale. Tout comme le film n'existe qu'avec le montage, qui donne un sens à l'histoire, en mettant en valeur certains moments et en excluant d'autres, l'auteur a « réécrit » de la même manière le temps dans son roman, en combinant des scènes pour que le lecteur puisse en saisir la signification³¹⁹. La position des épisodes du passé et de ceux du voyage ressort à un

mon habitude, certaines séquences et figures – ayant glissé jadis telles des ombres éphémères sur mon âme – se projettent aujourd'hui devant moi avec la force des hallucinations, se précisant jusqu'à de certaines vétilles, clins d'yeux, grimaces. Tant d'années elles firent mine d'être effacées ; et maintenant elles viennent s'exhiber, documentaires d'archives, dans mon théâtre vide. Seraient-elles, elles aussi, des fictions ? Des faux ? Des plaisanteries d'un trip qui a mal tourné ? L'Homme-chat. Le Consul de la Milice. L'ascenseur devenu fou. La Femme-chameau. L'Église. La Quinta » (p. 368). La scène suivante (où est appliqué la technique du fondu) représente un autre exemple d'emprunt cinématographique : « Or, la toute première vision posthume de moi-même, qui sert d'arrière-plan à mes années en allées, se présente à ma mémoire (ou pourrait-on dire pseudo-mémoire) non point directement mais reflétée dans ce miroir, et cernée par le fameux cadre. [...] On y voit, assise dans un petit fauteuil peluché jaune d'or (bien connu de moi et familier), une femme, un enfant à la mamelle. Elle appuie contre le lit un pied nu, et par terre, sur le tapis français, il y a une pantoufle renversée. [...] Voilà. Et après l'apparition de ce point noir, le miroir s'évanouit avec son cadre. Maintenant, à partir de cette scène reflétée, qui paraissait peinte, s'approchent de moi, se développant dans leur réalité tangible, les détails intimes, comme si le moi d'aujourd'hui recouvrait les pupilles même de la mignonne créature pendue à la mamelle. [...] d'entre les paupières mi-closes de ce moi-même d'alors, je revois sa mamelle, dénudée et blanche, avec ses deux petites veines bleues et autour du tétin un halo de couleur rose orangé (pp. 21-22).

En outre, Manuele appelle « petit cinéma » les visions qui l'occupent pendant ses masturbations d'adolescent : le sous-chapitre qui contient les descriptions de ces scènes s'appelle « Film ».

Marco Baldini aussi s'est penché, de manière plus générale, sur le rapport entre Morante et le cinéma (cf. M. Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, cit.), notamment sur ses écrits relatifs à des sujets cinématographiques et ses critiques de films à la radio (avec un programme diffusé dans les années 1950-51).

³¹⁹ C'est grâce à l'effet du montage des épisodes que le roman se conclut avec la scène de Manuele adolescent qui pleure après avoir quitté l'appartement du père, mettant ainsi en évidence (contre toute attente) l'amour qui le lie à la figure du père, restée jusque-là dans l'ombre.

effet de montage qui appartient lui aussi à la dynamique de renversement caractérisant la rédaction d'*Aracoeli*, et démontre le désir d'expérimentation de la part de Morante. Le montage constitue le fondement du roman, parce qu'il permet concrètement la lecture et la compréhension de l'histoire d'un voyageur que l'on pourrait définir « einsteinien » : sans la juxtaposition stratégique des scènes, nous ne saurions jamais si c'est lui ou l'espace-temps qui a bougé.

La dernière œuvre de l'écrivaine pousse jusqu'au bout certaines constantes de son écriture, comme par exemple la prédilection pour des figures marginalisées, le recours à la dimension onirique pour approfondir les personnages et la propension à mettre en scène situations et sujets caractérisés par une bonne dose d'ambiguïté. Nous avons abordés d'autres thématiques, telles la maternité, l'enfance, la figure paternelle, la hiérarchisation de la société, la mémoire et le corps, qui sont aussi présentes dans les romans précédents et représentent d'une certaine manière les pierres angulaires de l'art narratif de Morante. Dans *Aracoeli*, ce répertoire est dépoussiéré et présenté sous un jour différent ; il peut être aussi parodié et bouleversé, et avoir un impact considérable sur les personnages mêmes, dont les interactions et les relations se font difficiles, fragmentées et suspendues. Il convient en outre de garder à l'esprit l'absence d'animaux élevés au rang de personnages, la présence d'une amulette³²⁰ (dans *Mensonge et sortilège* il y avait la bague du Cousin et dans *L'Île d'Arturo* celle de Minerve), l'incursion dans le roman de deux partisans dans une scène tout à fait hallucinée (alors que, dans *La Storia*, même s'ils étaient décrits avec une pointe d'ironie, ils revêtaient un rôle important), la présence d'un jeune homme venant au secours du protagoniste : Daniele, pourtant, contrairement à Silvestro, le valet d'Arturo, ne pourra rien faire pour aider Manuele. Franco Fortini avait écrit lors de la sortie du roman :

³²⁰ Le talisman d'*Aracoeli*, dont on trouve aussi un dessin (p. 260) devrait protéger Manuele de la prophétie de mort d'une bohémienne : « C'était une minuscule silhouette humanoïde, rudimentairement sculptée, qui de ses bras ouverts tenait un arc au-dessus de sa tête ; et je crois qu'elle faisait partie du bagage personnel (contenu tout entier dans un sac de paille) qu'après ses premières épousailles avec mon père, elle avait ramené d'Andalousie. Ce bout d'homme enchanté, garant de ma vie (sa foi à elle le consacrait à ma foi) s'ajouta ainsi à la médaille bénite et aux autres breloques maternelles propitiatoires déjà enfilées dans ma chaînette de baptême. Et elle resta là, jusqu'au dernier été de mon enfance : lorsque, en une heure d'obscur maléfice, soudain, avec le sentiment tragique d'une amputation, j'arrachai la chaînette de mon cou, et la jetai, chargée de tous ses gris-gris, dans un charreton d'ordures abandonné au milieu de la rue. Nul doute que mon intention, par ce geste, était de renier *Aracoeli*, et de m'amputer d'elle, et de mon trop grand amour, comme d'un objet de honte » (p. 41).

Ce dernier roman de corruption et d'angoisse sera difficilement compris, sauf s'il est lu aussi comme une autocritique à la mystique blanche de *La Storia* et un irréfrenable tremblement d'horreur face à ce que, dans la dernière décennie, nous sommes devenus (n.t.)³²¹.

Selon nous, *Aracoeli* ne doit pas – ou pas uniquement – être lu comme une palinodie de *La Storia* : cette approche critique s'avère simpliste et risque de ne pas faire ressortir le travail d'une écrivaine qui se repense et ne cesse d'expérimenter. Évidemment, l'actualité, la vieillesse, les pertes et les déceptions de la vie ont aussi influencé l'écriture. Mais le réseau d' « échos de Morante dans Morante »³²² est ici trop explicite et s'offre en tant que clé de lecture d'un roman emblématique, et à la vocation fortement concluante, à tous les égards. Il s'agit au fond d'une œuvre écrite dans la conscience que la fin d'une carrière littéraire toujours innovante et féconde était proche. Cette opinion, en effet, peut être corroborée par la façon avec laquelle est finalement traitée la figure paternelle toujours absente, un *topos* dans l'œuvre de Morante : dans

³²¹ « Quest'ultimo romanzo di corruzione e angoscia difficilmente sarà capito se non lo si legge anche come una autocritica alla mistica bianca de *La Storia* e un irrefrenabile tremito di raccapriccio per quel che nell'ultimo decennio siamo divenuti » (Franco Fortini, « Elsa Morante grande solitaria », « Corriere della sera », 14 novembre 1982, *Le stanze di Elsa*, <http://193.206.215.10/morante/periodici/aracoeli.html>).

³²² La figure de Manuel, l'oncle du protagoniste et le frère d'Aracoeli pourrait tout simplement constituer un exemple d' « échos de Morante dans Morante » : c'est un héros pour Manuele, même s'il ne l'a jamais connu (le jeune espagnol est mort très tôt pendant la guerre civile). La première apparition de Manuelito remonte à *Mensonge et sortilège* : Edoardo, pendant le « cousinage » avec Anna, lui raconte ses projets (très fantasques) de partir pour l'Étranger ; Manuel, dans les discours du Cousin, semble être un torero surgi d'Espagne : « En Espagne, par contre, il [Edoardo] s'habillerait en torero, puis, drapé dans une grande cape rouge, il s'assiérait incognito au milieu du public de la corrida. Déjà, dans la plaza, le taureau, le gigantesque Rossano, terreur des arènes, se déchaîne, et les picadors l'attaquent et les banderilleros le piquent de toutes parts ; mais voici qu'au milieu de tous, s'avance, salué par d'énormes applaudissements, Manuelito, l'idole de l'Espagne, le grand matador » (p. 243). Ensuite le lecteur assiste à la narration de la corrida, avec Edoardo et Manuel qui, ensemble, réussissent à tuer le taureau et le succès de deux jeunes parmi les filles : il s'agit de trois pages environ, abondantes en descriptions de Manuel (« brun avec des yeux marron en amande »). Dans *Aracoeli*, Manuelito revient en tant que héros, figure idéalisée par Aracoeli (qui a quitté El Almendral lorsque son frère n'était qu'un enfant) et par conséquent par le protagoniste aussi. Au village, frère et sœur jouaient à la corrida et Tia Patrocinio, la vieille du village, lui avait prédit une carrière en tant que torero. Mais Manuel meurt très tôt, lorsque la sœur est enceinte de Carina. Personne ne l'en informera pour ne pas la perturber, mais grâce à son intelligence particulière, elle semble malgré tout être au courant. D'insouciant figure imaginée par Edoardo, Manuel devient une sorte de fantôme qui accompagne le protagoniste du dernier roman de Morante, et pendant son enfance et pendant le voyage en Andalousie. Avec ses « organes occultes », Manuel perçoit la présence de l'oncle lorsqu'il arrive à El Almendral, répétant le paradigme de résurrection des morts à travers des sensations corporelles : « Alors, bien imprévue, me frôle une très légère bouffée d'allégresse. Et cette obscure ouïe intérieure, qui nous restitue jusqu'aux voix des morts, me fait reconnaître, à sa voix, quelqu'un que je n'ai jamais connu de ma vie : mon oncle Manuel. Au temps de sa mort dans la guerre civile, il n'avait pas encore atteint son plein développement ; or cette voix a un âge encore plus vert, et elle se confond en moi avec la voix de ma première puberté, encore aigre et bien mal assurée. Mais, sans nul doute, c'est lui, on le reconnaît même à l'odeur, celle d'un muchachuelo qui passe une grande partie de sa vie en plein air » (pp. 84-85). Manuel, qui selon Aracoeli ressemblait à son frère, considère son homonyme défunt comme un alter-ego beau et courageux, c'est-à-dire son antithèse.

Aracoeli, enfin, nous assistons à la récupération affective du père, même si c'est *in extremis* et par le biais de la mémoire.

Conclusions

Dans la première partie de ce travail sur les personnages romanesques d'Elsa Morante, nous avons examiné le rapport entre l'homme et la réalité, et nous avons en particulier analysé les relations humaines, conçues en tant que pivot de la représentation, de l'« image personnelle » de l'univers réel. À travers les personnages, nous avons essayé de faire un pas en avant vers une vision d'ensemble du concept de réalisme mis en œuvre par l'écrivaine tout au long de sa carrière.

Les relations humaines se construisent souvent sur l'équilibre instable entre identité intérieure et identité offerte à l'autre. Dans l'interaction, en effet, tout est une question de rôles, puisqu'à la base de la vie sociale demeure la capacité de manipuler nos informations et les impressions que l'on peut susciter chez les autres. Nous nous efforçons d'exercer un contrôle stratégique sur l'image que nous projetons et nous sommes toujours à la recherche d'une conscience de nous-mêmes, pour faire face au contexte dans lequel nous vivons. Les personnages romanesque de Morante reflètent cette lutte constante et vivent leur « drame humaine » dans leur dimension fictive, riches en « vicissitudes exemplaires ».

Le concept de stigmaté et l'étude des personnages stigmatisés nous ont ouvert les portes de l'énigme peut-être le plus angoissant du XX^{ème} siècle, c'est-à-dire l'identité. Le sens de soi-même, le fait de se reconnaître ou pas dans le monde extérieur, la nécessité de se définir et de devenir membre d'une société, la peur d'en rester exclu, les efforts pour donner des impressions qui s'écartent de notre véritable essence : nous sommes face à des personnages qui sont en quête d'une identité, des personnages qui luttent pour entrer dans un certain groupe où ils espèrent trouver une définition d'eux-mêmes, des personnages qui refusent toute détermination extérieure. Les stigmates, qui peuvent être de nature différente, deviennent parfois des caractéristiques identitaires que l'individu arrive à accepter, même inconsciemment, surtout lorsqu'il est assiégé par la multiplicité changeante du réel. Soit les personnages décident d'accepter les déterminations qui proviennent des autres, soit ils choisissent de rester incomplets, dans un état de tourment constant, dans une indétermination identitaire. Avec les personnages stigmatisés, il est plus aisé de mettre en évidence cette recherche existentielle qui caractérise tous les hommes, mais qui généralement n'est pas vécue de façon consciente

et directe, car l'homologation à des modèles préconstitués advient de manière presque automatique. La mise en scène dans ses romans de personnages stigmatisés représente sans doute pour Morante l'occasion de réfléchir sur l'énigme de l'identité, qui n'est autre qu'un des nombreux problèmes de l'homme face à la réalité.

Il est entendu qu'il faut considérer l'unicité de chaque roman : bien qu'il soit possible d'utiliser les mêmes concepts pour les examiner, il ressort de notre analyse que chaque livre reste un monde à part entière, avec ses dynamiques et ses finalités. Cela étant, nous avons aussi remarqué que, dans la production romanesque de Morante, les espaces peuvent maintes fois être considérés comme des refuges : l'individu ressent le besoin de délimiter la réalité multiforme, de se séparer, ne serait-ce que pour un moment, de ce qui se passe autour de lui. Ce phénomène est encore plus évident dans les appartements du premier roman et dans *La Storia* tandis que, dans le dernier livre, le refuge est moins spatial qu'onirique ou induit par la consommation de drogue. Nous avons aussi souligné le fait que l'espace se divise souvent pour le personnage en deux parties : une zone protégée, une sorte de coulisses (la région postérieure) et la scène (la région antérieure) où l'art de manipuler les impressions et la nécessité de porter un masque font du personnage une espèce de stratège et de metteur en scène de lui-même. Les relations humaines s'apparentent en effet à un enchevêtrement inextricable de dynamiques de pouvoir, de soumission, d'idéalisation, d'oppression, phénomène qui apparaît aussi dans l'étude sur les monades, les dyades et les triades au sein des systèmes de personnages dans chaque roman. La focalisation sur les combinaisons en petits groupes a mis en évidence les mécanismes qui, parmi les personnages romanesques, engendrent l'isolement, la solitude, la perversion, la folie, la jalousie, l'amour, à savoir toute la palette d'émotions et de sentiments constituant « les symboles narratifs » qui contribuent à créer « un système du monde et des relations humaines complet » (*Pro ou contre la bombe atomique*, cit., p. 47).

Nous avons constaté que les personnages agissent les uns *sur* les autres, les uns *pour* les autres et aussi les uns *contre* les autres. Ils se révèlent à travers ces relations, ils se construisent, ils se modèlent, ils se transforment, ils se détruisent, ils se revitalisent. Il est néanmoins indéniable que dans la « confusion irréaliste, et fragmentaire, et *usée*, des rapports extérieurs » (*ivi*, p. 14) certains personnages féminins gardent, parfois sans même le savoir, un sens très fort de la vie, une identité humaine inébranlable et

indéfectible : leur « acceptation atavique » (expression attribué à Alessandra, la grand-mère paysanne de la narratrice de *Mensonge et sortilège*) de la réalité, leur sens du sacré, leur intelligence déconnectée de la raison, mais liée à une sorte de sentiment primitif, en font des personnages privilégiés.

Le syntagme qui a inspiré cette analyse, « personnages vivants (bien qu'imaginaires) », réunit dans ce que nous pourrions estimer une définition contradictoire, les éléments fondamentaux du réalisme de Morante : la dimension vivante, liée aux relations humaines et la dimension de la fiction pure, de l'invention et de la créativité. Dans la deuxième partie de notre travail, nous avons retracé pour chaque roman l'origine de ses personnages et nous nous sommes penchés sur la dynamique créative qui relie les quatre œuvres ; en d'autres termes, il s'agissait d'une approche fondée sur la réélaboration et la personnalisation.

Dans *Mensonge et sortilège*, les personnages présentent des composantes stéréotypées qui contribuent à représenter les classes sociales. Pourtant, le personnage bidimensionnel, caractéristique par exemple du roman du XIX^{ème} siècle ou du feuilleton, subit un remaniement de la part de Morante, qui le transforme en un personnage tridimensionnel, capable de mettre en scène le drame humain et le système des passions de ce *Familienroman*. Le résultat est d'un côté l'adhésion du lecteur qui, une fois reconnu l'élément stéréotypé, peut apprécier l'enrichissement psychologique (notamment) du personnage, de l'autre la représentation de la société de manière complète et presque lukacsienne. La réélaboration comme méthodologie de travail trouve ses origines dans le laboratoire juvénile de Morante et s'épanouit dans le premier roman en tant que personnalisation de la substance romanesque du XIX^{ème} siècle pour produire des personnages dont les interactions et la recherche d'identité relèvent entièrement du XX^{ème} siècle. Le dépassement des figures topiques (qui inspirent la majorité des personnages de *Mensonge et sortilège*) a lieu à travers un renvoi constant à un répertoire littéraire qui inclut, entre autres, les contes de fées, le feuilleton, le mélodrame.

En ce qui concerne *L'Île d'Arturo*, il convient tout d'abord d'en souligner la dimension allégorique : tout renvoie à quelque chose d'autre et l'île représente le domaine de l'indéterminé et du possible. Le lecteur entre dans la vie du protagoniste au moment où il doit surmonter plusieurs épreuves qui vont le conduire à faire un choix

existentiel. La dynamique de réélaboration de l'auteure consiste ici en la création d'un genre qui s'inspire du roman de formation classique, du roman d'aventures, du roman courtois et du conte de fées, pour créer une structure ouverte qui décrit un parcours précaire, où l'expérience acquise est plus importante que la destination finale. Les personnages, par conséquent, sont modelés sur les moules des rôles typiques des genres que l'on vient de citer, mais ils subissent des transformations remarquables et s'avèrent finalement uniques, tous plongés dans une atmosphère méditerranéenne, où « même les choses troubles acquièrent une couleur merveilleuse, comme dans le paradis terrestre, avant l'enfer » (n.t., « Cronologia », *Opere*, p. LXVI).

L'enfer, ou mieux l'enfer sur terre, sera le sujet du troisième roman, *La Storia*, qui pourrait être considéré comme un roman historique ou idéologique, ou un roman populaire tout court, mais ce n'est pas le cas. Tout en s'inspirant du genre historique et populaire, le roman se structure de façon indépendante. Encore une fois, nous avons cherché à repérer dans la construction des personnages la dynamique de personnalisation mise en acte par l'auteure. Nous avons défini *La Storia* comme une sorte d'évangile populaire, le témoignage d'une réalité universelle racontée à travers les vicissitudes inventées de ses personnages imaginaires. La période historique, la deuxième guerre mondiale, est moins un élément constitutif du roman qu'un des possibles et nombreux exemples de la prévarication du Pouvoir. Les personnages s'insèrent dans cette perspective d'opposition Histoire-victimes où, malgré tout, certains Rares Heureux peuvent garder leur vitalité, comme le protagoniste Useppe, qui tout au long du roman s'oppose à la figure de l'intellectuel Davide. Ce dernier voudrait comprendre comment réunir les fragments de son identité et du bonheur primitif, indécis sur l'attitude à adopter face au scandale qui se déroule, tandis que Useppe n'a tout simplement pas besoin de comprendre la réalité (et l'irréalité), parce qu'il possède en lui toutes les ressources pour sentir la grâce, conçue comme la capacité de revivre une plénitude et une intégrité édénique.

Cette condition privilégiée constitue l'énorme regret de Manuele, le protagoniste du dernier roman, *Aracoeli*. La dynamique de remaniement est cette fois répercutée sur sa propre œuvre : Morante puise dans son laboratoire de thématiques, éléments narratifs, constantes sociologiques et psychologiques, pour les bouleverser, les métamorphoser, les renouveler. Cette opération consiste en un enchaînement de secousses telluriques qui

font trembler les fondations de sa production, en attribuant une vocation concluante à ce roman. La maternité, l'enfance sublimée, la figure paternelle, la mémoire, la forme d'intelligence féminine, le corps ne sont que certains des éléments révisés à l'intérieur d'une structure se fondant sur l'ambiguïté des personnages. Ces derniers présentent évidemment dans leur ADN des gènes de leurs prédécesseurs, mais tout est ici poussé à l'extrême, pour proposer un roman où les échos de la création artistique antérieure donnent vie à une nouvelle réflexion sur les attitudes de l'homme face à la réalité.

Une réalité qui, au cours des années, a considérablement changé. De son premier roman, écrit dans les années 40, à la dernière œuvre, publiée en 1982, les efforts de Morante en vue de contraster la « désintégration » à travers l'art l'ont conduite à créer des figures toujours différentes pour représenter l'aventure humaine, et à les projeter dans une dimension imaginaire, car le personnage, justement par sa condition d'inexistence, renforce l'effet de réel ressenti par le lecteur, et devient le point de rencontre entre l'universel et l'individuel. En outre, les personnages créés par l'écrivaine, ainsi que les relations qu'ils entretiennent, semblent parfois engendrer une étrangeté dans le familier et un ailleurs dans le présent, des caractéristiques qui font de Morante l'un des auteurs ayant su le mieux saisir le malaise de l'homme moderne. À cet égard, nous vient à l'esprit l'essai de Giacomo Debenedetti de 1947, « Personaggi e destino » (dans ID., *Personaggio uomo*, Milano, Garzanti, 1988, éd. originale 1970, pp. 105-27) où le critique et ami de l'écrivaine analyse la différence entre une épopée de la réalité et une épopée de l'existence, soulignant la perte de continuité, de pertinence entre le personnage et son destin, une sorte de divorce caractérisant la fiction de l'époque. Debenedetti souhaite le retour de l'imagination, au-delà de l'opposition entre la mise en scène des « personnages familiers et en même temps étrangers, connus et absents à la fois » (n.t. *ivi*, p. 106, à savoir l'épopée de l'existence) et de la représentation artistique qui accepte encore « la possibilité d'une entente réciproque » (n.t. *ivi*, p. 107) entre le personnage et ses vicissitudes (l'épopée de la réalité). Il rappelle ainsi que le mélodrame de Verdi constitue une forme d'art qui n'a pas peur de recourir à l'imagination, tandis que l'écrivain qui, à l'intérieur d'une épopée de la réalité, a été capable de faire surgir un univers naturel et authentique, tout en bouleversant les critères ordinaires, est, toujours selon Debenedetti, Kafka qui, bien qu'ayant tout inventé, a le mérite d'avoir créé des personnages qui reflètent fidèlement les conflits et les angoisses

de l'homme moderne. Morante aussi semble avoir suivi ce chemin. La nouvelle déclinaison de réalisme qu'elle a mis en acte devait, en effet, être capable de produire, à travers l'analyse des rapports humains unie à la dimension imaginaire et à la réélaboration de la tradition littéraire, une image originelle et efficace de la réalité.

Bibliographie

1. Œuvres d'Elsa Morante

Opere, sous la direction de C. Cecchi et C. Garboli, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1988.

Racconti dimenticati, sous la direction de I. Babboni et C. Cecchi, Torino, Einaudi, 2002.

Piccolo Manifesto dei comunisti senza classe né partito; Lettera alle brigate rosse, Roma, Nottetempo, 2004 (1^{ère} éd. 1988).

Archives numérisées de la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma: A.R.C. 52 IV Diari e altri documenti bibliografici, 3. Rubriche (Journaux et documents bibliographiques, rubriques).

L'amata. Lettere di e a Elsa Morante, sous la direction de D. Morante, Torino, Einaudi, 2012.

1.1. Traductions françaises (par J.-N. Schifano)

L'Île d'Arturo, Paris, Gallimard, 1963.

Mensonge et sortilège, Paris, Gallimard, 1967.

Le Châte andalou, Paris, Gallimard, 1967.

La Storia, Paris, Gallimard, 1977.

Aracoeli, Paris, Gallimard, 1987.

Le Monde sauvé par les gamins, Paris, Gallimard, 1991.

Pour ou contre la bombe atomique, Paris, Gallimard, 1994.

1.2. Récits d'Elsa Morante consultés sur le site Internet *Le stanze di Elsa*, créé par la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (BNCR) : <http://193.206.215.10/morante/>

Qualcuno bussava alla porta, «I diritti della scuola», 25 settembre 1935-15 agosto 1936, récits en vingt-neuf parties, divisé en onze chapitres ; fragment finale publié dans "Il Messaggero", 24 novembre 1986, p. 5.

Romanzo del piccolo Bepi, «I diritti della scuola», 30 marzo 1936, pp. 147-148, récit publié précédemment dans «Novella», 1 ottobre 1933, pp. 13-14.

L'uomo dagli occhiali, «Meridiano di Roma», 25 aprile 1937, pp. VII-VIII, récit publié par la suite dans les recueils *Il gioco segreto* et *Lo scialle andaluso*.

La vecchia, «I diritti della scuola», 5 dicembre 1937, pp. 68-69.

La nonna, «Meridiano di Roma», 1 e 8 agosto 1937, respectivement p. VI et pp. VII-VIII, récits en deux parties, publié ensuite dans les recueils *Il gioco segreto* et *Lo scialle andaluso*.

L'arancio, «I diritti della scuola», 15 luglio 1938, pp. 279-280.

Il figlio, «Meridiano di Roma», 2 e 9 aprile 1939, pp. VI-VII e p. VI, récit en deux parties.

La moglie brutta, «I diritti della scuola», 30 marzo 1940, pp. 131-132.

Mal di cuore, «Oggi», 20 aprile 1940, p. 7.

Il cugino Venanzio, «Oggi», 14 settembre 1940, p. 15, récit publié ensuite dans le recueil *Lo scialle andaluso*.

I gemelli, «Oggi», 14 e 21 dicembre 1940, toujours aux pp. 23-24, récit en deux parties publié ensuite dans le recueil *Il gioco segreto*.

Visita alla zia, «Oggi», 11 gennaio 1941, p. 18.

Il matrimonio del barone, «Oggi», 17 e 24 maggio 1941, toujours aux pp. 19-20, récit en deux parties publié ensuite dans le recueil *Il gioco segreto*, sous le titre *Il barone*.

Un uomo senza carattere, «Oggi», 28 giugno 1941, pp. 12-13, récit publié ensuite dans les recueils *Il gioco segreto* et *Lo scialle andaluso*.

La scala santa, «Oggi», 4 ottobre 1941, pp. 12-19, récit republié sous le titre *Ricordo di un giovane poco adatto alla vita*, «Illustrazione Igea», III, n. 11, marzo-giugno 1960.

2. Bibliographie critique sur Elsa Morante

AA.VV., *Per Elisa. Studi su Menzogna e sortilegio*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.

AA.VV., *Per Elsa Morante*, Milano, Linea d'ombra, 1993.

M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999.

ID., *Elsa Morante e il cinema*, Pisa, Edizione ETS, 2014.

G. Bernabò, *La fiaba estrema*, Roma, Carocci, 2012.

ID., *Come leggere La Storia di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1991.

F. Comencini, *Elsa Morante. Un siècle d'écrivain*, documentaire, RAI – Les Films d'ici – France 3, 1997.

- C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci, 2003.
- C. Garboli, *Il gioco segreto: nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995.
- F. Giuntoli Liverani, *Elsa Morante. L'ultimo romanzo possibile*, Napoli, Liguori, 2008.
- M. Gragnolati, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Milano, Il Saggiatore, 2013.
- M. Gragnolati et S. Fortuna, sous la direction de, *The power of disturbance : Elsa Morante's Aracoeli*, Oxford, Legenda, 2009.
- E. Porciani, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Soveria Mannelli, Iride, 2006.
- A.R. Pupino, *Strutture e stile della narrativa di Elsa Morante*, Ravenna, Longo, 1968.
- G. Rosa, *Elsa Morante*, Bologna, Il Mulino, 2013.
- H. Serkowska, *Uscire da una camera delle favole. I romanzi di Elsa Morante*, Kraków. Rabid, 2002.
- C. Sgorlon, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1972.
- V. Spinazzola, *Morante, la storia di Ida e Usepepe*, in ID., *L'egemonia del romanzo*, Milano, Il Saggiatore/Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2007.
- I. Splendorini, *Menzogna e sortilegio di Elsa Morante. Una scrittura delle origini*, Firenze, Le Lettere, 2010.
- M. Zanardo, *I manoscritti per la stesura di La Storia di Elsa Morante*, sous presse, 2016.

2.1. Articles consultés sur le site internet *Le stanze di Elsa*, créé par la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (BNCR) : <http://193.206.215.10/morante/>

- A. Bocelli, *L'isola di Arturo*, « Il Mondo », a. 9, n. 21, 21 maggio 1957, p. 8.
- C. Garboli, *Un libro solo*, « Panorama mese », a. 2, n. 5, gennaio 1983, pp. 74-75.
- F. Fortini, *Elsa Morante grande solitaria*, « Corriere della sera », 14 novembre 1982, p. 5.
- N. Ginzburg, *I personaggi di Elsa*, « Corriere della sera », 21 luglio 1974, p. 12.
- G. Pampaloni, *L'oscura madre*, « Il giornale nuovo », 18 novembre 1982, p. 3.

P. P. Pasolini, *La gioia della vita, la violenza della storia*, «Tempo», a. 36, n. 30, 26 luglio 1974, pp. 77-78.

ID., *L'isola di Arturo*, «Vie nuove», a. 12, n. 50, 21 dicembre 1957, p. 31.

ID., *Un'idea troppo fragile nel mare sconfinato della storia*, «Tempo», a. 36, n. 31, 2 agosto 1974, pp. 75-76.

M. Rago, *Pianto d'amor e di morte*, «Paese sera », 9 novembre 1982, p. 11.

2.3. Actes de conférences et autres

E. Cardinale et G. Zagra, sous la direction de, *“Nacqui nell'ora amara del meriggio”*. *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, Roma, Quaderni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, n. 17, 2013.

M. P. Mazziotti et S. Lattarulo, sous la direction de, *Una signora di mio gusto. Elsa Morante e le altre*, Sant'Oreste (RM), Apeiron Editori, 2005.

S. Sgravicchia, sous la direction de, *“La Storia” di Elsa Morante*, Pisa, Ets, 2012.

G. Zagra et S. Buttò, sous la direction de, *Le stanze di Elsa: dentro la scrittura di Elsa Morante*, Roma, Colombo, 2006.

2.4. Essais et articles

M. Bardini, *Elsa Morante e “L'Eroica”*, in «Italianistica», n. XLI, 2012, pp. 121-36.

M.A. Bazzocchi, *Edipo, Ninetto, Davide : cecità e colpa tra Morante e Pasolini*, dans «Cuadernos de Filologia Italiana», Universidad Complutense de Madrid, vol. 21, 2014, pp. 39-40.

M. Beer, *Costellazioni ebraiche: note su Elsa Morante e l'ebraismo del Novecento*, dans E. Cardinale et G. Zagra, sous la direction de, *“Nacqui nell'ora amara del meriggio” : scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, cit., pp. 166-201.

G. Bernabò, *Elsa, le donne e “La Storia”* dans M. P. Mazziotti et S. Lattarulo, sous la direction de, *Una signora di mio gusto. Elsa Morante e le altre*, cit., pp. 19-20.

N. Cacciaglia, *La maternità trasgressiva nella “Storia”*, dans S. Sgravicchia, sous la direction de, *“La Storia” di Elsa Morante*, cit., pp. 151-56.

A. Cinquegrani, *Davide Segre e l'Anticristo*, dans S. Sgravicchia, sous la direction de, *“La Storia” di Elsa Morante*, cit., pp. 173-82.

- S. Costa, *Per un'epica novecentesca : Elsa Morante e "La Storia"*, dans S. Sgravicchia, sous la direction de, *"La Storia" di Elsa Morante*, cit., pp. 35-48.
- S. Cruso, *Sogni d'altrove. Emilio Salgari e il lettore europeo fin-de-siècle*, «Letteratura italiana», portale di letteratura online, <http://urlin.it/12f7f1>.
- C. D'Angeli, *Soltanto l'animale è veramente innocente. Gli animali ne "La Storia"*, dans *Lecture di Elsa Morante*, Terzo quaderno del gruppo «La luna», Torino, Rosenberg & Sellier, 1987, pp. 66-72.
- G. Debenedetti, *L'Isola della Morante*, dans *Saggi (1922-1966)*, Milano, Mondadori, 1982, pp. 387-88.
- L. de Angelis, *Il dibattito su "La Storia"*, dans G. Zagra et S. Buttò, sous la direction de, *Le stanze di Elsa : dentro la scrittura di Elsa Morante*, cit, pp. 101-11.
- L. Dall'Aia, *"La Storia" e l'affabulazione*, dans S. Sgravicchia, sous la direction de, *"La Storia di Elsa Morante"*, cit., pp. 183-89.
- R. Dedola, *Un leone con la pelliccia d'oro: Elsa Morante e l'India*, dans E. Cardinale et G. Zagra, sous la direction de, *"Nacqui nell'ora amara del meriggio". Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, cit., pp. 203-16.
- G. Dell'Aquila, *Note di onomastica ne "L'isola di Arturo"*, dans *Il Nome nel testo*, Atti dell'VIII Convegno internazionale di Onomastica&Letteratura, Università di Pisa, 21-22 febbraio 2002, Pisa, ETS Edizioni, pp. 177-88.
- L. Desideri, *I libri di Elsa*, dans G. Zagra et S. Buttò, sous la direction de, *Le stanze di Elsa, dentro la scrittura di Elsa Morante*, cit., pp. 77-85.
- C. Gallagher, *Fiction*, dans Franco Moretti, sous la direction de, *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, vol. I, pp. 513-14.
- M. Ganeri, *L'ombra dell'autrice nella "Storia"*, dans S. Sgravicchia, sous la direction de, *"La Storia" di Elsa Morante*, cit., pp. 205-16.
- L. Lattarulo, *Il giudizio di Lukács su Elsa Morante*, dans G. Zagra et S. Buttò, sous la direction de, *Le stanze di Elsa*, cit., pp. 67-71.
- A. Patrucco Becchi, *Stabat mater. Le madri di Elsa Morante*, «Belfagor», XLVIII, 4, 1993, pp. 436-51.
- E. Porciani, *Percorsi diegetici e tematici nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, «Cuadernos de Filología Italiana», vol. 21, Universidad Complutense de Madrid, 2014, pp. 157-72.

ID., *Vivi (sebbene immaginari). I personaggi secondo Elsa Morante*, dans C. Lombardi, sous la direction de, *Il personaggio. Figure della dissolvenza e della permanenza*, Alessandria, Dell'Orso, 2008, pp. 179-184.

F. Giuntoli Liverani, *Elsa Morante e le metamorfosi del romanzesco*, «Griselda Online», Portale di letteratura, www.griseldaonline.it/.../elsa-morante-metamorfosi-romanzesco-liverani.html

M. Zanardo, “*Per amore degli uomini e a gloria di Dio*” : autocommenti a “*La Storia*”, dans E. Cardinale et G. Zagra, sous la direction de, “*Nacqui nell’ora amara del meriggio*”: *scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, cit., pp. 217-29.

ID., *Tangenze micro e macroscopiche tra “La Storia” di Elsa Morante e “L’idiota” di Dostoevskij*, dans S. Sgravicchia, sous la direction de, “*La Storia*” di Elsa Morante, cit., pp. 227-35.

3. Bibliographie générale

N. Arnaud, F. Lacassin et J. Tortel, sous la direction de, *La Paralittérature*, Paris, Hermann Éditeurs, 2012.

P. Azzolini, *Di silenzio e d’ombra. Scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, Padova, Il Poligrafo, 2012.

M. A. Bazzocchi, *Personaggio e romanzo nel Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 2009.

M. Bertini, sous la direction de, *Autocoscienza e autoinganno: saggi sul romanzo di formazione*, Napoli, Liguri Editore, 1985.

H. Bloom, *The anxiety of influence. A theory of poetry*, Oxford University Press, 1973.

R. Bourneuf et R. Ouellet, *L’univers du roman*, Paris, PUF, 1975.

S. Chemotti, *L’inchostro bianco. Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*, Padova, Il poligrafo, 2009.

C. Clément et J. Kristeva, *Le féminin et le sacré*, Paris, Stock Éditions, 1998.

M. Cortellazzo et P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1999.

G. Debenedetti, *Il personaggio-uomo*, Milano, Garzanti, 1988.

ID., *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971.

U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 2001 (1^{ère} éd. 1964).

- ID., *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- U. Eco, C. Sughì, sous la direction de, *Cent'anni dopo, Il ritorno dell'intreccio*, Milano, Almanacco Bompiani, 1972.
- L. Egri, *L'arte della scrittura drammaturgica*, traduit par R. Gagnor, Roma, Dino Audino Editore, 2003 (1^{ère} éd. 1942).
- Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses Éditions, 2006.
- V. Hugo, *Les Misérables*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1985 (1^{ère} éd. 1862).
- F. Ivaldi, *Effetto rebound. Quando la letteratura imita il cinema*, Ghezzano, Felici, 2011.
- F. Moretti, sous la direction de, *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.
- ID., *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1986.
- G. Lukács, *Balzac et le réalisme français*, traduit de l'allemand par Paul Laveau, Paris, François Maspero Éditeur, 1967.
- ID., « Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus », dans *Georg Lukács Werke*, Neuwied, Berlin, Hermann Luchterhand Verlag, 1971, pp. 457-603.
- Philippe Miraux, *Le personnage de roman : genèse, continuité, rupture*, Paris, Éditions Nathan, 1997.
- A. Neiger, *Maternità trasgressiva e letteratura*, Napoli, Liguori, 1993.
- F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura : rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.
- M. Proust, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1989 (1^{ère} éd. 1927).
- A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Napoli, Liguori Editore, 1991.
- P. Zanotti, *Il giardino segreto e l'isola misteriosa. Luoghi della letteratura giovanile*, Le Monnier, Firenze, 2002.

4. Études sociologiques

- G. Simmel, *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation* (traduit de l'allemand par L. Deroche-Gurcel et S. Muller), Paris, PUF, 2013 (1^{ère} éd. allemande Duncker & Humblot, Leipzig, 1908).
- ID., « Pont et porte », dans *La tragédie de la culture* (traduit de l'allemand par S. Cornille et Ph. Ivernel) Paris, Rivage, 1988, pp. 161-178 (1^{ère} éd. 1903).

E. Goffman, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps* (traduit de l'anglais par A. Kihm), Paris, Les Éditions de minuit, 1975 (1^{ère} éd. 1963).

ID., *Les rites d'interactions*, (traduit de l'anglais par A. Kihm), Paris, Les Éditions de minuit, 1974 (1^{ère} éd. 1967).

ID., *La mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi* (traduit de l'anglais par A. Accardo), Paris, Les Éditions de minuit, 1973 (1^{ère} éd. 1959).

ID., *La mise en scène de la vie quotidienne. Les relations en public* (traduit de l'anglais par A. Kihm), Paris, Les Éditions de minuit, 1973 (1^{ère} éd. 1971).

J. Nizet et N. Rigaux, *La sociologie d'Erving Goffman*, Paris, La Découverte, 2005.

F. Vandenberghe, *La sociologie de Georg Simmel*, Paris, La Découverte, 2009.

Remerciements

À l'issue de la rédaction de ce travail, je tiens à remercier mon directeur de thèse, Monsieur le Professeur Emanuele Cutinelli-Rendina, pour la confiance qu'il m'a accordée, pour ses conseils précieux et pour toutes les heures qu'il a consacrées à diriger ce travail. J'exprime également ma gratitude à Monsieur le Professeur Marco Bardini, mon co-directeur de thèse, pour sa grande disponibilité et ses nombreux conseils. Leurs qualités scientifiques exceptionnelles mêlées d'une grande capacité d'écoute font de mes directeurs de thèse deux points de repère fondamentaux durant ce parcours doctoral.

Mes remerciements vont aussi à mes parents : le chemin est long, mais je sais qu'ils sont toujours à mes côtés.

Une pensée profonde à M. ; j'adresse toute mon affection à ma sœur Chiara, à mes nièces Elisa et Francesca, à ma grand-mère Luisa, à mon oncle Gian Maria, à ma tante Maria.

Je remercie du fond du cœur mes copines Anna, Lara, Arianna, Viola, Carlotta, Valentina et mon ami Salvatore pour leur soutien et leurs mots d'encouragement.

Résumé

Les personnages des romans d'Elsa Morante (1912-1985) sont analysés du point de vue du rapport apparemment opposé entre leur dimension sociale et leur évidente typisation littéraire. Ces deux pôles, le premier analysé par le recours à certaines notions d'études sociologiques menées par G. Simmel et E. Goffman, le deuxième axé sur la construction au niveau littéraire des personnages, contribuent à mettre en lumière le réalisme de Morante, qui tourne autour des vicissitudes humaines vécues par des « personnages vivants (bien qu'imaginaires) » : la relation avec l'autre et avec soi-même, la recherche d'une identité, grâce et malgré la présence des stigmates, concourent à créer des personnages tout à fait modernes. Les deux parties de cette étude, examinées roman après roman, s'avèrent indispensables et interdépendantes : d'un côté, le réalisme des dynamiques humaines, de l'autre l'univers narratif, fondé sur un incessant travail de réutilisation et de personnalisation des figures stéréotypées et d'éléments identifiables de la tradition littéraire, de la part de l'auteure.

Mots-clés: personnages, Morante, dynamiques relationnelles, typisation.

Résumé en anglais

This research focuses on the study of the characters in Elsa Morante's novels. The characters are analysed mostly in relation to the apparently conflictual relationship between their recognizable social dimension and their equally clear literary characterisation. The first aspect is examined with the help of some ideas inspired by the sociological studies carried out by G. Simmel and E. Goffman, while the second is centred on the literary construction of the characters. These two aspects contribute to highlight Morante's understanding of Realism: a concept that revolves around the human events experienced by "living but fictional characters" and that is closely connected to the 20th century. One of the central themes is the relationship with the others and with oneself, together with the search for identity, thanks to and notwithstanding the presence of stigmas. The two dimensions of this study were examined analysing each novel, they are at the same time essential and interdependent: on the one hand we see the realism of human dynamics, analysed with the help of sociological theories, and on the other hand the narrative universe, based on a continuous work of re-use and personalization of stereotypical characters and elements that can be recognised on the basis of literary tradition.

Keywords: characters, Morante, relationships, literary characterisation.

Résumé

Les personnages des romans d'Elsa Morante (1912-1985) sont analysés du point de vue du rapport apparemment opposé entre leur dimension sociale et leur évidente typisation littéraire. Ces deux pôles, le premier analysé par le recours à certaines notions d'études sociologiques menées par G. Simmel et E. Goffman, le deuxième axé sur la construction au niveau littéraire des personnages, contribuent à mettre en lumière le réalisme de Morante, qui tourne autour des vicissitudes humaines vécues par des « personnages vivants (bien qu'imaginaires) » : la relation avec l'autre et avec soi-même, la recherche d'une identité, grâce et malgré la présence des stigmates, concourent à créer des personnages tout à fait modernes. Les deux parties de cette étude, examinées roman après roman, s'avèrent indispensables et interdépendantes : d'un côté, le réalisme des dynamiques humaines, de l'autre l'univers narratif, fondé sur un incessant travail de réutilisation et de personnalisation des figures stéréotypées et d'éléments identifiables de la tradition littéraire, de la part de l'auteure.

Mots-clés: personnages, Morante, dynamiques relationnelles, typisation.

Résumé en anglais

This research focuses on the study of the characters in Elsa Morante's novels. The characters are analysed mostly in relation to the apparently conflictual relationship between their recognizable social dimension and their equally clear literary characterisation. The first aspect is examined with the help of some ideas inspired by the sociological studies carried out by G. Simmel and E. Goffman, while the second is centred on the literary construction of the characters. These two aspects contribute to highlight Morante's understanding of Realism: a concept that revolves around the human events experienced by "living but fictional characters" and that is closely connected to the 20th century. One of the central themes is the relationship with the others and with oneself, together with the search for identity, thanks to and notwithstanding the presence of stigmas. The two dimensions of this study were examined analysing each novel, they are at the same time essential and interdependent: on the one hand we see the realism of human dynamics, analysed with the help of sociological theories, and on the other hand the narrative universe, based on a continuous work of re-use and personalization of stereotypical characters and elements that can be recognised on the basis of literary tradition.

Keywords: characters, Morante, relationships, literary characterisation.