



HAL
open science

La mort du héros dans le roman moderne en Europe : Léon Tolstoï, Thomas Mann, Marcel Proust, Virginia Woolf, Giuseppe Tomasi di Lampedusa

Maria Maruggi

► **To cite this version:**

Maria Maruggi. La mort du héros dans le roman moderne en Europe : Léon Tolstoï, Thomas Mann, Marcel Proust, Virginia Woolf, Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Littératures. Université de Strasbourg, 2019. Français. NNT : 2019STRAC020 . tel-02861723

HAL Id: tel-02861723

<https://theses.hal.science/tel-02861723v1>

Submitted on 9 Jun 2020

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

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

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS
(ED 520)

Europe des lettres (EA 1337)

Thèse présentée par :

Maria MARUGGI

pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Strasbourg

Discipline/ Spécialité : Littérature comparée

27 septembre 2019

**LA MORT DU HÉROS DANS LE ROMAN
MODERNE EN EUROPE :**

**LÉON TOLSTOÏ, THOMAS MANN, MARCEL PROUST,
VIRGINIA WOOLF, GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA**

THÈSE dirigée par :

M. Pascal DETHURENS

Professeur, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

Mme Florence GODEAU

Professeur, Université Jean Moulin, Lyon 3

Mme Juliette VION-DURY

Professeur, Université Paris 13, Sorbonne Paris Cité

AUTRES MEMBRES DU JURY :

M. Emanuele CUTINELLI-RENDINA

Professeur, Université de Strasbourg

Maria Maruggi

La mort du héros dans le roman moderne en Europe :

**Léon Tolstoï, Thomas Mann, Marcel Proust,
Virginia Woolf, Giuseppe Tomasi di Lampedusa**

Remerciements

Ma profonde reconnaissance va à mon directeur Pascal Dethurens, pour ses conseils, son aide et pour son soutien durant ces années de recherche.

Je tiens également à remercier les membres de l'équipe *L'Europe des lettres* de l'Université de Strasbourg, en particulier Michèle Finck et Patrick Werly, dont les conseils ont toujours été précieux.

Merci à Mathieu Jung, un collègue, un passionné « monstrueux » de Joyce et Roussel, mais aussi un ami. Merci d'avoir enrichi ces années et d'avoir donné le départ à notre aventure lampéduisienne.

Un remerciement particulier va à toutes les personnes qui ont vu ce projet naître et aboutir : à Ionut, qui a coloré maintes journées avec son insouciance, à Géraldine Bloy (et à Nelson), merci pour l'intérêt accordé à mon travail, merci pour les conseils spécialisés en tant que sociologue et en tant qu'amie. Cette thèse leur doit beaucoup.

Merci à Cristiano, la personne qui connaît plus que quiconque mon univers ; avec qui cette thèse a vu le jour, a grandi, et s'est enrichie. Merci pour ces années ensemble et pour avoir été toujours là, malgré tout.

À Charazade, Luigi, Sachiko, Alberto Vilanova, Eleonora, Valentina, Dora, dont l'amitié a rempli ces années. À Victor, qui a égayé cette dernière année de thèse.

Merci à mes parents, qui ont toujours cru à mes projets. À mes grands-parents qui ont emporté avec eux les souvenirs les plus précieux. Et à Aurelia, mon autre moitié.

À Francesco Mongelli, à qui je dédie tout ce que j'écris... Je t'imagine encore là, avec ton livre et tes idées dans la rue, merci d'avoir été là.

Table des matières

Remerciements	5
Table des matières	7
Liste des abréviations	11
INTRODUCTION.....	15
PREMIÈRE PARTIE : REPRÉSENTATIONS EXTÉRIEURES ET INTIMES DU DÉCLIN	53
CHAPITRE 1 : Présences de la mort dans la fin d'un monde	57
1.1 La mort et l'Histoire	59
1.2 La mort et les paradoxes de la guerre.....	64
1.3 La représentation apocalyptique de la ville.....	69
1.4 La Sicile ou une condition existentielle	79
1.5 Le paysage et la mort	82
CHAPITRE 2 : Les germes intimes du déclin	92
2.1 L'hérédité sociale ou une vie comme il faut	96
2.2 Hérité et dégénérescence	97
a. Déchéance et sexualité	104
b. La race et la mort.....	109
c. L'hérédité créatrice.....	112
d. Contre l'hérédité.....	115
2.3 Un déclin social	117
2.4 Symboles du déclin	122
a. Des titres inutiles	122
b. Le bestiaire au service de la représentation du déclin et de la mort.....	124
CHAPITRE 3 : Schopenhauer, Wagner et Baudelaire ou la création littéraire	133
3.1 Une esthétique de la décadence ?	135
3.2 Le leitmotiv, l'artiste, la mort et la résurrection.....	140
3.3 Préambule sur l'ennui et la mort	145
3.4 Dans le sillage du <i>MVR</i>	147
3.5 Paysages extérieurs et intimes de la mort.....	162
3.6 De la mort intérieure, organique et du solidarisme	165
3.7 Des pulsions de mort.....	173
DEUXIÈME PARTIE : LA MORT DE L'AUTRE, OU LE DEUIL DE L'ÉCRITURE	181
CHAPITRE 1: Le deuil, entre rituel et oubli	185
1.1 Ritualiser la finitude	188
1.2 Entre ironie et théâtralisation du rite	191
1.3 Les intermittences du deuil	198
1.4 Proust ou le deuil en guerre.....	204
a. Le deuil face à l'absence	208
b. Deuil en guerre et société.....	213
1.5 Le deuil dans la Sicile du <i>Guépard</i>	218

CHAPITRE 2 : Les objets, les morts, les lieux et le deuil	221
2.1 Les objets et la mort	226
2.2 La sédimentation et la chosification des morts	231
2.3 Les objets-images	233
2.4 Le mémoriel-affectif de la mort	235
2.5 La relation à l'objet-relique	237
2.6 Les lieux du deuil	246
 CHAPITRE 3: Écrire ou faire un travail de deuil	 255
3.1 Les <i>Buddenbrook</i> ou un deuil refoulé	259
3.2 Le deuil de l'enfance chez Tolstoï	261
3.3 Proust ou le deuil d'une mère	266
3.4 <i>Les Années</i> ou une "esquisse" de deuil	276
3.5 Lampedusa ou le mythe de l'enfance	281
 TROISIÈME PARTIE : L'ÉCRITURE DE LA FINITUDE	 291
 CHAPITRE 1 : La vieillesse ou l'antichambre de la mort	 295
1.1 Le temps du vieillir ou de l'altérité de soi	298
1.2 Les transformations héréditaires	306
1.3 Les "métamorphoses animales" dans la vieillesse	309
1.4 Des ruines et des sculptures humaines	315
1.5 La vanité ou le <i>memento mori</i>	321
a. Vanités	323
b. Vanité et vieillesse	326
c. <i>Vanitas</i> et écriture	327
d. Le <i>Memento mori</i> dans le vieillir	331
1.6 Danses macabres	332
1.7 <i>Les Années</i> ou une vieillesse positivée	337
 CHAPITRE 2 : Mourir	 341
2.1 La médicalisation de la mort	343
2.2 Ivan Ilitch ou le début de la médicalisation en littérature	345
2.3 Les points de vue de la mort	355
a. La mort présence	356
b. La mort mondaine	357
2.4 Mort et langage	361
2.5 Le style et les images de la mort	363
a. Des morts de l'intérieur	364
b. Écrire la mort de l'autre	372
c. Une mort héroïque	374
 CHAPITRE 3 : Mort et écriture ou de l'éternité	 377
3.1 Pulsions de mort et écriture	379
3.2 Sublimation et écriture	381
3.3 De la maladie et de l'écriture	386
3.4 Des œuvres-tombeaux	396
3.5 L'immortalité par la gloire et la littérature	401
a. La survie après la mort	403
b. La résurrection	405

c. La mort-naissance.....	407
d. Les réminiscences proustiennes et la théorie platonicienne.....	410
e. La contemplation de la mort ou des étoiles.....	414
f. L'éternité par le mythe.....	415
3.6 L'écriture ou la mise à mort de l'écrivain.....	423
CONCLUSION.....	433
BIBLIOGRAPHIE.....	445
INDEX NOMINUM.....	483

Liste des abréviations

Œuvres de Léon Tolstoï

СIII, МII : *Смерть Ивана Ильича, La Mort d'Ivan Ilitch*, traduit du russe, préfacé et annoté par Françoise Flamant, Paris, Gallimard, 2000.

Œuvres de Thomas Mann

B : *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* (1901), Berlin, Fischer, 2013.

B : *Les Buddenbrook. Le déclin d'une famille* (1932), traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis, Paris, Fayard, 2015.

Œuvres de Virginia Woolf

Y : *The Years* (1937), Edited with an Introduction by Hermione Lee, and Notes by Sue Asbee, Oxford University Press, 1999.

A : *Les Années*, traduit de l'anglais par André Topia, *Œuvres romanesques*, II, édition publiée sous la direction de Jacques Aubert, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.

WD : *A Writer's Diary, Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*, ed. Leonard Woolf, London, Hogarth Press, 1953.

JÉ : *Journal d'un écrivain*, traduit de l'anglais par Germaine Beaumont, préface de Leonard Woolf, Paris, 10/18, 1984.

MB : *Moments of Being. Unpublished Autobiographical Writings* (1976), ed. Jeanne Schulkind, Londres, Chatto & Windus, 1978.

IV : *Instants de vie*, traduit de l'anglais par Colette-Marie Huet, préface de Viviane Forrester, Paris, Stock, « Nouveau Cabinet Cosmopolite », 1986.

Œuvres de Marcel Proust

À la recherche du temps perdu, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, 4 vol.

Sw : *Du côté de chez Swann*

JF : *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*

CG : *Le Côté de Guermantes*

SG : *Sodome et Gomorrhe*

Pr : *La Prisonnière*

AD : *Albertine disparue*

TR : *Le Temps retrouvé*

C. 1908 : *Le Carnet de 1908*, établi et présenté par Philip Kolb, Paris, Gallimard, « Cahiers Marcel Proust », n°8, 1976.

Corr., t., : *Correspondance de Marcel Proust*, 21 vol., texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1970-1993. En particulier, nous férons références aux tomes : II, V, VI, VII, XI, XIII, XIV, XV, XVI, XVIII.

Œuvres de Giuseppe Tomasi di Lampedusa

G : *Il Gattopardo* (1969), Nuova edizione riveduta a cura di Gioacchino Lanza Tomasi, Premessa di Gioacchino Lanza Tomasi, 2009.

G : *Le Guépard*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Nouvelle édition et postface de Gioacchino Lanza Tomasi, Paris, Seuil, 2007.

RI : « Ricordi d'infanzia », *Opere, Il Gattopardo ; I Racconti ; Letteratura inglese ; Letteratura francese*, (1995), a cura di Nicoletta Polo, Introduzione e premesse di Gioacchino Lanza Tomasi, quinta edizione accresciuta e aggiornata, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2004.

SE : « Souvenirs d'enfance », *Le professeur et la sirène, Nouvelles*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, préface et notes de Jean-Paul Manganaro, postface de Gioacchino Lanza Tomasi, Paris, Seuil, 2014.

S : « La Sirena », *Opere, op. cit.*

PS : *Le professeur et la sirène, Nouvelles, op. cit.*

VE : *Viaggio in Europa. Epistolario 1925-1930*, a cura di Gioacchino Lanza Tomasi e Salvatore Silvano Nigro, Milano, Mondadori, 2006.

VE : *Voyage en Europe*, Édition critique de Gioacchino Lanza Tomasi et Salvatore Silvano Nigro, Introduction de Gioacchino Lanza Tomasi, Préface et notes de Salvatore Silvano Nigro, trad. de l'italien par Nathalie Castagné, Paris, Seuil, « Réflexion », 2007.

Note sur les abréviations et les citations : Les abréviations des autres textes sont signalées directement en note de bas de page.

Les citations des écrivains du corpus sont données en version originale dans le corps du texte, la traduction en français est mise en note quand les citations sont courtes. Elle est présente dans le texte, après la version originale, quand il s'agit de citations longues.

INTRODUCTION

Écrire la mort, telle serait la seule manière de ruser avec elle, d'essayer de survivre au néant qui s'accomplit en elle. Dans certains genres littéraires, la représentation de la mort passe nécessairement par la mort du personnage alors qu'en poésie il peut s'agir d'une élegie plus ou moins désincarnée, comme on le voit chez les maîtres du lyrisme comme Ronsard ou Shakespeare. Dans le roman, la mort passe par celle d'un personnage, en particulier par celle d'un personnage principal, celui communément appelé le « héros ». Reconnaissons toutefois qu'une distance se creuse entre l'acception générique de héros, à entendre dans son sens classique, comme héros de tragédie et d'épopée, et le héros dans son acception structurelle, comme personnage principal qui se distingue des personnages secondaires. Le roman est le lieu de l'inadéquation du personnage à son sort, du fait de sa présence simultanée dans un présent et dans des possibilités toujours inachevées et irréalisées. Si le héros épique ou tragique vit dans le passé des origines, participe des valeurs traditionnelles du passé, des ancêtres et de la patrie, meurt pour qu'il soit remémoré dans la postérité, le roman se définit par « l'expérience, la connaissance et la pratique (le futur)¹ ». Le problématique et l'inachevé sont étrangers aux héros épiques et tragiques, tout comme la connaissance intime de leur être et une personnalité qui leur permettrait d'avoir leurs propres jugements et opinions. Le héros de la tragédie et de l'épopée « n'est rien en dehors de son destin. [...] il est le héros qui périt, telle est sa nature² ». La mort du héros romanesque, par contre, n'est plus inscrite dans son destin, elle « perd son statut de crise clausulaire stéréotypée et son statut de “pierre de touche” ultime du héros¹ ».

À partir du milieu du XIX^{ème} siècle on peut parler d'une crise du statut du héros, ce dernier n'étant plus le foyer central du texte, tout en suscitant de multiples interrogations irrésolues. On parle de “méfiance” envers toute construction parfaite du héros. Le héros subit une sorte de déqualification, de “deshéroïsation” et participe aux crises du roman, ces dernières se présentent comme des événements du hasard plutôt que comme un événement dont le héros est responsable ou qu'il recherche. Les crises alors, ne correspondent plus à l'épreuve à laquelle doit aboutir le héros dans sa conception classique. Dans le roman moderne, l'épreuve, l'exploit et l'action ne font plus partie du destin du héros. Même sa mort, qui faisait partie intégrante de son destin dans le roman traditionnel ou dans l'épopée, qui couronnait son statut « héroïque » de l'aura de l'exceptionnel et lui conférait tout son sens,

¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (1975), traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 469.

² *Ibid.*, p. 451.

même sa propre mort disions-nous ne lui appartient pas. Elle est, et restera à jamais pour le héros du roman moderne, le Styx où se dilue la quête du sens. La mort du héros dans le roman répond alors à une vision définie du monde et d'une certaine époque.

Pour cela, la mort dans le roman moderne diffère également de celle écrite dans le roman réaliste, naturaliste ou celui du XVIIIème siècle, en ceci que la mort du héros ne répond plus à la même vision du monde. La mort du personnage est un procédé narratif et dramatique qui sous-tend une idéologie véhiculée par le texte ou qui sert à distinguer des genres narratifs, comme par exemple la comédie ou la tragédie². La mort du héros se pose en modèle culturel, elle apporte une leçon. Qu'on songe à la mort de Julien Sorel ou du vicomte de Valmont, à la mort de Mme Bovary ou d'Anna Karénine. Ces personnages devaient mourir parce qu'ils avaient été punis et ce châtement répondait à une certaine idéologie du texte. Le héros du roman moderne, quant à lui, ne se présente plus en modèle culturel : il n'a aucune mission ou fonction exemplaire à accomplir. La mort du héros dans les romans du XXème siècle reflète en effet une condition existentielle relevant du déclin d'une classe sociale, de son épuisement vital, et une nouvelle manière d'écrire le drame de la mort individuelle, d'une mort qui ne peut plus se consoler de l'idée d'un au-delà et qui, pour se dire, emprunte de nouveaux moyens expressifs et langagiers.

Notre travail de recherche semble n'apporter rien d'original à une évidence connue par tout le monde : l'irrévocabilité et le mystère de la mort. Objet qui demeure insaisissable, la mort a néanmoins hanté depuis toujours les écrivains et les philosophes. De tout temps l'homme a pensé la mort, de tout temps il a cru et a interrogé la possibilité d'accéder à la vie éternelle. La prise de conscience du caractère mortel de sa nature a été constamment ressentie par l'homme qui s'est toujours révolté contre sa finitude. Dans la Mésopotamie du II^e millénaire av. J.-C., le héros de *L'Épopée de Gilgamesh*, voulant éviter à tout prix la mort, entreprend sa lutte contre les dieux et un voyage qu'il croit pouvoir lui permettre d'échapper à la mort. Il finit par réaliser le néant auquel mènent la mort et l'impossibilité d'accéder à une vie éternelle. À la même époque, en Orient, d'autres traditions sont déjà établies : le mystère de la mort est interrogé dans les *Veda* indiens et en particulier dans les *Upanishad*. Selon le dieu des morts, Yama, l'âme est immortelle et revit dans les cycles de réincarnations successives. Dans la culture égyptienne, *Le Livre des morts* avec ses formules magiques et

¹ Philippe Hamon, *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, PUF, « écriture », 1984, p. 74.

² À ce propos Picard parle des morts en littérature comme des « commodités narratives ou dramaturgiques », Michel Picard, *La Littérature et la mort*, Paris, PUF, « écriture », p. 15, 1995.

funéraires permet de penser à une continuité entre le monde des vivants et celui des morts. En Grèce les perspectives idéalistes de Platon dans le *Phèdre* et dans le *Phédon* envisagent l'éternité de l'âme après la mort du corps. Aristote, disciple de Platon, croit à l'intemporalité de la pensée. Les philosophes matérialistes Démocrite et Épicure, considèrent la mort comme un phénomène naturel qu'il ne faut pas craindre. Au VIII^{ème} siècle av. J.-C., dans l'*Iliade* et l'*Odyssée* la "belle mort" devient un idéal héroïque, synonyme de mort dans la beauté et l'exploit de la jeunesse et porteuse d'immortalité par la renommée.

La méditation autour du caractère périssable de la vie humaine, autour de la mort comme étape naturelle de la vie, nourrissent la production culturelle occidentale des premiers siècles av. J.-C. De la tragédie, on songe à l'*Antigone* de Sophocle, à la pensée matérialiste de Lucrèce dans *De rerum natura*, aux *Lettres à Lucilius* et *De la brièveté de la vie* de Sénèque, au poème épique de Virgile, *L'Eneïde*, jusqu'aux *Pensées* de Marc Aurèle, pour ne citer qu'une partie de la réflexion autour de la mort, déjà centrale dans la production littéraire et philosophique occidentale, depuis l'antiquité. Les héros de Sophocle se révoltent contre les lois humaines et se savent abandonnés par les dieux. On pense à Antigone qui contrevient aux lois pour ensevelir son frère ou à Œdipe roi, qui dans son dernier voyage à Colone, aveugle et délaissé des dieux, doit faire face à la solitude tragique de sa condition humaine.

L'idée de la finitude occupe une place centrale dans le Christianisme. Le Dieu de l'*Ancien Testament* punit les hommes pour avoir goûté à l'arbre de la connaissance ; cet arbre devient alors l'arbre de la mort. La mort, à partir du péché d'Adam et Eve, est la punition pour le péché originel que les hommes doivent expier éternellement. Cette punition sera expiée par la figure christique, dont la mort deviendra nécessaire pour racheter les péchés des hommes et entrevoir le salut. En effet, avec le *Nouveau Testament* la culture chrétienne ouvre la voie à la croyance en la résurrection du corps. S'ensuit la croyance en la justice divine qui peut assurer aux hommes l'entrée au paradis ou les condamner à l'enfer. Dieu, grâce à la résurrection, triomphe de la mort. La mort et l'idée du salut deviennent des pensées centrales chez l'homme occidental. Dante, dans *La Divine Comédie*, fait une synthèse de tous les péchés susceptibles d'être punis par le châtement et la chute dans le feu éternel de l'enfer. La mort devient la punition par excellence du péché dans la pensée chrétienne et la terreur envahit la pensée de l'après-mort, pensée paralysée par l'idée du Jugement dernier. Dans le *Coran* la mort et la vie ont été créées par Allah, Dieu créateur, pour mettre l'homme à l'épreuve et savoir qui est le meilleur dans ses actions. Mort et vie sont liées et la mort est acceptée par les Musulmans.

L'intérêt pour la mort figurée commence avec le macabre dans la poésie française du Moyen Âge. Sont utilisées les images de la pourriture, des parties de squelettes, de la vermine et des odeurs de la mort. La signification reste néanmoins morale, l'homme doit se rappeler sa nature pécheresse. Progressivement la mort, de sujet abstrait, devient un personnage comme dans le texte de Hélinant de Froidmont, *Les Vers de la Mort*. Elle invite l'homme à abandonner la gloire, les richesses et lui rappelle sa nature de pécheur. La figuration macabre de la mort en tant que cadavre commence avec la *Légende des Trois morts et des trois vifs*. L'état physique après la mort est montré, la mort n'est plus associée au péché de l'homme et les trois morts ne sont pas des revenants venus de l'au-delà visiter les vivants qu'ils connaissaient quand ils étaient en vie. Ces morts-là offrent aux vivants le spectacle de ce que ces derniers deviendront à leur tour après la mort. Par ailleurs, la représentation de l'inconnu de la mort, normalement attribué par l'homme médiéval à l'au-delà, est montrée dans *Le Triomphe de la mort* de Brueghel l'Ancien; des squelettes remplissent l'espace du tableau en massacrant les derniers survivants et en agrippant de leurs mains fermes d'autres. Dans la littérature médiévale, la Mort en personne devient une figure omniprésente dans les danses macabres, elle donne la signification à tout le récit. Elle devient figuration et miroir : le vivant voit dans le mort son double, il est à la fois le vivant et ce mort, ce qu'il deviendra, car c'est sa propre mort que représente le mort qui l'accompagne. Toute transcendance, toute représentation de l'au-delà sont abolies ; toute distinction de classe de même. Une toute autre manière d'écrire la mort est celle qu'on lit dans les *Artes moriendi*, à l'origine des livres de piété destinés aux jeunes ecclésiastes pour consoler les mourants. Datés de la seconde moitié du XV^{ème} siècle ces livres représentaient le mourant dans son lit, qui assistait au combat entre l'ange et le diable. De l'issue de la lutte entre ces deux forces on décidait du sort de l'âme du mourant : le paradis ou l'enfer. Mais c'est avec François Villon que la représentation de la mort devient une expérience personnelle. Le repentir permet à l'homme mourant de parcourir les étapes de sa vie ; la mort n'est plus personnifiée mais s'installe à l'intérieur de l'homme, il n'y a plus de combat entre ange et diable, entre l'idée d'un enfer et d'un paradis. L'homme se rapporte à sa propre mort ; la mort est représentée par les images du temps, du temps du passé qui n'est plus et de la vieillesse ; on songera notamment au *Testament* de Villon.

Dans l'Italie du *Quattrocento*, l'humaniste Pétrarque transpose en écrit le thème du triomphe de la mort dans ses *Triumphes* : la mort est représentée par une femme en colère, habillée en noir et qui porte une bannière. Elle invite Laure à abandonner ce monde avant

qu'elle ne vieillisse. Au refus de la fille, la Mort réagit en l'emportant avec elle et en l'arrachant à la vie. Si la mort l'emporte finalement sur l'amour, la renommée et le temps chez Pétrarque peuvent aussi triompher de la mort. Avec Montaigne, figure phare de la littérature française de la Renaissance, la mort devient partie intégrante de la réflexion sur la vie. Pour le penseur des *Essais*, la mort doit être omniprésente à la conscience humaine, pour que la peur de ce moment s'atténue. Selon Montaigne, chaque homme doit se construire un imaginaire intérieur et personnel de la mort. L'observation de la réalité extérieure, de la mort des êtres et dans la nature, est suivie de la méditation personnelle sur la mort. Il faut donc bâtir son propre imaginaire à partir des expériences personnelles. Méditer à la mort signifie se connaître soi-même, se préparer à sa propre mort. La méditation sur la mort coïncide alors avec la conscience que le moi acquiert de lui-même. On est seuls devant notre propre mort, chacun doit mourir, à travers le savoir qu'il a acquis sur lui-même, de sa propre mort. Le baroque du XVI^{ème} siècle, et plus particulièrement la tragédie de Shakespeare s'imprègnent de la poétique de la mort. La mort, Antigone tout comme Hamlet, la portent en eux, car, écrit Juliette Vion-Dury, « vivre dans la mémoire du mort signifie devenir à son tour habité par la mort, mort, et porteur de mort¹ ». « Double mort » que celle donnée par le suicide et par l'homicide, car les morts et les spectres reviennent hanter les humains après leur mort. Double mort que celle du roi Lear qui perd Cordélia par deux fois, dans la vie et dans la mort.

Entre le XVII^{ème} et le XVIII^{ème} siècle s'accroît l'affrontement entre, d'une part, la culture catholique du macabre et de la terreur, celle du néant qu'est finalement l'homme face à l'éternité de Dieu (thèmes qui resteront centraux dans la stratégie de l'église catholique et dont l'un des représentants sera Bossuet avec ses *Sermons*), qui voit son apogée dans le XVII^{ème} siècle de la Contre-Réforme et du Baroque, et, d'autre part, la pensée rationaliste de Descartes, Leibniz, ou le scepticisme de Bayle. À l'époque des Lumières, la question sur la mort devient le terrain pour combattre l'obscurantisme de la religion. On assiste à une démythification de la mort, elle n'est plus une punition divine mais un phénomène naturel. Les penseurs libertins comme La Mettrie et D'Holbach attribuent la peur de la mort à la tromperie de la religion. Ils dénoncent l'imposture des prêtres et la vision de la mort comme châtement. Chez Sade, les héros doivent s'abîmer dans les enfers érotiques et ceux du supplice pour connaître la vérité crue de la mort.

¹ Juliette Vion-Dury fait une analyse complète de la tragédie de Shakespeare à la lumière du concept lacanien d'entre-deux-morts. Juliette Vion-Dury, « Ce sera comme la mort », *Entre-deux-morts*, sous la direction de Juliette Vion-Dury, préface de Daniel Sibony, PULIM, 2000, p. 11.

Avec l'idéalisme allemand apparaît cependant une nouvelle conception de l'immortalité et de l'éternité : la mort doit être assumée pour Hegel, l'homme doit vivre dans le voisinage de la mort. Pour Kant l'immortalité est un postulat qui fait partie de la raison. Selon lui, il s'agit d'un postulat nécessaire et que l'homme a élaboré pour donner un sens à sa vie et à ses actions. En Angleterre, les poètes préromantiques annoncent les méditations et poésies sépulcrales, (Parnell), avec sa méditation nocturne sur la mort, *Night piece upon death*, Young avec ses *Pensées Nocturnes*, ou l'*Élégie écrite dans un cimetière de campagne* de Gray), qu'on lira dans les *Sépulcres* de Foscolo. Ce dernier réfléchit dans son poème, entre autre, au rôle de la mémoire, à la signification de la tombe pour les vivants.

Dans le romantisme, la mort devient synonyme de fascination, de libération, d'union à la femme aimée comme dans *L'Hymne à la mort* de Novalis. Elle devient synonyme de liberté par le choix et l'attrait du suicide, on songe aux *Souffrances du jeune Werther* de Goethe, à *La mort d'Empédocle* de Hölderlin, à *Chatterton* d'Alfred de Vigny. La mort est aussi synonyme de souffrance pour la perte de l'être aimé, on pense aux *Contemplations* de Victor Hugo où la douleur pour la mort de la fille se lie à l'idée de la mort-renaissance et de salut. La mort est omniprésente dans les écrits du XIX^{ème} siècle. Shelley, qui vit lui-même une mort romanesque, écrit dans *La Mort* sur la finitude qui circonscrit l'homme et finalement sur l'identification de l'homme à la mort, omniprésente dans toute chose. La mort est attraction, récupération du macabre et toute intérieure chez Baudelaire; horrible chez Poe. Mort et monde du sommeil, sont liés chez Lautréamont, comme chez les autres romantiques. L'horreur du sommeil est liée à l'angoisse de la mort.

Dans le domaine philosophique, Schopenhauer et Feuerbach dénoncent, l'un l'imposture du vouloir vivre dans *Le Monde comme volonté et représentation*, l'autre, dans les *Pensées sur la mort et l'immortalité*, critique l'imposture de l'immortalité individuelle au nom de la raison, en vertu de laquelle il ne faudrait pas croire en un au-delà, mais accepter l'idée de la mort. Quoi qu'il en soit, à la fin du XIX^{ème} siècle, on citera les pages imprégnées du symbolisme et du décadentisme de Huysmans, *À rebours*, dont le héros ou "anti-héros" finira par pressentir la mort de la littérature de langue française, et l'attrait pour le suicide nourri par le héros du *Triomphe de la mort* de D'Annunzio, qui finira par épouser la théorie nietzschéenne du surhomme.

On le voit à travers ce rapide survol de l'histoire littéraire, écrire la mort du héros signifie répondre à une certaine vision de la mort à une époque définie.

C'est dans la modernité, avec la fin de la croyance en la transcendance et le déclin des valeurs, qu'on assiste à l'assomption de la finitude de la part de l'homme. La mort est ainsi réduite définitivement à la sphère humaine. La philosophie existentialiste est celle qui a exprimé le mieux ce sens de la finitude qui s'installe définitivement chez l'homme. Heidegger met l'accent sur l'angoisse qui confronte l'homme à son « être pour la mort » (ou « être vers la mort »), à ce néant qui est source d'angoisse et qui révèle le néant fondamental de l'existence, l'être jeté dans le monde, vers la mort. Pour Heidegger il faut alors assumer l'angoisse de « l'être pour la mort » qui caractérise le *Dasein*. La mort est la possibilité la plus propre au *Dasein*, possibilité de ne plus être là, possibilité qui n'est pas dirigée vers l'avenir mais qui doit toujours être présente, envisagée. L'homme fuit toujours cette possibilité en éloignant la pensée de la mort et en vivant dans l'inauthenticité. Sartre, de son côté, niera cette définition de l'« être pour la mort » propre à l'être humain car la mort est absurde et ne peut pas donner un sens à la vie. Elle n'est pas la possibilité de l'homme mais la néantisation de ses possibilités.

Dans la modernité littéraire la finitude est pensée à partir d'un vaste champ sémantique de la mort. Ainsi, Freud ouvre la réflexion à la fois sur les pulsions de vie et de mort et les parcours individuels des héros dans la littérature se croiseront aux contextes de crises historiques et sociales pour complexifier le traitement de la thématique de la mort dans les œuvres romanesques du XXème. Ces éléments socio-historiques, nourris en partie du pessimisme de la fin du XIXème siècle, sont constitutifs de la représentation de la mort dans les romans qui nous paraissent emblématiques à ce titre de la modernité, à savoir ceux de Léon Tolstoï, Thomas Mann, Marcel Proust, Virginia Woolf et Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

Le corpus choisi pour cette étude se justifie à plus d'un titre. En effet, si d'un point de vue génétique, la chronologie des œuvres du corpus traverse un trop grand nombre d'années et des courants littéraires qui ne peuvent pas justifier le rapprochement de romans — d'autant plus que nous avons choisi des romans réalistes comme ceux de Tolstoï et Mann, respectivement des années 1886 et 1901, et des romans de l'altérité de l'être et de la relativité des points de vue, du fragment et du courant de conscience et du monologue intérieur, 1927 pour la publication posthume du *Temps retrouvé*, 1939 pour les *Années* et 1957 pour la publication posthume du *Guépard* — un point de vue diégétique, lui, donne une certaine cohérence chronologique à ces mêmes romans. Il s'agit de récits où l'Histoire racontée

commence dans les années 1800 avant les deux conflits mondiaux. Ces romans ont donc un caractère rétrospectif, avec l'incursion dans les années de guerre. Au sens large, on peut définir l'ancrage commun des écrivains de notre corpus comme l'Europe de la fin du XIX^{ème} siècle, en particulier, la Russie d'Alexandre II et de son fils Alexandre III pour Tolstoï, la France de la III^e République pour Proust, l'Allemagne de l'ère wilhelminienne pour Mann, l'Angleterre de l'époque victorienne pour Woolf, le *Risorgimento* de 1860 pour Tomasi di Lampedusa.

Ceci étant, la comparaison de ces écrivains montre qu'en dépit d'une certaine proximité de leur temps biologique, ils appartiennent à deux époques différentes, celle de la fin du XIX^{ème} siècle et celle du XX^{ème} siècle. Tout au long de cette parabole temporelle, l'Europe moderne vit plusieurs crises et fins. La fin de siècle est marquée par l'essor de la bourgeoisie capitaliste et l'industrialisation, qui produisent le déclin de l'aristocratie et de la bourgeoisie traditionnelle et de ses valeurs spirituelles, ainsi que par la crise de la culture humaniste sous le régime prussien de Bismarck. Au XX^{ème} siècle l'Europe vit une première fin du monde après la Grande Guerre. La montée du fascisme et du nazisme anticipe la deuxième fin, celle qui suit la Seconde Guerre mondiale. Où se situe l'univers romanesque de chacun de nos écrivains par rapport à ce contexte historique ?

Le monde d'Ivan Ilitch est un monde des années 1881, année dans laquelle Tolstoï lit le journal de son ami juge mort et qui va inspirer son histoire. Thomas Mann, quant à lui, retrace l'histoire de la décadence d'une famille de 1835 à 1877. Le début de la *Recherche* est daté de 1877. Cependant, on peut situer la chronologie du *Temps retrouvé* avant 1914 et après 1918. Dans le *Temps retrouvé* la première guerre entre à l'improviste dans l'écriture d'une œuvre presque en partie terminée, changeant la chronologie initiale du roman, à travers les deux incursions de la guerre en 1914 et 1916, et se terminant après la guerre, la « Matinée chez la Princesse de Guermantes » étant datée de 1925¹. *Les Années* également intéressent les années d'avant le conflit et d'après : de 1880 à 1930. La première guerre mondiale entre dans le chapitre consacré à l'année 1917. Par ailleurs, l'Histoire du *Guépard* est l'histoire des années avant le conflit mondial ; des révolutions pour l'unification de l'Italie, de 1860 jusqu'à l'année de son cinquantenaire en 1910. Néanmoins, la Seconde guerre mondiale entre par un jeu de prolepse superposant les années du *Risorgimento* aux années 1943. Les romans que nous avons choisis pour notre corpus ont donc en commun de présenter l'histoire

¹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1973, p. 126.

rétrospective de la fin d'un monde dans un contexte apocalyptique signé par les révolutions et les conflits mondiaux.

Si le récit de Tolstoï se démarque des autres œuvres du corpus en ceci qu'il semble dépourvu des caractères communs que nous avons désignés pour les autres romans, à savoir le déclin des familles de l'ancienne bourgeoisie et aristocratie dans un contexte historique critique bien défini dans la fiction, il montre néanmoins le déclin moral de la société bourgeoise de Saint-Petersbourg de la fin du XIX^{ème} siècle. Toutefois, l'originalité de ce récit, ainsi que des autres romans soumis à notre examen, réside dans des aspects plus profonds qui ont motivé notre travail. Le déclin moral et social dénoncé par Tolstoï, est en réalité à lire comme un nouveau rapport de l'homme à la mort. Tolstoï ouvre la voie moderne autant à cette "mort-compréhension" expérimentée par son héros, par son rapport personnel et angoissé à sa propre mort, qu'à la manière de l'homme de se penser en se rapportant à la mort d'autrui.

Ce qui plaide également en faveur du rapprochement de ces écrivains c'est la connaissance profonde que l'un a de l'autre. Thomas Mann lisait *Guerre et Paix* et *Anna Karénine* pendant l'écriture de son roman. L'écrivain russe, avec Goethe, représente un père spirituel pour le jeune écrivain des *Buddenbrook*. Outre le fait que Tolstoï constitue une référence constante dans les essais de Thomas Mann, son œuvre se trouve également au centre d'une étude intitulée *Goethe et Tolstoï*¹. Par ailleurs, Proust connaît et estime l'œuvre de Tolstoï. En effet, dans le court texte que Proust a écrit sur Tolstoï et publié parmi les *Essais et articles*, l'écrivain français compare le style de Balzac et celui de l'écrivain russe. Il explique :

On élève maintenant Balzac au-dessus de Tolstoï. C'est de la folie. L'œuvre de Balzac est antipathique, grimaçante, pleine de ridicule, l'humanité y est jugée par un homme de lettres désireux de faire un grand livre, dans Tolstoï par un dieu serein. Balzac arrive à donner l'impression du grand ; chez Tolstoï tout est naturellement plus grand, comme les crottes d'un éléphant à côté d'une chèvre².

Mais l'estime de Proust ne s'arrête pas là. L'écrivain se serait inspiré de *La mort d'Ivan Ilitch* pour écrire *La mort de Baldassare Silvande*. Le récit de l'agonie, l'angoisse qui saisit l'oncle du personnage principal, les souvenirs de l'enfance qui reviennent à l'esprit des deux personnages, la mort comme délivrance des angoisses, la résignation à la mort qui ne rentre pourtant pas dans la reconversion spirituelle vécue par le héros de Tolstoï, tout cela fait

¹ Thomas Mann, *Goethe et Tolstoï* (1922), trad. de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris, Attinger, 1947.

² Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 657.

songer à une inspiration directe du récit de Tolstoï¹. Tout comme pour Mann, Tolstoï représente pour Proust une figure incontournable du paysage littéraire de ces années-là. Même si le rapprochement entre Tolstoï et Proust n'a pas été central aux yeux de la recherche critique, nous orienterons notre réflexion sur la manière dont Tolstoï a été un modèle pour Proust et comment la critique a abordé cette comparaison.

Woolf a lu à son tour Tolstoï, Mann et Proust. À propos de Tolstoï, dans « The Russian Point of View », elle écrit :

There remains the greatest of all novelists — for what else can we call the author of War and Peace? [...] And what his infallible eye reports of a cough or a trick of the hands his infallible brain refers to something hidden in the character, so that we know his people, not only by the way they love and their views on politics and the immortality of the soul, but also by the way they sneeze and choke. Even in translation we feel that we have been set on a mountain-top and had a telescope put into our hands².

Reste alors le plus grand de tous les romanciers, car que dire d'autre de l'auteur de *Guerre et paix* ? [...] Et ce que son œil infallible décrit d'une toux ou d'un tic des mains, son intelligence infallible le rapporte à un trait caché de la personnalité, si bien que nous connaissons ses personnages, non seulement par leur façon d'aimer et ce qu'ils pensent de la politique et de l'immortalité de l'âme, mais aussi par la manière dont ils éternuent et s'étranglent. Même avec une traduction nous avons l'impression d'avoir été posés en haut d'une montagne avec un télescope dans les mains³.

Ces lignes montrent une admiration totale pour l'écrivain russe. Il est impératif de souligner l'importance que la littérature russe, et en particulier l'œuvre de Dostoïevski et Tchekhov, ont eue pour V. Woolf. Or, tout comme pour Tolstoï, Woolf admire chez Proust la force du détail et le pouvoir de l'écriture. Dans son journal, le 8 avril de 1925 elle note :

The thing about Proust is his combination of the utmost sensibility with the utmost tenacity. He searches out these butterfly shades to the last grain. He is as tough as catgut and as evanescent as a butterfly's bloom. And he will, I suppose, both influence me and make me out of temper with every sentence of my own (WD 72)

Ce qui me frappe chez Proust c'est cet alliage de la sensibilité la plus aiguë avec l'opiniâtreté la plus soutenue. Il scrute les nuances du papillon jusqu'à l'ultime particule. Il est aussi solide qu'une corde de violon ; aussi impalpable que le duvet du papillon. Et je suppose qu'il va tout à la fois m'influencer et me mettre en fureur à propos de chacune de mes phrases (JÉ 128-129).

¹ Voir : Anne Henry, *Marcel Proust, théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1983, pp. 34-35 ; Monique Gosselin, « “La mort de Baldassare Silvande” de Marcel Proust, réécriture ironique de “La mort d’Ivan Ilitch” de Léon Tolstoï », *La Nouvelle II*, Nouvelles et nouvellistes aux XXe siècle (Proust, Morand, Aymé, Arland, Queneau, Nimier, Beckett, Gracq et Tournier), études réunies par Bernard Alluin et Yves Baudelle, Presses Universitaires de Lille, « UL3 », 1992, pp. 11-22 ; Michel Herman, *Marcel Proust : une biographie*, (1994), édition revue et augmentée, Paris, La Table Ronde, « la petite vermillon », 2013, pp. 78-79.

² Virginia Woolf, « The Russian Point of View », *The Common Reader*, London, The Hogarth Press, 1925, pp. 229-230.

³ Virginia Woolf, « Le Point de vue russe », *Le Commun des lecteurs*, trad. De l'anglais par Céline Candiard, Paris, L'Arche, 2004, pp. 215-216.

On voit là émerger la place que la lecture de Proust occupe dans l'écriture de Woolf. En effet, l'écrivaine est consciente de l'influence que l'écrivain de la *Recherche* a sur son expérience littéraire. Depuis 1921, V. Woolf cite sans cesse l'œuvre proustienne et les réactions qu'elle provoque, que ce soit dans ses écrits, dans ses correspondances ou ses journaux.

Tomasi di Lampedusa, quant à lui, connaissait parfaitement l'œuvre des quatre autres écrivains. Il y consacre des pages entières dans ses leçons de littérature en proposant des analyses critiques d'une grande valeur littéraire. L'art littéraire de Tolstoï est une référence continue et est analysé tout au long des leçons. Dans ses développements sur Stendhal, Lampedusa étudie par exemple le traitement du temps chez Stendhal et Tolstoï. Quant à la lecture et la connaissance de Mann par Lampedusa, le caractère morbide de son écriture est ce qui fascine l'écrivain sicilien qui partagera le même intérêt pour le paysage mortifère. Dans ses pages sur Milton, Lampedusa écrit : « *Venezia gli diede quella vertigine mortale che essa esercita su tanti grandi spiriti*¹ » ; parmi lesquels il cite justement Mann. En outre, Woolf est, aux yeux de Lampedusa, « *la madre del romanzo inglese contemporaneo*² », du fait de sa sensibilité, et de sa capacité à exprimer, à travers son écriture, toute une génération. À propos des *Années* l'écrivain italien écrit :

The Years è il libro della Woolf che ha suscitato maggiori controversie e che molti disapprovano. Essi trovano che il tema del tempo è qui troppo insistentemente, troppo esplicitamente posto. Può darsi. A me sembra il più penetrante e poetico di tutti i suoi romanzi.

The Years est le livre de Virginia Woolf qui a suscité le plus de controverses au sein de la critique, et que beaucoup désapprouvent. Ils trouvent que le thème du temps dans ce roman est présent de manière très insistante et explicite. Soit. À mes yeux, il s'agit du plus pénétrant et poétique de ses romans³.

Lampedusa démontre aussi bien une connaissance profonde de l'œuvre de Woolf que des réactions négatives qu'une part de la critique littéraire a réservées à la publication du roman en question. Cela confère aux pages d'analyse textuelle que Tomasi di Lampedusa a consacrées à V. Woolf une forte densité critique et une profondeur exceptionnelle. En outre, dans ces pages, Lampedusa établit une comparaison de l'œuvre de l'écrivaine anglaise avec Proust. Il écrit :

¹ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, « Milton », *Letteratura inglese, Opere, op. cit.*, p. 845. « Venise lui donna ce vertige mortel qu'elle a exercé sur les grands esprits », nous traduisons.

² « Tre donne scrittrici : Virginia Woolf, Rosamond Lehmann, Elisabeth Bowen », *Ibid.*, p. 1342.

³ *Ibid.*, p. 1347. Nous (Maria Maruggi et Mathieu Jung) traduisons.

La recherche du temps perdu è un libro di memorie, i romanzi della Woolf sono come quei diagrammi che al capezzale dei ricoverati in ospedale segnano ora per ora la febbre. La nostra epoca attuale è divenuta sensibilissima al tempo che continuamente udiamo rombare come il frastuono della cascata che ci inghiottirà e verso la quale, senza scampo, fluiamo.

À *la recherche du temps perdu* est un livre de souvenirs tandis que les romans de Virginia Woolf sont comparables à ces diagrammes au chevet des patients, censés indiquer heure après heure leur température. Notre époque est devenue très sensible au Temps que nous entendons sans cesse gronder, à la manière de la cascade qui nous engloutira et vers laquelle nous confluons irrémédiablement¹.

Ces lignes démontrent, d'une part, la connaissance que Lampedusa a de l'œuvre de Proust et de Woolf, d'autre part elles justifient encore une fois les rapprochements proposés par notre étude. En effet, Lampedusa partage avec ces écrivains la dimension subjective et fragmentaire donnée à la catégorie temporelle dans le roman du XX^{ème} siècle. De plus, les images aquatiques de la métaphore proposée, semblent anticiper le sens que la mort a pour l'écrivain du *Guépard*.

Outre la connaissance que les écrivains de notre corpus avaient des œuvres les uns des autres, il est également possible de repérer des points de convergence entre les œuvres elles-mêmes, et ce malgré la distance chronologique qui les sépare. On peut parler de roman réaliste et de roman historique pour *La mort d'Ivan Ilitch* et *Les Buddenbrook*, ainsi que d'une nouvelle forme de roman, le roman moderne, pour *Le Temps retrouvé*, *Les Années*, *Le Guépard*, dont les prémisses sont déjà en germe dans les romans de Tolstoï et de Thomas Mann. En effet, Tolstoï et Mann annoncent des techniques littéraires nouvelles, telles que le monologue intérieur, l'opposition entre une durée subjective et une durée objective, qu'on retrouvera chez Proust, Woolf et Lampedusa. Par ailleurs, les contours du roman historique apparaissent clairement dans les romans de Virginia Woolf et de Tomasi di Lampedusa. Dans ces romans, la modernité agit de l'intérieur. Par conséquent, une sorte de continuité s'établit entre ces romans, faisant fi des barrières de genre.

Dans *Le Roman historique*², Georges Lukács analyse les différences marquantes qui existent entre le roman moderne et le roman historique classique. Tout en définissant *Les Buddenbrook* comme l'un des romans qui nous offrent des « descriptions historiques monumentales du présent », le critique en évoque toutefois l'appartenance à une certaine modernité littéraire. À ce propos, Lukács définit en terme de dépérissement les romans de la fin du XIX^{ème} siècle. On assisterait donc à un déclin du roman historique. Si « l'esprit

¹ *Ibid.*, p. 1349. Nous (Maria Maruggi et Mathieu Jung) traduisons.

² Georges Lukács, *Le Roman historique* (1937), trad. de l'allemand par Robert Saille, préface de Claude-Edmonde Magny, Paris, Payot, 1965.

authentiquement historique de la composition » est à retrouver dans ce lien qui s'établit entre le destin individuel et le destin socio-historique des héros, lesquels se font les porte-voix de la destinée d'un peuple, ce qui caractérise, aux yeux de Lukács, le roman moderne à la fin du XIX^e siècle serait la destinée privée de ces héros excentriques qui, tout en appartenant aux hautes classes sociales, ne se mêlent pas des affaires du peuple. Ainsi, « la fonction de l'Histoire », se réduit à une fonction « d'un arrière-plan, d'un décor de coulisse¹ ».

L'Histoire, présente en arrière-plan, l'excentricité des héros, leur appartenance sociale et leur destin sont ainsi des éléments centraux dans les romans analysés dans cette étude. Dans *La mort d'Ivan Ilitch*, si nous ne pouvons pas déceler un contexte historique explicite, sans doute est-il important de remarquer comment les cadres sociaux et moraux de la bourgeoisie pétersbourgeoise de la fin du XIX^e siècle sont minutieusement décrits par Tolstoï. Si les romans de Tolstoï et de Mann sont des récits réalistes, car ils gardent encore des descriptions classiques et restent ancrés dans la réalité socio-historique de leur temps, on pourrait néanmoins nuancer cette appartenance au genre réaliste par les éléments de crises par rapport aux romans réalistes que ces récits anticipent. L'on assiste en effet à un éloignement des héros de leurs propres mondes, à un intérêt croissant envers l'intimité et les pensées profondes des personnages. Ces romans commencent à laisser la place à la subjectivité des personnages qui, au XX^e siècle, se traduira par les monologues intérieurs, le *stream of consciousness*. Dans *La signification présente du réalisme critique*, Lukács attribue au récit de Tolstoï l'étiquette de roman réaliste. Selon le critique, la solitude à laquelle est contraint Ivan Ilitch « correspond à une certaine destinée sociale, elle n'est jamais, de façon universelle et éternelle, la condition humaine² ». Néanmoins, Vladimir Nabokov souligne justement comment

personne, en cette Russie des années 1800, n'a écrit ainsi. La nouvelle fut un prélude au modernisme russe, juste avant l'ère morose et conformiste des soviets. On y trouve çà et là un accent de tendresse et de poésie, et de dramatique monologue intérieur, un courant de conscience que Tolstoï avait déjà inventé pour la description du dernier voyage d'Anna³.

Le récit de Tolstoï anticipe les caractères du monologue intérieur de l'agonie, de ce regard tout intérieur sur sa propre mort. Se regarder mourir, tel est l'aspect tout nouveau qu'inaugure

¹ *Ibid.*, p. 326.

² Le critique marque la différence entre « la solitude ontologique d'avant-garde » peinte par Beckett, Joyce, Musil et Benn, et la solitude représentée par Tolstoï dans *La Mort d'Ivan Ilitch*. Il s'agit d'une solitude qui résulte d'« une évolution intérieure » du personnage. « Sa nécessité est – tout au plus – liée au destin caractéristique de tels types déterminés, dans telles circonstances historiques et sociales, elles-mêmes concrètement conditionnées », Georges Lukács, *La Signification présente du réalisme critique*, (1951), trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1960, pp. 32-33.

³ Vladimir Nabokov, *Tolstoï, Tchekhov, Gorki*, trad. de l'anglais par Marie-Odile Fortier-Masek, Paris, Stock,

Tolstoï, qui sera suivi par Schnitzler dans *Mourir* ou par Broch dans *La mort de Virgile* et que nous retrouverons dans *Le Guépard*.

De même, si Thomas Mann, dans *Les Buddenbrook*, représente de manière artistique la genèse de l'Histoire de son temps, le point de contact de ce roman avec la modernité est sans doute indéniable. Comme il est écrit dans *L'Anneau de Clarisse* de Claudio Magris, « *Les Buddenbrook* de Thomas Mann, le livre peut-être le plus riche d'amour pour la prose bourgeoise, raconte l'éloignement progressif de cette prose sociale et de la totalité épique de la vie¹ ». En renonçant à la vie active, Thomas Buddenbrook et son fils Hanno, renoncent à toute forme d'héroïsme et d'appartenance à un cadre social donné. Qui plus est, en acceptant la mort, Hanno renonce également à ses penchants artistiques. Ainsi, si le personnage de Thomas Buddenbrook vit en conformité avec les choix de ses ascendants, en faisant perdurer par exemple l'entreprise commerciale de la famille, il se contente en réalité de jouer un simple rôle, celui du bourgeois qui maîtrise un masque extérieur. Ses succès commerciaux, Thomas Buddenbrook ne les vit qu'en apparence : son penchant à la méditation existentielle sur son malaise intérieur s'empare progressivement de lui jusqu'à devenir un processus irrévocable. À l'intérieur de son moi s'accroît le désarroi qui l'amènera à ressentir la décadence et la ruine comme des sentiments personnels, intimes. Mann nous montre donc des personnages qui n'appartiennent pas aux mondes décrits dans le récit romanesque, qui ne cadrent pas avec leur monde social et historique. Le roman montre l'abîme qui se creuse entre l'individualisme qui s'empare des personnages et le cours d'une existence sage et bourgeoise, conservatrice. Mann se sent étranger à cet esprit réaliste et bourgeois, aux aspirations de la politique de Bismarck. Dans l'Allemagne conservatrice de l'avant-guerre, la jeunesse ressent l'abîme qui se creuse avec les traditions du passé. Le conservatisme de ces années s'oppose à une conscience nouvelle naissante au XX^{ème} siècle. Comme le souligne à juste titre Germaine Laureillard,

C'est toujours la même inquiétude que répèteront tous les romans et nouvelles d'avant-guerre : *Altesse Royale, La Mort à Venise, Tonio Kröger* ; toujours revient, comme un leitmotiv, le malaise de la pensée allemande enrichie d'un siècle de romantisme avide d'émancipation, dans un édifice social qui n'a fait que se raidir, se figer. La pensée de l'Allemagne d'avant-guerre et sa vie réelle n'ont plus rien de commun².

1999, p. 188.

¹ Claudio Magris, *L'Anneau de Clarisse, style et nihilisme dans la littérature moderne* (1984), traduit de l'italien par Marie-Noëlle et Jean Pastureau, Paris, L'esprit des péninsules, 2003, p. 34.

² Germaine Laureillard, « Thomas Mann et la pensée allemande », *Europe*, n° 159, 15 mars 1936, p. 330.

En réaction au réalisme de leurs époques, les héros de Thomas Mann éprouvent l'attrance pour l'art, la poésie et la mort. Beauté et mort se mêlent dans *La Mort à Venise*, le refuge dans l'art sépare Tonio Kröger de ses camarades d'autrefois.

Dans le même ordre d'idées, nous nous garderons de définir les romans de Proust, de Woolf et de Lampedusa comme des romans de la pure subjectivité, selon une expression empruntée à Philippe Chardin¹. Malgré le caractère subjectif et l'intériorisation du point de vue du héros sur l'Histoire et sur la société dans laquelle il vit, ces bourgeois et aristocrates qui, en mourant, en regardant l'autre mourir ou en luttant contre la mort, vivent la fin de leur monde, sont en fait impliqués dans les processus historiques et sociaux de leur temps. Nous serions alors tentés d'adopter l'hypothèse de Philippe Chardin, qui, inspiré de la possibilité, selon Claude-Edmond Magny, de parler des *Thibault* et de la *Recherche* comme des romans historiques, se demande s'il n'y aurait pas un renouveau du genre au début du XX^e siècle². Comment nier que la Grande Guerre entre avec toute sa violence dans *Le Temps retrouvé* et *Les Années*. Ainsi, « tout se passe comme si l'Histoire faisait brusquement irruption au premier plan dans les derniers tomes ou dans les dernières pages du roman³ ». Enfin, *Le Guépard* non plus n'échappe pas à cette classification générique puisque la révolution *risorgimentale* et la Seconde Guerre mondiale sont des dimensions si importantes du roman que Lukács a qualifié la première partie du roman de Lampedusa de roman historique⁴.

La temporalité intime, subjective, des héros prévaut toutefois sur l'expérience événementielle. Ainsi, que les héros subissent l'événement, le jugent ou s'en écartent, leur point de vue est toujours dominant.

Jean-Yves Tadié souligne comment « une lecture historique de *La Recherche* est possible⁵ », sans toutefois pouvoir lui attribuer la marque de roman historique. Le critique proustien développe une réflexion autour de *Guerre et Paix* et de *La Recherche* où il affirme que si « dans le champ des ruines du roman-chronique disloqué se remarquent encore bien des pans, des fragments datables : le temps rêvé se superpose au temps historique⁶ », dans le

¹ Philippe Chardin, *Le Roman de la conscience malheureuse, Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, Genève, Droz, 1982, p. 12.

² *Ibid.*, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ « Les nouveaux romans historiques importants, comme *La Cloche d'Islande* de Halldor Laxness et *Le Léopard* de Lampedusa (notamment la première moitié) confirment les principes auxquels je suis arrivé », cité dans Francesco Orlando, *L'Intimité et l'Histoire. Lecture du Guépard* (1998), trad. de l'italien par Chetro de Carolis, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 102.

⁵ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman : Essai sur les formes techniques du roman dans « À la Recherche du temps perdu »*, Paris, Gallimard, 1971, p. 346.

⁶ *Ibid.*, p. 286.

roman proustien il y a, d'une part, un temps extérieur, une chronologie historique, externe, et ses événements, et d'autre part, on assiste à une chronologie intérieure qui prévaut sur la première, et qui est accompagnée d'anachronismes. Nous pouvons également affirmer, avec les mots de Gérard Genette, que l'œuvre de Proust clôt l'histoire des genres et inaugure l'espace illimité et indéterminé de la littérature moderne grâce « à cette invasion de l'histoire par le commentaire, du roman par l'essai, du récit par son propre discours¹ ». Cela est possible à travers la séparation d'une chronologie intérieure et d'une chronologie extérieure, celle des événements, grâce à la diversification des points de vue sur l'Histoire, à la lecture esthétisante et sociologique qui est faite de la guerre, et à l'utilisation de techniques aptes à rendre cette hétérogénéité du temps.

Tout comme dans *Le Temps retrouvé*, dans *Les Années*, le temps événementiel est soumis au temps subjectif des personnages. L'histoire sert de cadre extérieur à la chronologie intérieure des personnages. Ainsi, Woolf récupère-t-elle le motif du roman familial tout en le modifiant de l'intérieur. Si, apparemment, la structure narrative du temps est linéaire et est confiée aux didascalies accompagnant chaque chapitre, en réalité entre une partie et l'autre il existe des vides, des ellipses temporelles, emblèmes de la composition moderne et fragmentaire du roman. Ces vides, ces intervalles de temps, sont liés entre eux par les pensées des personnages qui entrent dans le récit, disparaissent pour réapparaître des années plus tard. Le temps se dilate et se restreint selon le cours de leurs pensées. De même, Francesco Orlando parle pour *Le Guépard* d'un « roman historique moderne du sous-genre des mémoires personnels² », insistant, comme l'avait fait l'écrivain lui-même dans ses lettres³, sur le point de vue aristocratique et tout intérieur que le personnage porte sur le déclin de sa classe sociale. Point de vue intérieur qui distingue le roman de Lampedusa des romans de ses

¹ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., pp. 264-265.

² Francesco Orlando, *L'Intimité et l'Histoire*, op. cit., p. 180.

³ Dans la lettre à Enrico Merlo, datée du 30 mai 1957, Lampedusa écrit à propos de son roman : « *Ti prego anche di leggerlo con cura perché ogni parola è stata pesata e molte cose non sono dette chiaramente ma solo accennate. Mi sembra che presenti un certo interesse perché mostra un nobile siciliano in un momento di crisi (che non è detto sia soltanto quella del 1860), come egli vi reagisca e come vada accentuandosi il decadimento della famiglia sino al quasi totale disfacimento; tutto questo però visto dal di dentro, con una certa compartecipazione dell'autore e senza nessun astio, come si trova invece nei "Viceré"* », G, Premessa di Gioacchino Lanza Tomasi, p. 9.

« Je te prie de le lire attentivement parce que chaque mot a été pesé et beaucoup de choses ne sont pas dites clairement mais seulement par allusion. Il me semble qu'il présente un certain intérêt parce qu'il montre un noble sicilien dans un moment de crise (dont il n'est pas dit que ce soit seulement celle de 1860), comment il y réagit et comment s'accroît le déclin de la famille jusqu'à la débâcle presque totale : tout cela, cependant, vu de l'intérieur, avec une certaine participation de l'auteur et sans aucune hostilité, comme l'on en trouve au contraire dans les "Viceré" », G, Postface de Gioacchino Lanza Tomasi, pp. 321-322.

prédécesseurs, *Les Vice-rois* de De Roberto et *Les vieux et les jeunes* de Pirandello¹. Tous les trois opèrent une confrontation entre une époque passée, le Risorgimento, et le temps contemporain aux écrivains et au lecteur. L'on assiste à une universalisation de la situation sicilienne vis-à-vis de la victoire apparente et à la faillite de la révolution patriotique suivie d'une désillusion des idéologies. Le roman historique, de genre bourgeois, est bouleversé de l'intérieur et devient un moyen de contestation au service de la bourgeoisie. Dans les trois romans de la confrontation de la bourgeoisie avec l'aristocratie, la première en sortira gagnante. Néanmoins, la bourgeoisie est présentée comme une classe vile, porteuse de valeurs pourries face à une aristocratie en perte de vitesse dans ses choix politiques mais détentrice de vertus nobles, et intègre.

Dans *Le Guépard*, tout comme dans *Les Années*, la structure narrative refuse une description linéaire du temps, ce dernier étant confiné aux indications temporelles qui figurent comme titre de chaque chapitre accompagnant chaque partie du roman, tandis qu'à l'intérieur de ces parties, nous ne retrouvons que l'indication indirecte des saisons. Nous pouvons alors parler d'une composition bidimensionnelle : sur un axe vertical, Lampedusa désarticule et interrompt le temps, sur un axe horizontal, l'écrivain élargit et distend spatialement le temps². Dans le roman de Lampedusa, les parties se présentent comme des nouvelles autonomes, condensées dans un nombre d'heures qui correspond ou est inférieur à vingt-quatre heures ; souvenons-nous qu'au début Lampedusa voulait reproduire le modèle joycien ; la première partie du roman correspond bien à cette tentative. Cependant, dans la quatrième partie, le rythme narratif suit le procédé de l'évocation à l'imparfait d'actions plusieurs fois réitérées. Dans les autres parties, le passé simple est utilisé pour rendre la représentation ponctuelle des actions. Une autre caractéristique de ce roman est sa structure circulaire. L'espace s'ouvre et se clôt dans le palais palermitain des Salina ; au mois de mai de l'*incipit* correspond le même mois un demi-siècle plus tard, comme *explicit* du roman. La discontinuité du récit, surtout dans sa deuxième partie, est rendue possible à travers les ellipses. Francesco Orlando a insisté sur l'importance de la structure narrative du *Guépard*. La discontinuité narrative et structurale de la deuxième moitié du *Guépard* en montre toute la modernité, rapprochant Lampedusa de Proust et de Woolf³.

¹ Pour une analyse détaillée sur la confrontation entre les trois écrivains, voir Vittorio Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

² Romano Luperini, *Controtampo. Critica e letteratura tra moderno e postmoderno : proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli, Liguori, 1999, pp. 133-146.

³ Francesco Orlando, *L'Intimité et l'Histoire, op. cit.*, pp. 180-181.

Il est ainsi question d'un nouveau regard porté sur l'Histoire, un regard tout moderne qui se nourrit de nouvelles techniques de composition ; et pourtant on ne peut parler de rupture entre ce qui reste du roman historique à la fin du XIXème siècle et le traitement qui est fait de l'Histoire dans les romans dont on parle. Il est une sorte de continuité entre *La mort d'Ivan Ilitch* et *Les Buddenbrook* d'une part, et *Le Temps retrouvé*, *Les Années* et *Le Guépard* d'autre part.

Si les romans de Tolstoï et de Mann annoncent les traits fondamentaux de la modernité, les romans de Proust, Woolf et Tomasi di Lampedusa participent pleinement de la modernité, tout en gardant quelque chose du traitement de l'Histoire comme discours de coulisse ou de second plan, bien que celle-ci détermine l'effondrement d'un monde et le destin des héros. La conscience des personnages de ces romans se nourrit de la crise historique et sociale qu'ils traversent ; ils sont tout aussi conscients de leur appartenance à une classe supérieure que de la fin à laquelle cette classe est destinée. Mais, dans les romans de Mann, Proust, Woolf et Lampedusa, la question sur la modernité littéraire permet de réfléchir à une autre caractéristique commune : tous semblent dénoncer une crise. Les écrivains éprouvent un sentiment de désespoir vis-à-vis de l'Histoire. Lukács avait remarqué comment à partir de la fin du XIXème siècle le roman représentait des héros nobles ou bourgeois frappés cependant du sceau de l'excentricité. Ce paradoxe ferait l'originalité des romans analysés dans la présente étude. Dans les romans de Mann, Proust et Lampedusa on peut lire une conception désillusionnée et pessimiste du temps historique qui n'est pas sans évoquer le sentiment schopenhauerien et tolstoïen de l'Histoire. Bakhtine, dans son étude sur le chronotope en littérature, parle des récits de Tolstoï comme de récits appartenant au *chronotope du seuil*, d'une crise qui relève du temps biographique :

Naturellement, les œuvres de Tolstoï contiennent, elles aussi, des crises et des chutes, des régénérations et des résurrections, mais elles ne sont pas momentanées, et n'échappent pas au cours du temps biographique, lui étant fermement soudées. Par exemple, la crise et la lucidité d'*Ivan Ilitch* dure tout au long de la dernière période de sa maladie, et ne s'achève que juste avant sa mort¹.

Thomas Mann, quant à lui, soulignait la distance qui sépare son héros de son monde, en définissant Thomas Buddenbrook comme

Dem späten und komplizierten Bürger, dessen Nerven in seiner Sphäre nicht mehr heimisch sind, dem Mitregenten einer aristokratischen Stadtdemokratie, welcher, modern und fragwürdig geworden,

¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 390.

unherkömmlichen Geschmarcks und von entwickelt europäisierenden Bedürfnissen, die gesunder, enger und echter gebliebene Umgebung zu befremden und – zu belächeln längst begonnen hat¹.

le bourgeois allemand tardif et compliqué dont les nerfs ne sont plus adaptés à sa sphère, le co-régent d'une démocratie urbaine aristocratique et qui, devenu moderne et problématique, d'un goût contraire à la tradition, animé de besoins européens développés, a depuis longtemps commencé à se sentir étranger à son entourage plus sain, plus étriqué, resté plus authentique, et à en sourire².

La guerre fait du roman de Proust un roman d'un monde passé. Le déclin de la classe aristocratique et la montée de la bourgeoisie sont le résultat de l'Histoire. Cette vision rétrospective est provoquée par la guerre elle-même, car elle entre dans le roman au moment où celui-ci est, en partie, en train de s'écrire. Chez Woolf, l'échange des personnages autour du moment historique traversé les amène à considérer la possibilité que le monde et l'humanité puissent devenir meilleurs. Quant à Lampedusa, il a toujours été fasciné par la crise, ou plus précisément les romanciers de la crise. Déjà dans ses essais des années vingt, le jeune aristocrate accordait une attention particulière aux œuvres d'écrivains qui, comme Paul Morand, « *riuscì a fissare gli aspetti unici e irripetibili dei costumi di una speciale crisi storica*³ » (de l'après-guerre), ou de qui, comme Yeats, ressentait « *insieme all'amore della vita una irrimediabile nostalgia per il passato, per tutta la bellezza appassita che è ormai soltanto eloquente cenere*⁴ ». Nostalgie d'un passé qui ne sera que cendre éloquente : la poésie du *Guépard* est déjà à l'œuvre.

Des écrivains tels que T. S. Eliot, Joyce ou Woolf sont des modèles proches de l'écrivain et qui font de lui un représentant du modernisme européen. Ces derniers sont, eux aussi, des écrivains de la crise. Lampedusa s'est bien-sûr inspiré des techniques de composition des modernistes anglo-saxons ; néanmoins, il est possible de voir en eux aussi et surtout, des représentants européens de la crise, des écrivains qui se débattent entre un monde du passé en déclin (mais avec lequel les liens affectifs sont très forts ; on songera également à Mann et à Proust) et un monde déshumanisé par la guerre, un monde où s'affirment des sentiments d'*expatriation* face à une société anonyme, capitaliste, en train de se substituer au *monde d'hier*. À propos de ce qui reste de l'influence du modèle joycien dans la première partie du *Guépard*, on peut souligner comment Lampedusa ne respecte son modèle que dans

¹ Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918), Herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Hermann Kurzke, Frankfurt, Fischer, 2009, p. 80.

² Thomas Mann, *Considérations d'un apolitique* (1918), trad. de l'allemand par Louise Servicen et Jeanne Naujac, Introduction de Jacques Brenner, Paris, Grasset, 1975, p. 70.

³ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, « Paul Morand », Tre saggi da « Le Opere e i giorni », *Opere, I Racconti ; Letteratura inglese ; Letteratura francese*, a cura di Nicoletta Polo; Introduzione e premessa di Gioacchino Lanza Tomasi, quinta edizione accresciuta e aggiornata, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2004, p. 560.

⁴ « W. B. Yeats e il risorgimento irlandese », *Ibid.*, p. 570.

la première partie du roman, lorsqu'il raconte en vingt-quatre heures des épisodes de la vie du Prince Salina. Romans d'un passé, romans qui dénoncent la contemporanéité des écrivains, ces œuvres mettent en scène une dernière tentative des héros de se sauver avant de sombrer avec leur propre monde. Il s'agirait d'une tentative toute morale de défendre leur propre conscience de classe. La définition de noblesse donnée par Claudio Magris à propos des personnages de Hofmannsthal, Lord Chandos ou Contarin, fait en effet penser à la condition existentielle de personnages comme le Malte de Rilke, Charlus dans *Le Temps retrouvé* ou Don Fabrizio dans *Le Guépard*¹. Selon Magris, le modèle de l'unité individuelle est représenté par la figure de l'aristocrate et non du bourgeois : « L'individu de la crise n'est pas le bourgeois en déclin, mais l'aristocrate, agressé par la destruction bourgeoise des valeurs verticales et absolues² [...] ». Padre Pirrone, dans son dialogue, ou dirions-nous dans son monologue avec Don Pietrino, est le porte-parole de cette noblesse :

“Questi nobili poi hanno il pudore dei propri guai : ne ho visto uno, sciagurato, che aveva deciso di uccidersi e che sembrava sorridente e brioso come un ragazzo alla vigilia della Prima Comunione ; mentre voi, don Pietrino, lo so, se siete costretto a bere uno dei vostri decotti di senna fate echeggiare il paese dei vostri lamenti. L'ira e la beffa sono signorili ; l'elegia, la querimonia, no. Anzi voglio darvi una ricetta: se incontrate un 'signore' lamentoso e querulo guardate il suo albero genealogico: vi troverete presto un ramo secco.

“Un ceto difficile da sopprimere perché in fondo si rinnova continuamente e perché quando occorre sa morire bene [...] (G 197).

Ces seigneurs ont en outre la pudeur de leurs ennuis : j'en ai vu un, pauvre malheureux, qui avait décidé de se tuer le lendemain et qui semblait souriant et plein d'entrain comme un enfant à la veille de sa Première Communion ; tandis que vous, don Pietrino, je le sais, si vous êtes obligé de boire une de vos décoctions de séné, vous faites résonner le village de vos lamentations. La colère et la moquerie sont aristocratiques ; l'élegie, la plainte, non. Je veux même vous donner une recette : si vous rencontrez un seigneur plaintif et gémissant, regardez bien son arbre généalogique : vous y trouverez vite une branche de bois mort.

« C'est une classe difficile à supprimer car au fond elle se renouvelle continuellement et, quand il le faut, elle sait bien mourir [...] (G 209-210).

De ces mots émerge une conception de la noblesse comme une véritable éthique. Au-delà du statut social considéré dans son sens commun, il faut voir dans cette noblesse le sens « *di un'alta retorica sociale, di un'educazione capace di rendere meno penosa e più tollerabile la vita, già minacciata dall'eterno incombere della morte*¹ ». D'ailleurs, les mots de Don Pirrone ne sont pas sans évoquer la condition de son créateur, qui a vécu lui-même dans le respect de cette éthique nobiliaire, ayant gardé, malgré la décadence sociale qui a

¹ Nous nous inspirons de la suggestion de Nunzio Zago, qui a proposé une lecture de la noblesse dans *Le Guépard* en se basant sur la conception de la noblesse dans la littérature autrichienne dont parle Claudio Magris dans *L'Anneau de Clarisse*, Nunzio Zago, *Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Bonanno, « Scrittori d'Italia », 2011, p. 75.

² Claudio Magris, *L'Anneau de Clarisse*, op. cit., p. 71.

marqué la seconde partie de sa vie, une fierté de noble. Néanmoins, la prédiction de Don Pirrone ne s'avèrera pas exacte ; Don Fabrizio et Lampedusa sont les derniers représentants d'une classe frappée par le déclin.

Dans le roman de Mann, nous pouvons parler, en un certain sens, d'éthique nobiliaire, car les Buddenbrook des dernières générations ont adopté des manières aristocratiques. On songera à cette attention portée à la culture, à savoir à l'intérêt de Christian, Hanno et Gosh pour le théâtre, aux manières extérieures aristocratiques de Thomas ou bien aux discours de Morten à Tony :

Sie haben sympathie für die Adlingen . . . soll ich Ihnen sagen warum? Weil Sie selbst eine Adlige sind! Ja-ha, haben Sied as noch nicht gewußt? . . . Ihr Vater ist ein großer Herr, und Sie sind eine Prinzeß. Ein Abgrund trennt Sie von uns Andern, die wir nicht zu Ihrem Kreise von herrschenden Familien gehören. (B 138).

Vous avez de la sympathie pour les nobles... Voulez-vous que je vous dise pourquoi ? Parce que vous êtes vous-même de leur caste. Oui, vraiment ! Ne le saviez-vous donc pas ? ... Votre père est un grand seigneur et vous êtes une princesse. Un abîme vous sépare de nous autres qui ne comptons pas au nombre de vos familles régnantes (B 148).

Ces mots resteront gravés dans l'esprit de Tony, qui les répètera à son frère :

Ihr habt euch zuweilen über meine Vorliebe für den Adel moquiert . . . ja, ich habe in diesen Jahren oft an einige Worte gedacht, die mir vor längerer Zeit einmal Jemand gesagt hat, ein gescheuter Mensch. »Sie haben sympathie für die adligen . . . < sagte er, »soll ich Ihnen sagen, warum? Weil Sie selbst eine Adlige sind! Ihr Vater ist ein großer Herr und Sie sind eine Prinzeß. Ein Abgrund trennt Sie von uns Anderen, die wir nicht zu Ihrem Kreise von herrschenden Familien gehören . . . < Ja, Tom, wir fühlen uns ans Adel und fühlen einen Abstand [...] (B 387).

Vous vous êtes moqués, parfois, de mon engouement pour la noblesse... oui, dans ces dernières années, j'ai souvent songé aux paroles que m'a dites il y a longtemps un homme intelligent : "Vous avez de la sympathie pour les nobles... faut-il vous dire pourquoi ? Parce que vous êtes vous-même une aristocrate. Votre père est un grand seigneur et vous êtes une princesse. Un abîme vous sépare de nous autres, qui n'appartenons pas à votre milieu supérieur..." Oui, Tom, nous nous considérons comme des nobles et nous nous sentons différents des autres [...] (B 393).

Tony est consciente d'appartenir à une classe nobiliaire différente de celle de la nouvelle bourgeoisie dont font partie des personnages qui, comme Morten, sont guidés par des principes comme la méritocratie ou la liberté de la presse, et par des principes démocratiques. À partir du milieu du XIX^{ème} siècle l'on assiste au déclin de la vieille bourgeoisie suite à l'attraction exercée sur elle par la culture et l'assimilation des habitudes aristocratiques. La vieille bourgeoisie aurait ainsi renoncé à sa responsabilité historique², elle devient tout à fait

¹ Nunzio Zago, *Tomasi di Lampedusa, op. cit.*, p. 76.

² Odile Marcel, *La maladie européenne : Thomas Mann et le XX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 28.

assimilable à la noblesse. Ainsi, l'on pourrait voir en Charlus, ce personnage pour qui le point de vue nobiliaire est dominant¹, « l'ultime, le sublime Don Quichotte, qui s'efforce de sauver le rêve aristocratique déçu, tandis qu'il sombre, désespéré, dans son naufrage² ».

L'excentricité des héros affecte leurs destins à deux niveaux, l'un superficiel, l'autre plus profond. Elle procède de leur « conscience de classe » ou, dans sa signification propre, elle désigne l'éloignement, l'originalité, la bizarrerie des personnages face aux autres aristocrates ou bourgeois. Ivan Ilitch, se sentant socialement supérieur aux autres membres de sa famille et à ses vieux amis, décide de s'éloigner d'eux. Même situation dans *Les Buddenbrook* et dans *Les Années*, alors que Tony et les Pargiters ont une haute conscience de leur classe par rapport à leur famille ou aux classes bourgeoises émergentes dans le cas de Tony. Il en va de même pour un baron de Charlus ou un Don Fabrizio. Néanmoins, ces derniers semblent éloignés de leur propre classe à cause de leur nature d'intellectuels. Charlus est isolé dans la société par ses idées sur la politique, sur la presse et la littérature officielles, tout comme Don Fabrizio est considéré « stravagante » par ses pairs à cause de sa passion pour les mathématiques et l'astronomie³. Dans *Le Temps retrouvé*, la haute société ne comprend pas Charlus :

Pour la première des accusations dirigées contre le baron de Charlus, celle d'être passé de mode, les gens du monde ne donnaient que trop aisément raison à Mme Verdurin. En fait ils étaient ingrats, car M. de Charlus était en quelque sorte leur poète, celui qui avait su dégager de la mondanité ambiante une sorte de poésie où il entrait de l'histoire, de la beauté, du pittoresque, du comique, de la frivole élégance. Mais les gens du monde, incapables de comprendre cette poésie, n'en voyaient aucune dans leur vie, la cherchaient ailleurs, et mettaient à mille piques au-dessus de M. de Charlus des hommes qui lui étaient infiniment inférieurs, mais qui prétendaient mépriser le monde et en revanche professaient des théories de sociologie et d'économie politique. [...] Bref, les gens du monde s'étaient désengoués de M. de Charlus, non pas pour avoir trop pénétré, mais sans avoir pénétré jamais sa rare valeur intellectuelle (TR 345-346).

Dans *Le Guépard*, on lit :

Fra questi signori Don Fabrizio passava per essere uno "stravagante"; il suo interessamento alla matematica era considerato quasi come una peccaminosa perversione, e se lui non fosse stato proprio il principe Salina e se non lo si fosse saputo ottimo cavallerizzo, infaticabile cacciatore e mediamente donnaiolo, le sue parallassi e i suoi telescopi avrebbero rischiato di farlo mettere al bando [...] (G 219).

¹ Le héros remarque, à propos de Charlus, que le « point de vue nobiliaire [...] pour lui au fond dominait tout », (TR 365).

² Pietro Citati, *La Colombe poignardée : Proust et la Recherche* (1995), trad. de l'italien par Brigitte Pérol, Paris, Gallimard, 1997, p. 315.

³ Dès la sortie du *Guépard*, la critique a mis l'accent sur la nature intellectuelle de Don Fabrizio. Francesco Orlando propose en note de son étude l'exkursus des textes critiques qui ont traité ce thème, voir *L'Intimité et l'Histoire, op. cit.*, p. 42.

Aux yeux de ces messieurs, Don Fabrizio passait pour être un « extravagant » ; son intérêt pour les mathématiques était presque considéré comme une perversion coupable, et s'il n'avait pas été justement le prince de Salina et si on ne l'avait pas connu comme un excellent cavalier, un chasseur infatigable et un passable coureur de jupons, ses parallaxes et ses télescopes auraient risqué de le faire bannir [...] (G 235).

La valeur intellectuelle, la vraie connaissance, et non pas la causerie de salon, sont ainsi synonymes de bizarrerie, voire d'exclusion sociale. Dans le roman de Woolf, si l'on peut parler de figure d'intellectuel, on évoquera le personnage de Rose, incomprise dans son milieu en raison de son combat féministe.

Conscience de classe, mécanismes de défense lorsque celle-ci est en déclin, conception esthétique de la noblesse et de son excentricité, voire intellectualisme des héros contribuent à creuser le fossé qui sépare ces nobles ou vieux bourgeois des autres classes sociales. Nous sommes face à ce que Bakhtine nomme « l'idylle détruite¹ », à savoir l'éloignement de l'homme moderne d'un monde solidaire et fraternel, où il garde un rapport positif à la nature, et son entrée dans un monde anonyme et vaste, où l'être humain a dû s'adapter aux mécanismes du capitalisme, à son égoïsme et à son inhumanité. Quelques éléments du monde idyllique survivraient dans les récits de Tolstoï et dans *La Recherche*, où les figures des paysans ou de Françoise représentent un monde plus simple, plus authentique². Ce parallèle mène à des considérations sur la mort telles qu'elles peuvent être exprimées par de simples gens. La relation de Françoise à la mort est proche de ce que Bakhtine écrit à propos des héros de Tolstoï : « L'homme du peuple apparaît comme empreint de sagesse à l'égard de la vie et de la mort, sagesse oubliée par les classes dirigeantes (Platon Karataïev, chez Tolstoï). Très souvent, c'est de lui qu'on apprend à devenir sage en face de la mort (*Les Trois morts*, de Tolstoï)¹ ».

L'excentricité, l'intellectualisme, la défense morale de leur propre classe, la prise de conscience de la crise qu'ils traversent amènent les héros à considérer leur rapport à la mort. Il

¹ L'on songera à ce que Bakhtine écrit à propos de Stendhal, Balzac, Flaubert et Gontcharov : « Avant tout il s'agit du naufrage, de l'anéantissement de la conception et de la psychologie idylliques du monde, inadaptées au nouveau monde capitaliste. Dans la plupart des cas, il n'y a pas sublimation philosophique de l'idylle, dont le naufrage est présenté sur fond du centre capitaliste d'un idéalisme provincial, ou du romantisme provincial de personnages nullement idéalisés. Le monde capitaliste n'est pas, non plus, idéalisé : on dévoile son inhumanité, sa négation de tous les principes moraux [...], la désagrégation, sous l'influence de l'argent, la dégénérescence du travail constructif du savant, de l'artiste, etc. L'homme positif du monde idyllique devient comique, pitoyable et superflu. Ou il périt, ou il se rééduque et devient un rapace égoïste », Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., pp. 375-376.

² Philippe Chardin a proposé le rapprochement de Tolstoï et Proust en faisant référence au texte de Bakhtine dans « De la contemplation du « grand ciel » tolstoïen au dialogue critique : Proust lecteur de Tolstoï », pp. 79-90, *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, Paris, Champion, 2006.

s'ensuit un désintérêt vis-à-vis de la société et de l'Histoire, qui fait écho à la conception schopenhauerienne et cyclique de celles-ci.

En effet, selon le penseur allemand, les horreurs, les luttes et les errements de l'Histoire sont condamnés à une perpétuelle répétition. Le temps historique n'existerait pas puisqu'il ne conduit à rien ; il n'est que la manifestation de parcours individuels qui ne sont pas régis par la raison. Voilà pourquoi l'Histoire a pour objet la connaissance de l'histoire des individus mais ne peut être une science exacte :

Elle ne consiste donc pas à élever les fins temporelles de l'homme à la hauteur de fins éternelles et absolues, à nous retracer d'une manière artificielle et imaginaire la marche de l'humanité vers ces fins, au milieu de toutes les confusions et de toutes les erreurs. Mais il lui faut comprendre que l'histoire, non seulement dans sa forme, mais déjà dans sa matière même, est un mensonge : sous prétexte qu'elle nous parle de simples individus et de faits isolés, elle prétend nous raconter chaque fois autre chose, tandis que du commencement à la fin c'est la répétition du même drame, avec d'autres personnages et sous des costumes différents. [...] Celui qui a lu Hérodote a étudié assez l'histoire pour en faire la philosophie ; car il y trouve déjà tout ce qui constitue l'histoire postérieure du monde : agitations, actions, souffrances et destinée de la race humaine, telles qu'elles ressortent des qualités en question et du sort de toute vie sur terre².

L'écriture de l'Histoire, écrit Schopenhauer, « sert à rétablir l'unité dans cette conscience du genre humain brisée et morcelée sans cesse par la mort [...] » (MVR 1186).

Les écrivains semblent exprimer la même désillusion face à l'Histoire. Tolstoï avait conçu une philosophie de l'Histoire très proche de celle de Schopenhauer en pensant à l'Histoire comme au « mouvement continu de l'infinité des volontés individuelles³ ». Dans son *Épilogue à La Guerre et la Paix*, Tolstoï dénonçait les buts apparents des guerres européennes : la grandeur de la Russie ou de la France, le progrès de la civilisation. En réalité les guerres avaient eu pour but l'extermination des hommes⁴. Ces lignes témoignent d'une position pacifiste devant les horreurs de la guerre et d'une réflexion sur le patriotisme qui n'est pas sans évoquer la position de Proust sur le conflit entre l'Allemagne et la France. À la continuation de la guerre, Proust oppose le même pacifisme, synonyme de respect pour les vies humaines anéanties. La petitesse de l'histoire humaine et individuelle est ainsi opposée, dans *La Guerre et la Paix*, à l'immensité du ciel contemplé par le prince André tombé sur le

¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 377.

² Arthur Schopenhauer, « De l'histoire », XXXVIII, Supplément au livre troisième, *Le Monde comme volonté et représentation* (1819), préface de Clément Rosset, PUF, « Quadrige », 2015, p. 1184. Désormais signalé MVR.

³ Philippe Chardin, *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, sous la direction d'Anne Henry, avec des études de Christian Berg, Philippe Chardin, Anne Henry, André Karatson, Anne Longuet-Marx, Robert Smadja, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, p. 53.

⁴ Léon Tolstoï, *La Guerre et la Paix*, *Épilogue*, tome I, préface et traduction de Boris de Schloezer, notice de Sylvie Luneau, notes de Gustave Aucouturier, Paris, Gallimard, 1972, p. 851.

champ de bataille. Dans *La Mort d'Ivan Ilitch*, l'insignifiance des codes mondains et sociaux s'oppose à la réalité de la maladie mortelle d'Ivan Ilitch. *Le Temps retrouvé* rapproche pensée schopenhauerienne et tolstoïsme : la guerre semble être « une conséquence de l'ennui collectif et du vide des existences humaines¹ », elle est réduite à la banalité d'une logomachie de salon. Mme Verdurin, informée des opérations de guerre, en parle comme s'il s'agissait d'une affaire quelconque. La guerre subit les mensonges de la littérature et de la presse officielle, participe de la loi de l'oubli, alors que le changement de position politique de certains par rapport à l'affaire Dreyfus est passé sous silence. La contemplation du ciel, qui avait révélé au prince André la vanité et le caractère illusoire des idéaux politiques, la réalité tragique de l'histoire humaine et l'agitation inutile de l'homme, aurait, selon Philippe Chardin², servi de modèle au héros-narrateur du *Temps retrouvé*, qui compare le ciel à la mer turquoise ou à un glacier dans le Paris de la guerre. La contemplation du ciel laisse la place à la révélation de la seule vérité simple qui compte pour André et le narrateur, vérité qu'ils ont mis longtemps à comprendre : la mort.

À propos du traitement de l'Histoire dans *La Recherche*, Carlo Ginzburg propose la comparaison avec Tolstoï, il parle d'un « côté Tolstoï » chez Proust. Le rapport des écrivains que l'on évoque ici à l'Histoire peut donc être défini par ce que Ginzburg appelle « étrangeté » et qui traduit la dé-légitimation de l'Histoire, la tentative de l'art de présenter les choses comme soustraites au jugement de la coutume. Ainsi, « lorsqu'il écrivait que la guerre pouvait être racontée comme un roman, Proust n'entendait nullement exalter le roman historique ; il voulait suggérer au contraire que les historiens comme les romanciers (ou les peintres) étaient animés par une même faim de connaissance³ ». L'étrangeté chez Tolstoï relève d'un procédé qui dépasse la technique littéraire : lecteur de Marc Aurèle, Tolstoï comprend que pour atteindre « les choses elles-mêmes », il faut renoncer « aux idées, aux représentations fausses et, en dernière analyse » accepter « la finitude humaine⁴ ». Dans *Le Guépard*, il est possible de déceler une implication sentimentale de l'écrivain auprès de ses personnages autant qu'un « étrangeté ironique⁵ » de sa part envers ces mêmes personnages. « Étrangeté ironique » qui permet une attitude détachée, une attitude de

¹ Philippe Chardin, *Schopenhauer et la création littéraire*, op. cit., p. 43.

² Philippe Chardin, « De la contemplation du « grand ciel » tolstoïen au dialogue critique : Proust lecteur de Tolstoï », *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, op. cit., p. 82.

³ Carlo Ginzburg, *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire* (1998), traduit de l'italien par Pierre-Antoine Fabre, Paris, Gallimard, 2001, p. 36.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵ Vittorio Spinazzola, « La stanchezza dell'ultimo Gattopardo », *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990, pp. 191-237.

supériorité envers les personnages de l'histoire. Ce même estrangement deviendra le principe par lequel il sera possible de juger la réalité : il en découlera l'impossibilité de se réfugier dans la passion ; cette dernière, à son tour, se nourrit d'un sensualisme morbide d'ascendance décadente¹. En opposition à l'acception collective du « je », d'empreinte néoréaliste, *Le Guépard* alimente la nécessité de la solitude de l'individu, conscient de l'impossibilité de cultiver des valeurs authentiques autrement que dans le renoncement à un engagement activiste. La dénonciation de la question sicilienne à la fin des années cinquante avait rencontré le consensus de l'opinion publique, parce que Lampedusa l'avait mise au niveau de l'ambiance générale qu'on pouvait ressentir en Italie au lendemain de la dictature fasciste. Dans le roman, le point de rencontre entre le « je » narrant et le héros est à retrouver dans la commune capacité d'indignation et de dénonciation des méfaits de l'Histoire et dans la conscience de l'inconsistance des choses humaines. Malgré l'importance et la quantité des faits historiques et politiques présents dans *Le Guépard*, ces derniers ne sont jamais développés *in fieri*. Ce choix tient de l'importance centrale que prend l'intériorité de Don Fabrizio, laquelle domine la réflexion consciencieuse. Comme l'écrit Manuela Bertone :

On ne peut donc pas se contenter d'explorer la surface événementielle du roman pour saisir l'ampleur du travail narratif de Lampedusa dont le sens repose sur une multitude de réflexions et de subtilités *dé-structurantes* qui transcendent les présupposés du roman historique. Ce que le roman met en scène, ce sont les limites de la connaissance de l'Histoire et de la connaissance de soi, la dissolution des paramètres temporels habituels de l'existant et, partant, du récit de l'Histoire et de l'existence².

Le thème central du roman est donc à chercher ailleurs, à savoir dans la perception de l'existence telle qu'elle est ressentie par le héros, qui a perdu ses illusions; « *la scienza dell'essere cede luogo alla metafisica del nulla*¹ ». Et le salut n'est possible que par la cour faite à la mort.

L'Histoire véhicule, dans les romans ici analysés, le désespoir des héros devant un monde qui s'écroule, mais auquel ils sont liés par des sentiments contrastés. Tout en essayant d'en empêcher la fin, ces personnages sombrent avec leur monde dans un contexte historique défini. Autour de la décadence d'une famille, d'un groupe ou d'un individu, dans le contexte apocalyptique de la guerre ou des transformations sociales, la mort acquiert un caractère individuel. À partir des années 1870-1880, l'angoisse de la mort est évoquée dans la société :

¹ *Ibid.*, p. 195.

² Manuela Bertone, « L'art romanesque du Guépard », *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, sous la direction de Pascald Dethurens, Paris, *Europe* n°1077-1078, Janvier-Février 2019, p. 32. Voir aussi : Manuela Bertone, *Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Palumbo Editore, 1995.

« La pulsion de mort [...] touche très profondément des élites – des aristocraties à l’ancienne aux bourgeoisies victorienne – qui découvrent leur fragilité² ». La violence de l’Histoire se nourrit du questionnement des personnages autour de la mort, questionnement qui dévalue en quelque sorte les événements historiques. La mort devient alors la charpente à partir de laquelle l’Histoire ou les mécanismes sociaux peuvent être représentés dans les romans qui décrivent la mort du héros.

Nous nous demanderons alors en quoi le dévoilement progressif de la mort dans le roman moderne représente-t-il l’avènement de la finitude ; et dans quelle mesure cet avènement est-il une affirmation ou une mise en péril du héros dans la narration.

Autour du thème du déclin moral ou historique d’un monde, une nouvelle obsession punit ou fascine les héros, la mort ; la mort individuelle, “la mort de moi”, la mort de toi, de lui. Il ne s’agirait donc pas uniquement dans les romans de notre corpus d’une représentation de la mort et du rapport au deuil, tels que nous les reconnaissons dans les sociétés actuelles et qui ont été anticipés par ces romans. La force de ces derniers est de rendre témoignage des nouvelles attitudes universelles de l’homme face à la mort, celles des bourgeois et surtout des aristocrates car, comme le souligne justement Michel Vovelle, « C’est plutôt par le haut [...] que cette société semble frappée par l’obsession de la mort³ ».

Pour répondre à cette problématique il a fallu se confronter à certaines limites dont nous sommes pleinement conscients. Limites constituées déjà par le choix d’un corpus circonscrit, auquel s’ajouteront les analyses et les références à d’autres romans qui ont contribué à donner une nouvelle image de la mort au XX^e siècle, mais qui s’intègrent seulement partiellement dans notre objet d’étude. Nous songeons en particulier à *Mourir* de Schnitzler, *La Mort de Virgile* de Broch, les *Cahiers de Malte de Laurids Brigge* de Rilke, *La Mort à Venise* et *La Montagne magique* de Mann, et enfin la *Lettre de Lord Chandos* de Hofmannsthal.

Après Tolstoï, Schnitzler montre dans *Mourir* l’angoisse de quelqu’un qui se sait condamné à mort et qui n’a plus qu’un an à vivre ; or, ici l’amour pour la vie ne peut pas céder à la résignation à la mort. Chez Schnitzler, la mort du héros ne permet pas d’accéder à

¹ Vittorio Spinazzola, « La stanchezza dell’ultimo Gattopardo », *op. cit.*, p. 234.

² Michel Vovelle, *La Mort et l’Occident de 1300 à nos jours* (1983), nouvelle édition précédée de *La mort, état des lieux*, Paris, Gallimard, 2000, p. 651.

³ *Ibid.*, p. 653.

une vérité spirituelle, comme c'est le cas pour Ivan Ilitch. Félix ne voit pas la lumière vue par son collègue condamné à mort. En cessant de vivre, les héros de Schnitzler n'acquièrent aucune foi, aucune illusion ou théologie qui puissent les aider à accepter la mort. Mourir signifie pour l'écrivain disparaître dans le néant, perdre la joie, les souvenirs et sa propre personnalité. Par ailleurs, dans *La Mort de Virgile*, par le monologue intérieur et l'histoire de Virgile mourant qui traverse l'eau de l'arrivée à Brindisi, en proie aux métaphores aquatiques de la mort, Broch ouvre la voie à une analogie avec le *Guépard*, le feu de la descente, donc l'enfer des rêves, l'attente de la mort symbolisée par la terre, et finalement la légèreté de l'éther, du retour aux origines. Mort définie comme retour aux origines, aux origines de l'enfance mais aussi de l'amour pour Plotia, que le poète a sacrifiée à son œuvre. Virgile, qui veut brûler son manuscrit de l'*Enéide*, nous permet de réfléchir au lien étroit qu'une œuvre littéraire ainsi que l'écrivain lui-même peuvent entretenir avec la mort. Mort comme possibilité pour son œuvre d'atteindre l'immortalité, cette dernière possible lorsque le héros décide de ne plus brûler le manuscrit.

L'histoire des *Cahiers de Malte de Laurids Brigge* de Rilke, de ce paria aristocratique, évoque le déclin des héros de notre corpus. Le questionnement de Malte sur la mort, sur la mort particulière que chacun doit trouver, sa propre mort, est une tentative de garder quelque chose de soi et de sa propre individualité dans la mort, contre l'anonymat de la mort de masse. Tout comme Rilke, dans la *Lettre de Lord Chandos* Hofmannsthal choisit pour héros de son récit un aristocrate viennois. Lord Chandos vit la crise de l'aristocratie dans une Vienne qui voit la montée de la bourgeoisie, synonyme de rupture et désordre. Dans sa lettre, le héros dénonce les limites du langage en renonçant à la littérature. Cette dernière est au cœur de *La Mort à Venise*, histoire d'un l'artiste qui a sacrifié toute sa vie à son œuvre et qui tombe amoureux d'un jeune garçon dans la ville pestilentielle et cité des Doges. Venise évoque les liens étroits entre littérature et mort d'une part, et amour et mort de l'autre. Le lien étroit entre amour et maladie constitue également l'une des raisons qui pousseront Hans Castorp dans *La Montagne magique* à passer sept ans au Sanatorium Berghof, parmi les gens d'en haut.

Nous aurions pu inclure dans notre étude d'autres romans comme *Les Maia* de Eça de Queiroz, où s'écroule devant nos yeux la beauté décadente d'un monde bourgeois qui n'existe plus sinon dans la façade triste de l'ancien Ramalhete, et où se consume le drame d'amour d'un frère et sa sœur qui ignorent être du même sang. On ajoutera *La Marche de Radetzky* de Roth, *Les Thibault* de Roger Martin du Gard, *Enfer* de Strindberg, version moderne et morbide de l'enfer dantesque vécu par Strindberg lui-même au bout de l'angoisse et de la

folie. Le personnage de Roth, le lieutenant Trotta, anobli par l'Empereur, restera toujours détaché de cette conscience et supériorité de classe ressentie par les héros de notre corpus. Ainsi, dans *Les Thibault*, malgré la place qu'y prend la mort, l'histoire ne dépeint pas la fin d'un monde aristocratique ou celui de la vieille bourgeoisie. Les personnages appartiennent résolument à la bourgeoisie.

D'autres romans à la même époque écrivent la mort du héros, on songe à *Tandis que j'agonise* de Faulkner, *Mort d'un personnage* de Giono. La mort devient un thème dominant de la production romanesque : des *Morts des Gens de Dublin* de Joyce à *Malone meurt* de Beckett, de Malraux de *La Condition humaine* à *Mort dans l'après-midi* de Hemingway, de *L'Étranger* de Camus à Primo Levi avec *Si c'est un homme*.

Ces exclusions partielles ou totales de notre thèse répondent à la volonté de regrouper des romans dans un contexte de fin d'un monde pour les aristocrates comme pour les vieilles bourgeoisies, un monde où la mort devient le personnage principal, tant au niveau de l'histoire que de l'écriture. Si on peut arguer que dans le récit de Tolstoï le héros est un bourgeois qui imite les aristocrates, il est néanmoins important de souligner qu'à travers cette histoire, Tolstoï dessine non seulement la crise morale d'une classe sociale mais aussi le déclin moral de ces hommes devant la mort de l'autre. Les éléments de ce déclin, le mensonge, la comédie jouée devant la mort, la gêne auprès du mourant, l'individualisation totale du rapport du héros à sa propre mort, anticiperont la représentation de la mort telle que nous la retrouverons dans les autres textes de notre corpus.

Notre objet de recherche, pour autant qu'on puisse définir la mort comme objet d'étude, car elle échappe à toute définition et classification, s'appuiera sur une démarche pluridisciplinaire, comprenant la sociologie, l'anthropologie, l'Histoire, la psychanalyse, l'histoire des idées et de la pensée ainsi que l'Esthétique. Une telle démarche s'inscrit idéalement dans le domaine de la littérature comparée. Notre méthodologie, elle, relèvera d'une perspective thématique, l'étude de la mort portant sur sa représentation à une époque déterminée, dans telles œuvres et chez tels écrivains. Le "thème" de la mort s'appuiera inévitablement sur d'autres thèmes, plus circonscrits et « accessibles » selon Michel Picard¹, ceux du vieillissement et du deuil.

¹ Michel Picard, *La Littérature et la mort*, Paris, PUF, 1995, p. 20.

Louis-Vincent Thomas et Gilles Ernst ont souligné les limites d'une méthodologie définie cherchant à appréhender la mort en littérature, étant donné, selon le premier, que « l'épistémologie de l'approche littéraire du phénomène mort reste tout entière à faire¹ ». De son côté, Gilles Ernst remarque que la thanatologie littéraire de la mort est impossible à constituer, « car que serait une science dont l'objet demeurerait inconnaissable² ? ». La mort en littérature relève alors d'une "science" des *cas*. « Science, donc, plus pratique que théorique, et où la méthode, si elle peut s'inspirer de quelques grands principes, est sans cesse à inventer³ ».

Philippe Chardin a souligné le peu d'attrait qu'ont rencontré, en littérature comparée, des objets d'étude qui, dans d'autres champs de la recherche universitaire, rencontrent au contraire un franc succès. C'est par exemple le cas pour l'ouvrage historique de Philippe Ariès sur la mort :

Force est de reconnaître aussi qu'il n'existe aucun ouvrage de littérature comparée qui ait rencontré l'audience qu'ont eue ces grandes synthèses philosophico-historiques qui dominant depuis une ou deux décennies le paysage intellectuel en France : travaux de Michel Foucault sur la folie, de Jean Delumeau sur la peur en Occident, de Philippe Ariès sur la mort... Et pourtant une perspective à la fois littéraire et comparatiste pourrait sûrement contribuer utilement à l'élaboration de ces "nouveaux objets" de recherche, dont l'étude est inséparable d'une approche réellement pluridisciplinaire⁴.

Notre objectif à travers le présent travail est de nous appuyer sur ce type de démarche synthétique et pluridisciplinaire pour montrer comment une étude sur la mort en littérature comparée peut ouvrir de nouvelles perspectives d'études dans le champ de la mort en littérature, perspectives qui ne seront pas séparées des études historiques, sociales et anthropologiques sur le même sujet. Nous sommes néanmoins conscients des limites inhérentes à une telle étude.

La mort du héros dans l'antiquité en Grèce est le thème par excellence des recherches de Jean-Pierre Vernant dans *L'Individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*¹. En revanche, très peu d'études ont été consacrées à la mort du héros entre la fin du XIX^{ème} siècle et la première moitié du XX^{ème} siècle. Incontournables restent les ouvrages

¹ Louis-Vincent Thomas, Préface à : *La Mort en toutes lettres* : actes du colloque de l'université de Nancy II, textes réunis par Gilles Ernst, Presses Universitaires de Nancy, 1983, p. 8.

² Gilles Ernst, Préface à : *La Mort dans le texte* : actes du colloque de Cerisy-la-salle, sous la direction de Gilles Ernst, Presses Universitaires de Lyon, 1988, p. 5.

³ *Ibid.*, p. 8.

⁴ Philippe Chardin, « Thématique comparatiste », *Précis de littérature comparée*, sous la direction de Pierre Brunel, Yves Chevrel, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 173.

de Mario Praz sur la mort au XIX^e siècle, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le Romantisme noir*², ou encore celui de Michel Picard, *La Littérature et la mort*³ qui propose une étude de la mort en littérature jusqu'à la fin du XX^e siècle. La rareté des études sur la mort dans la modernité en littérature fait donc que notre étude ne pourra pas se passer des *summa* historiques, sociologiques, philosophiques et anthropologiques qui ont été consacrées à la mort dans les siècles précédant la modernité. Nous rappelons les ouvrages de Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, Michel Vovelle, *L'Homme et la mort en Occident. De 1300 à nos jours*, *La Mort* de Vladimir Jankélévitch, et *L'Homme et la mort* d'Edgar Morin. *La Solitude des mourants* de Norbert Elias a également alimenté notre réflexion.

Cependant, la recherche sur la littérature et la mort en littérature générale et comparée a connu une importance croissante à partir du colloque de Nancy en 1983, *La mort en toutes lettres*, et celui de Cerisy en 1988, *La Mort dans le texte*, organisés par Gilles Ernst. Dans sa préface au recueil d'articles de *La Mort en toutes lettres*, Louis-Vincent Thomas souligne que si la mort est un thème privilégié en littérature c'est « parce qu'elle se prête, par son intensité dramatique, à l'inspiration littéraire⁴ ». En tant que chose inconnue, la mort définit les limites du langage, il n'y a pas un savoir de la mort mais un savoir de ce que savent ceux qui parlent de la mort. De son côté, Gilles Ernst fait remarquer les limites de la constitution d'une thanatologie littéraire de la mort, puisque celle-ci demeure — comme nous l'avons dit plus haut — un objet inconnaissable. La littérature rend néanmoins visible le silence de la mort par la « littéralité de la mort » : la mort devient en littérature un phénomène de stylistique. L'écriture de la mort se prête à des formes toujours renouvelées car il y a plusieurs techniques d'écrire la mort ; car « pour la mort, tout texte est bon⁵... ». Dans son article sur Bataille, « De la mort au texte », Ernst insiste sur la diversité et l'unicité intrinsèque d'un sujet indéfinissable comme la mort, objet impossible à connaître et dont on ne peut écrire le contenu. Néanmoins, le récit,

en tant qu'il est une forme élaborée du langage, est la négation de cette mort en soi. En effet, essayer de la faire entrer dans le sujet, dire ou écrire seulement son nom, c'est, en bonne dialectique

¹ Jean-Pierre Vernant, *L'Individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1989.

² Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir* (1930), traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali, Paris, Editions Denoël, 1977.

³ Michel Picard, *La Littérature et la mort*, *op. cit.*

⁴ Colloque de Nancy, *La Mort en toutes lettres*, *op. cit.*

⁵ Gilles Ernst, Préface au Colloque de Cerisy, *op. cit.*, p. 8.

hégélienne, la supprimer en partie ; c'est tenter d'appeler l'informe à l'existence structurée du concept et vouloir mettre l'inénarrable en une histoire. Or seul le silence, l'absence du sujet, convient à la mort¹.

Dans *La Littérature et la mort*, Picard remet l'accent sur l'impossibilité de penser la mort comme un thème ou un concept, car elle est une relation entre nous et les autres, elle est un phénomène culturel. Le critique attribue à la mort la « spécificité d'un être de langage » car « elle ne peut être que verbale ». Un autre élément qui relève de l'ordre de la fiction est l'attitude du lecteur devant la mort d'un personnage. Au cours de sa lecture le lecteur tient compte de trois instances, le *lectant*, le *lu* et le *liseur*. Le *liseur* se place du côté du réel, permettant au lecteur de garder par ses perceptions « une sourde présence du corps et du monde au sein même de la lecture [...] ». Le *lectant*, lui, se place du côté du symbolique, car il fait entrer le raisonnement et la réflexion dans la lecture. Le *lu* se situe du côté de l'imaginaire ; il est « aussi enfantin, aussi passif, halluciné, naïf, régressif que le lectant serait adulte, actif, capable de recul, conscient, réfléchi, temporel ; [...] le lu adhère à la fiction² [...] » en y croyant. Dans le cas de la lecture de la mort il s'opère néanmoins une réaction différente de la part du *lu* : il n'y croit pas ; pour cette instance il s'agira toujours d'une mort métaphorique, d'autre chose que la mort. Picard, repère par la suite des catégories de la mort en littérature, qu'il nomme « Lui », « Toi », « Moi ». Chacune de ces catégories correspond à une personne de la mort. Dans le « Lui » sont analysées les manières d'écrire la mort d'un personnage. S'agissant d'un moment inédit, l'écrivain recourt à des artifices littéraires qui permettent de contourner la difficulté d'écrire cet instant. Parmi ces artifices, le plus utilisé est le *topos* de l'agonie. Dans le chapitre nommé « Toi » le critique analyse les deux personnes les plus importantes dans notre relation à la mort d'autrui, à savoir les parents. La mort du père relèverait du « Symbolique », étant un événement social, tandis que la mort de la mère entre dans l'intimité du drame privé et elle est du côté de l'« Imaginaire ». Enfin, dans la partie consacrée au « Moi », après avoir souligné que la mort renvoie au concept de perte par excellence, Picard explique comment, dans la littérature, la mort n'est pas tout à fait la même que dans la réalité. Le lecteur ne s'identifie pas au personnage mais à la situation : son agonie. Dans la mort du personnage le lecteur peut lire et reconnaître toutes les pertes éprouvées dans sa propre vie. Ainsi, lire la mort d'un personnage c'est en quelque sorte cesser d'avoir peur de la sienne propre, essayer de la maîtriser.

¹ Gilles Ernst, « De la mort au texte », *Ibid.*, pp. 181-182.

² Michel Picard, *La Littérature et la mort*, *op. cit.*, p. 40.

Dans son introduction à l'ouvrage collectif *La Mort à l'œuvre*¹, Mariella Colin met l'accent sur les modes de représentation de la mort en littérature. L'écriture de la mort relève de la *mimésis*, la littérature se faisant miroir et reflet de la réalité. Mais l'invention littéraire de la mort est aussi une forme de déchiffrement du réel. En ce sens la représentation de la mort en littérature devient une forme de connaissance. Michel Guiomar classe dans les *Principes d'une Esthétique de la Mort*² les aspects selon lesquels la mort peut être représentée, à savoir à travers l'étude de l'agonie, du trépas, du cadavre, du morbide et du macabre, de la présence visible ou invisible des défunts, des implications psychologiques de la mort pour les hommes. De ces aspects l'esthéticien dégage trois catégories esthétiques de la mort : les catégories naturelles, celles fantastiques de l'au-delà et les catégories métaphysiques ou ontologiques. Les premières témoignent de la prise de conscience de la mort comme événement biologique, ou comme fait abstrait pour l'homme. Les deux autres catégories impliquent « une transgression psychique au-delà de l'instant ou du fait de la Mort³ ». Cette conscience de la mort, par le biais de l'opération artistique par laquelle l'artiste propose des images de la mort et sa vision de celle-ci, permet de définir la catégorie fantastique de l'au-delà. À travers la catégorie métaphysique ou ontologique, l'auteur donne sa propre vision de l'au-delà ou des rapports entre la vie et la mort. À partir de ces deux dernières catégories l'auteur énonce les points sur lesquels se concentrera son analyse : Crépusculaire, Funèbre, Lugubre, Insolite.

Dans le champ critique de la littérature française nous citerons plusieurs travaux qui ont été utiles à notre réflexion : les thèses de Claude Blum, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*⁴, de Robert Favre *La mort dans la littérature et la pensée française au XVIII^e siècle*⁵ et de Melvin Gallant, *Le thème de la mort chez Roger Martin du Gard*⁶. En 1997 sont parus les Actes du colloque : *La mort du héros dans la littérature française du Moyen Âge à nos jours*⁷ auxquels nous nous sommes référés. Nous sommes redevable, pour notre recherche sur Proust, aux travaux de Simonetta Boni, *Le thème*

¹ *La Mort à l'œuvre. Représentations et mises en intrigue de la mort en littérature*, textes recueillis et présentés par Mariella Colin, Transalpina, Presses Universitaires de Caen, 2001.

² Michel Guiomar, *Principes d'une Esthétique de la Mort, les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'au-delà*, Paris, José Corti, 1967.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ Claude Blum, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1989.

⁵ Robert Favre, *La mort dans la littérature et la pensée française au XVIII^e siècle*, thèse présentée devant l'université de Paris IV le 14 février 1976, service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1977.

⁶ Melvin Gallant, *Le Thème de la mort chez Roger Martin du Gard*, Paris, Klincksieck, 1971.

⁷ *La Mort du héros dans la littérature française du Moyen Âge à nos jours*, textes rassemblés par Jean-Pierre Landry, Université Lyon III ; CEDIC, 1997.

de la mort dans *À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*¹, et d'Aude Le Roux-Kieken, *Imaginaires et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*².

À noter par ailleurs qu'on assiste, dans ces dernières années, à la publication d'ouvrages qui témoignent d'un intérêt toujours croissant pour la mort en littérature. C'est dans ce cadre qu'Adriana Teodorescu a édité en 2015 *Death Representations in Literature*, étude interdisciplinaire de la thématique de la mort faisant appel non seulement aux textes littéraires, mais aussi aux apports sociologiques, de l'histoire de l'art, de la criminologie et musicologie, de l'anthropologie et de l'Histoire. Adriana Teodorescu est aussi autrice de la thèse : *La poésie de la mort, principe dialogique dans l'œuvre de Camus et de Sartre*, soutenue en 2011. De 2014 est daté l'ouvrage collectif dirigé par Outi Hakola and Sari Kivistö, *Death in Literature*. On le voit bien, notre travail de recherche n'est pas étranger à une réflexion contemporaine sur la question.

Le point de départ de notre étude consiste en une analyse des thèmes aussi bien extérieurs qu'intimes qui sont constitutifs de la représentation de la mort dans les romans de notre corpus. Il s'agira d'analyser la fin du monde des héros à partir du contexte historique et social construit sur des éléments apocalyptiques et morbides qui caractérisent la ville et les paysages, pour parvenir aux mécanismes plus intérieurs responsables du déclin des familles de l'ancienne bourgeoisie et aristocratie. La dégénérescence physique s'accompagne tout aussi bien d'un déclin moral. Nous analyserons ensuite dans le troisième chapitre l'influence qu'ont eu Wagner, Schopenhauer et Baudelaire sur les écrivains de notre corpus s'agissant de la composition de leurs œuvres et surtout de l'inspiration de thèmes tels que l'ennui comme condition existentielle de l'homme, son angoisse face à la mort, le dégoût de l'existence ainsi que l'attraction morbide pour le macabre.

Dans la deuxième partie de notre travail, nous interrogerons la représentation littéraire du rapport de l'homme à la mort d'autrui, rapport qui se définit par le deuil. Le deuil sera analysé dans sa nature sociale et intime dans les premier et deuxième chapitres de cette partie qui ont pour but de montrer une nouvelle manière de vivre le deuil entre la fin du XIXème siècle et la première moitié du XXème siècle : de l'hypocrisie du deuil et son impossibilité à l'interdit du deuil avec la Grande Guerre, la conception du travail de deuil et les rituels

¹ Simonetta Boni, *Le Thème de la mort dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, [s. l.] : [s. n.], 1999, thèse dactylographiée, Université Paris III, sous la direction de Jean Milly.

² Aude Le Roux-Kieken, *Imaginaires et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, « Recherches Proustiennes » n° 7, 2005.

funéraires subissent des changements qui anticipent l'attitude de l'homme contemporain dans cette situation. Le chapitre deux, plus précisément, vise à montrer le nouveau rapport qui s'établit entre les survivants et les objets du mort ou les lieux du deuil d'une part, et les agonisants et leurs propres objets d'autre part. Dans le troisième et dernier chapitre de cette partie, nous nous demandons quelle place occupe le deuil des écrivains eux-mêmes dans l'écriture de leurs romans. Nous essayons de montrer alors la part considérable que prend le deuil réel dans la vie de ces écrivains ; il s'agit en effet du deuil de la figure maternelle ou paternelle.

Le troisième mouvement de notre travail a pour but d'analyser la mort dans les représentations qu'en a faites la modernité : de la vieillesse vue comme un prodrome de la mort, vieillesse écrite dans tous ses états, humains autant qu'inhumains, matière du premier chapitre, nous passons dans le second à la médicalisation de la mort, inaugurée avec le récit de Tolstoï, puis à l'indécence et au déni de la mort en société. L'écriture de cet instant inénarrable, de cet "hapax" qu'est la mort, sera la matière du dernier chapitre. Nous verrons comment la littérature peut garantir l'immortalité dans l'œuvre. Le vide de la mort qui ne peut être rempli que par le langage ouvre la possibilité que l'œuvre puisse vaincre la mort par le sacrifice de l'écrivain.

**PREMIÈRE PARTIE : REPRÉSENTATIONS EXTÉRIEURES ET
INTIMES DU DÉCLIN**

Dans les romans de Tolstoï, Mann, Proust, Woolf et Lampedusa la mort se dévoile progressivement dans l'espace narratif à partir des événements extérieurs dans lesquels sont entraînés les héros. Le dévoilement s'opère également par la narration de ce qui advient à l'intérieur de leur propre monde. C'est ce que nous analyserons dans un premier chapitre. Nous verrons ainsi que dans le mouvement où la mort envahit l'Histoire, elle pose son empreinte par la mort des traditions et de ses représentants, ou donne ses propres caractères esthétisants et morbides aux descriptions des paysages envahis par la guerre et les révolutions. Dans un deuxième chapitre nous analyserons les causes intimes et sociales du déclin de la bourgeoisie et de l'aristocratie qui vivent la fin de leur monde. La dégénérescence héréditaire et le déclin moral mettent les héros face à leur propre finitude. L'affaiblissement des caractères tient de l'épuisement vital mais aussi de la passivité d'une classe sociale qui s'effondre avec son monde. Tous les symboles de ces classes sont voués à la destruction ou à l'oubli. La réflexion sur la finitude occupe entièrement le troisième chapitre de cette première partie : les héros sont confrontés à leur propre mort sous le signe d'un individualisme croissant qui ne peut pas accepter sa propre mort, sous l'attrait que la musique wagnérienne, le pessimisme de Schopenhauer et l'intériorisation baudelairienne de la mort exercent. Des pulsions de mort seraient au travail chez les représentants de ces classes sociales.

CHAPITRE 1 : Présences de la mort dans la fin d'un monde

1.1 La mort et l'Histoire

Dans *Les Buddenbrook*, *Le Guépard* et *Les Années*, la mort est intimement liée à l'Histoire. Elle devient un sujet de la narration et est associée à plusieurs déclin, résultant de l'abandon de la tradition, du déclin culturel, de la révolution et de la guerre qui entraînent la fin du monde des héros.

Chez Mann les événements majeurs sont parsemés de morts, qui sont là pour rappeler la fin d'une tradition et le crépuscule d'une génération. Les décès symbolisent également la fin d'une attitude insouciance envers la politique et l'Histoire, par opposition au caractère tragique que prend l'Histoire aux yeux des représentants de la nouvelle génération. La mort de Johann Buddenbrook marque la fin du voltarisme et d'une vision anecdotique et plaisante de l'Histoire. À cette vision s'opposent les idées romantiques et religieuses de la Restauration chez son fils le consul¹. Au protestantisme et à l'éthique pratique du chef de famille succéderont le sentiment chrétien et la pitié du fils. Ce sont là des signes de crise, d'une attention extrême portée aux profondeurs intérieures qui s'empareront de Christian, ce malade chronique attentif depuis toujours aux maux de son corps, ou de Thomas, dans la deuxième partie du roman. Tout comme le consul, d'autres personnages incarnent la nouvelle attitude tragique et la fragilité de l'homme face à l'Histoire. La description de Gosch n'est pas sans évoquer l'abîme qui se creuse entre les deux générations. Tout en étant l'héritier de son père, Gosch ne possède pas la même insouciance et jovialité de la génération du siècle précédent. Il a un caractère « *düsterer und pathetischer*² » (B 181). Les considérations de ce personnage sur la révolution s'imprègnent du caractère tragique d'une pièce de théâtre³. Cet homme, qui « *in seinem engen, dunklen Comptoir aber stand ein großer Bücherschrank, der mit Dichtwerken in allen Sprachen gefüllt war, und es ging das Gerücht, daß er seit seinem zwanzigsten Jahre*

¹ On songe en particulier à la première partie du roman, alors que les anecdotes plaisantes du vieux Johann Buddenbrook, du poète Jean-Jacques Hoffstede et du pasteur Wunderlich, les trois vénérant Napoléon, gênent le consul qui, ayant un cœur de chrétien, ne peut pas comprendre les raisons du culte de ces hommes pour l'Empereur des Français, un assassin à ses yeux. De même, les résolutions que son père veut prendre pour son jardin montrent, chez le consul, une vision romantique de la nature. Ces réactions révèlent un penchant à la nervosité qui s'emparera de Thomas et Christian Buddenbrook.

² « plus sombre, plus tragique » (B 193).

³ L'amour pour le peuple chez ce personnage est nourri de tons épiques et tragiques : « *O, man kann nicht leugnen, daß die Sache ihre erhabene Seite besitzt ! Es ist endlich einmal etwas Anderes, wissen Sie, etwas Unalltägliches, Gewalttätiges, Sturm, Wildheit . . . ein Gewitter . . . Ach, das Volk ist unwissend, ich weiß es! Jedoch mein Herz, dieses mein Herz, es ist mit ihm . . .* » ; « *Aber ich werde Sie begleiten, ich werde an Ihrer Seite stehen, Konsul Buddenbrook! Mag die Wut der entfesselten Sklaven mich zerreißen . . .* » (B 182 ;189). « —Oh ! on ne peut pas nier le côté sublime de l'affaire. Enfin, pour une fois, c'est du nouveau, voyez-vous, c'est un événement insolite, violent, sauvage, impétueux, une tempête... Ah ! le peuple est ignorant, je le sais. Cependant, mon cœur, est avec lui ! ... ». Alors que le consul décide d'affronter le peuple Gosch s'exclame :

*an einer Übersetzung von Lope de Vega's sämtlichen Dramen arbeite*¹ » (B 180), est un intellectuel éloigné de la vie pratique qui vit, tout comme Gerda et Hanno, dans l'obscurité de ses passions.

Dans ce cortège de morts, celle de Lebrecht Kroeger symbolise la fin de la foi dans un système de classes fermé. En mourant, ce personnage semble emporter avec lui sa haine pour le peuple. Lebrecht Kroeger est présenté comme une figure digne d'incarner sa classe. Le dernier jour de sa vie, lors d'une insurrection ouvrière, malgré sa vieillesse avancée, « *stand er ganz aufrecht, mit halb geschlossenen Augen, die Mundwinkel, über denen die kurzen Spitzen seines weißen Schnurrbartes senkrecht emporstarrten, vornehm und geringschätzig gesenkt*² » (B 184).

Si Lebrecht Kroeger meurt avec une dignité qui sied à sa classe, Thomas Buddenbrook semble s'éloigner de la pensée traditionnelle et l'assumer seulement en apparence. Dans le roman de Mann, la fin d'une époque est également représentée par le rôle social et politique que joue Thomas Buddenbrook lors de son entrée dans les affaires : son succès est en réalité l'indice du déclin à venir, la position du personnage demeurant une position de façade. Ce personnage, « *der Träger eines hundertjährigen Bürger Ruhmes*³ » (B 410), est en réalité étranger à son propre monde. Ayant eu une formation européenne, Thomas Buddenbrook n'est pas totalement intégré à son milieu d'origine, que celui-ci soit familial ou plus largement social. Le rapport à ce milieu d'origine s'énonce en terme d'emprise et non d'appartenance. Cela qui nous fait penser à l'expérience vécue par son propre créateur. Germaine Laureillard souligne justement comment Thomas Buddenbrook

est lui-même un romantique. Il l'est par cette imperceptible distance entre sa pensée et sa vie : jeune négociant d'avenir, il assiste à ses premiers succès, il ne les vit pas ; il est le spectateur étranger, ironique et presque indifférent, de sa propre ascension sociale et il sent venir la débâcle, non pas de l'extérieur mais de l'intérieur, de ce grand détachement qui peu à peu vient en lui par la vie qu'il mène⁴.

Dans *Les Buddenbrook*, la mort est tout aussi présente dans la conception symbolique de l'Histoire. Mann donne une image morbide de cette période. Dans un discours prononcé à

« — Mais je vous accompagnerai, je me tiendrai à vos côtés, consul Buddenbrook ! Que la fureur déchaînée des esclaves me déchire... — Ah ! quelle journée Quelle soirée, dit-il en sortant... » (B 194 ; 201).

¹ « avait, dans son bureau étroit et sombre, une grande bibliothèque remplie de livres de vers dans toutes les langues, et l'on racontait que depuis l'âge de vingt ans il travaillait à une traduction des œuvres complètes de Lope de Vega » (B 192).

² « il se tenait très droit, les yeux mi-clos, les coins de sa bouche retombant d'un air de mépris » (B 196).

³ « héritier d'une réputation civique séculaire » (B 417).

⁴ Germaine Laureillard, « Thomas Mann et la pensée allemande », *Europe*, n° 159, 15 mars 1936, Paris, p. 329.

la Bibliothèque du Congrès à Washington le 29 mai 1945 l'écrivain commente l'esprit du temps qu'il dénonça si subtilement dans les pages de son roman :

L'empire de Bismarck n'avait absolument rien à voir, au fond, avec la démocratie, ni en conséquence avec la nation en sens démocratique. [...] C'était tout simplement une puissance créée en vue d'une hégémonie européenne, et en dépit de toute sa modernité, de toute son efficacité pratique, l'empire de 1871 se rattachait à de glorieux souvenirs médiévaux, au temps des souverains saxons et souabes. C'était là précisément sa caractéristique et ce qui le rendait dangereux, ce mélange de robuste modernisme, d'efficacité avancée et de rêve du passé — le romantisme technicisé. Issu des guerres, l'empire prussien qui n'était plus le saint empire allemand, ne pouvait être qu'un empire guerrier¹.

En effet, dans son roman, le processus historique du passage de l'Allemagne à la modernité capitaliste et l'impuissance de la vieille bourgeoisie à s'y intégrer sont présentés comme le résultat de la politique de Bismarck dans les années 1870. Mann opère une critique indirecte, et pourtant combien amère et désillusionnée, de la politique de Bismarck qui bouleversa son pays. Les parties dédiées à cette période historique révèlent une écriture froide et impersonnelle. Que l'on songe aux deux pages du chapitre VIII de la septième partie du roman : à travers la figure de style de l'énumération et de l'asyndète, l'écriture devient incisive et rend l'ambiance militaire hostile : « *Krieg und Kriegsgeschrei, Einquartierung und Geschäftigkeit!* ; » « *Gewimmel, Verstörung und Spannung überall!* » (B 436). La critique du régime est toutefois subtile : l'écrivain oppose à l'imagination pure de l'enfance, l'idéalisation de cet âge, la brutalité et la violence des temps : « *Ach, nicht lange mehr, und mit plumper Übermacht wird alles über uns herfallen, um uns zu vergewaltigen, zu exerzieren, zu strecken, zu kürzen, zu verderben*³ . . . » (B 437). Mots violents que ces derniers et qui introduisent la critique du régime de Bismarck, de sa politique d'unification de l'Allemagne et de l'hégémonie prussienne qui s'en suit. Ainsi, la description de la journée typique de Hanno à l'école s'imprègne tacitement de la polémique contre la dégradation de la culture humaniste au profit de la discipline, de l'autorité et du devoir sous le régime prussien. L'écrivain lui-même, en se prononçant à ce propos souligne comment :

En outre ce puissant empire unifié fut une déception sous le rapport culturel. Rien de spirituellement grand ne vint plus de l'Allemagne, qui jadis donnait des leçons au monde. Elle était simplement forte.

¹ Extrait cité dans : Thomas Mann, *Wagner et notre temps*, avant-propos et notes de Georges Liébert, Paris, Hachette, « Pluriel », 1978, p. 184. Thomas Mann avait écrit ce discours en marge du *Docteur Faust*. Il a été traduit en français par Louise Servicen et Jeanne Naujac, dans le recueil d'essais : *Les Exigences du jour*, Paris, Grasset, 1976, pp. 313-332.

² « Guerre, clameurs guerrières, cantonnement, agitation ! » ; « Fourmillement, désordre, agitation partout » (B 443).

³ « Hélas ! Avant peu, tout va s'abattre sur nous comme une masse brute pour nous violenter, nous dresser, nous mater, nous diminuer, nous pervertir... » (B 444).

Mais [...] persistait et continuait d'agir le germe romantique de la maladie et de la mort. Le malheur historique, les souffrances et les humiliations d'une guerre perdue l'alimentèrent¹.

La raison historique du déclin des Buddenbrook revient à l'alliance de Lubeck à l'Empire prussien. Thomas Mann représente la crise historique d'une classe sociale, la vieille bourgeoisie patriarcale de Lubeck, qui abdique ses libertés et son autonomie devant l'impérialisme prussien. Le déclin des Buddenbrook n'est pas celui d'une seule famille, mais se présente comme une métaphore du déclin de la vieille bourgeoisie qui tout en acceptant de se lier à l'Empire de Bismarck croit pouvoir survivre grâce à son aisance économique, tout en abdiquant sur les plans culturel et politique. En abandonnant leurs traditions politiques ces classes ne s'intègrent pas non plus au processus de modernisation de l'Allemagne, ni à l'évolution sociale qui voit la montée de la bourgeoisie libérale. Elles restent attachées à une sorte d'immobilisme social. Ainsi, la mort dans *Les Buddenbrook* s'affirme à plusieurs reprises comme sujet de l'histoire d'une époque, elle encadre ces années et anticipe les années qui suivront, celles du nazisme et de la « barbarie hystérique² », évoquées par l'écrivain.

La corrélation de l'Histoire et de la mort intervient également dans la trame narrative des *Années* où les époques victorienne, édouardienne et le temps des idéologies défilent avec leurs morts devant nos yeux. Il suffirait de songer aux annonces, dans les rues, des décès d'Edward VII et de Parnell à la fin ou au cours d'un chapitre. Ces morts encadrent la représentation historique en arrière-plan dans la narration, ou touchent les vies et les idéologies des personnages. Il s'agit de morts publiques, toujours annoncées dans les rues. La mort de Parnell crée des effets dramatiques car la jubilation du monde extérieur s'oppose au choc ressenti par Eleanor, dont la soeur Delia avait épousé les idéaux d'indépendance de Parnell. Dans le texte, l'annonce de cette mort crée des effets hyperboliques: « *'Death' was written in very large black letters*³ » (Y 109). La mort devient le thème principal de la scène par le biais de l'insistance répétitive sur ce mot :

'Parnell'. 'Dead' . . . she repeated. 'Parnell.' She was dazed for a moment. How could he be dead—Parnell? She bought a paper. They said so . . . 'Parnell is dead!' she said aloud. [...] Parnell is dead he was saying. He was gloating. But how could he be dead? [...] she could just hear paper-boys crying death . . . death . . . death . . . (Y 109-110 ; 111).

"Parnell". "Mort... répéta-t-elle. Parnell." Elle resta stupéfiée un instant. Comment pouvait-il être mort — Parnell ? Ella acheta un journal. C'est ce qui était écrit... "Parnell est mort !" dit-elle à voix haute. [...] Un homme montrait le titre du doigt. Parnell est mort, disait-il. Il jubilait. Mais comment

¹Extrait du discours tenu à la Bibliothèque du congrès à Washington, cité dans : Thomas Mann, *Wagner et notre temps*, op. cit., p. 187.

² *Ibid.*

³ « "Mort" était écrit en très grosses lettres noires » (A 812).

pouvait-il être mort ? [...] elle entendait seulement les petits vendeurs de journaux lancer : la mort... la mort... la mort (A 812-813 ; 814).

La répétition : « Parnell est mort ! » ; « Parnell est mort » ; la répétition du verbe « mort », ou du substantif : « la mort... la mort... la mort » accentuent la présence de la mort. L'annonce de la mort crée un effet de choc et d'opposition en même temps. Aux réactions intimes d'Eleanor s'opposent les réactions de la rue, de l'extérieur, jusqu'à créer des effets de confusion entre le monologue intérieur d'Eleanor et les voix de la rue. Si Eleanor ne peut pas croire à la nouvelle, la jubilation de l'homme produit un effet contraire. Lors de l'annonce de la mort d'Edward VII, on assiste à une scène semblable, alors que Sara de la fenêtre entend les cris de la rue relatant la mort du roi (Y 182 ; A 878). Les annonces des morts publiques entrent violemment dans l'espace narratif et dans la vie privée des personnages.

Dans *Le Guépard*, l'Histoire, plus précisément la révolution, accélère le déclin des Salina tout en restant soumises à la subjectivité de Don Fabrizio et à sa vraie maîtresse, la mort. Dès la première partie du roman, la mémoire de Don Fabrizio fait plonger le lecteur dans un passé historique par le biais de deux morts, l'une cruelle et physique, l'autre emblématique de la fin d'un monde. La mort se fait alors porte-voix de ces analepses : le souvenir du soldat mort retrouvé dans son jardin et la visite au roi de Naples, Ferdinando. La mort est d'emblée un protagoniste du roman. Le souvenir du soldat retrouvé dans son jardin nous fait plonger dans le temps historique. Quant au souvenir de la visite chez le roi Ferdinando, il est évoqué à travers une image qui révèle une fois de plus le lien profond qui relie Histoire et mort. Don Fabrizio se demande « *chi fosse destinato a succedere a questa monarchia che aveva i segni della morte nel volto*¹ » (G 39). C'est à partir de ces analepses que la vision antihistorique du héros se confirme; les réflexions morales qui suivent le récit de la découverte du soldat mort et l'audience chez le roi témoignent du scepticisme de Don Fabrizio vis-à-vis de la politique qui le rend proche du héros de la *Recherche*. En effet, la désillusion de Proust et de Lampedusa vis-à-vis du patriotisme et de la politique s'exprime à travers les réflexions des personnages sur la mort des soldats et la mort en guerre. Don Fabrizio sait que les soldats sont faits pour mourir au nom du Roi, ou qu'on peut mourir pour défendre ses idéaux. Mais le souvenir du soldat défiguré l'empêche d'accepter cette vérité générale sur le rôle des soldats, car « *occorre però sapere o, per lo meno, esser certi che*

¹ « qui était destiné à succéder à cette monarchie qui portait les signes de la mort sur son visage » (G 19).

qualcuno sappia per chi o per che si è morti; questo chiedeva quella faccia deturpata; e appunto qui cominciava la nebbia¹ » (G 36).

Ces considérations pourraient bien faire songer à celles du héros proustien sur la misère du soldat, ou bien aux préoccupations inconscientes et pacifistes de Charlus. Dans le *Temps retrouvé*, le héros, tout comme Don Fabrizio, semble éprouver une sorte de pitié pour le sort du soldat, lequel ignore les vraies causes de son combat et semble résigné à sa misère. Néanmoins, le soldat est conscient qu'une distance considérable se creuse entre lui et les gens de l'arrière, car il voit que la guerre n'est pas ressentie en ville : « On ne dirait pas que c'est la guerre ici » (TR 313). Ainsi, aux mots exaltés d'un soldat, convaincu qu'en guerre il faut aller « jusqu'au bout », le baron de Charlus, qui était « pessimiste » (TR 404), répond mélancoliquement : « Jusqu'au bout ! Si on savait seulement jusqu'à quel bout ! » (*Ibid.*).

Dans le cas de Proust, la guerre relève d'un caractère particulier, car elle s'impose en se glissant soudainement dans la matière du *Temps retrouvé*.

1.2 La mort et les paradoxes de la guerre

Dans *Le Temps retrouvé*, on le sait, la guerre entre dans la narration alors que le livre était en partie terminé². Paradoxalement, la guerre devient un moment de création pour l'écrivain confiné à son lit³, alors que la société qu'il fréquentait jadis était en train de décliner et que ses amis mouraient au front. Néanmoins, Proust s'informe sur les développements des opérations de guerre⁴, tout en exprimant, dans la correspondance de ces années¹, son sentiment de culpabilité envers tous les morts de la guerre, jusqu'à bénir sa maladie de le rendre souffrant, « car si cette souffrance ne sert à personne », écrit Proust dans une lettre datée de 1915 à Mme Scheikévitch, « du moins elle m'évite celle plus grande que me donnerait le bien-être, la vie facile, pendant que souffrent et meurent tous ceux que ma pensée

¹ « il faut pourtant savoir ou, du moins, être certain que quelqu'un sache pour qui ou pour quoi on est mort ; c'est cela que demandait ce visage abîmé ; et c'est là que, justement, commençait le brouillard » (G 15).

² Dans le *Carnet de 1908* sont déjà en germe les réflexions principales que nous lirons dans le texte final de 1927. M. Proust, *Le Carnet de 1908*, établi et présenté par Philip Kolb, Paris, Gallimard, « Cahiers Marcel Proust », 1976. *Cahiers du Temps retrouvé : Marcel Proust, Matinée chez la Princesse de Guermantes*, édition critique établie par Henri Bonnet en collaboration avec Bernard Brun, Gallimard, 1982.

³ À ce propos, Luc Fraisse souligne justement que si, d'une part, la guerre empêche la parution de *La Recherche*, d'autre part elle « a influencé l'œuvre, soit dit sans paradoxe, à la façon d'un étouffement créateur », Luc Fraisse, *Proust au miroir de sa correspondance*, Sedes, coll. « Les livres et les hommes », Paris, 1996, p. 368.

⁴ En mars 1915, Proust écrit à Lucien Daudet qu'il lit « sept journaux tous les jours » (*Corr.*, t. XIV, 76) ; en mai 1915, Proust écrit à Charles d'Alton : « Je tâche de comprendre les opérations du mieux que je peux [...] Je m'ingurgite chaque jour tout ce que les critiques militaires français ou genevois pensent de la guerre » (*Corr.*, t. XIV, 130-131).

ne quitte pas » (*Corr.*, t. XIV, 47). En 1917, Proust écrivait : « Je pleure la mort de tout le monde, même des gens que je n'ai jamais vus » (*Corr.*, t. XVI, 272). Ceci étant, malgré l'entrée de la guerre dans le roman, *Le Temps retrouvé* ne peut se définir comme un roman appartenant à une littérature de témoins, comme les furent *Le Feu* d'Henri Barbusse et *Les Croix de Bois* de Roland Dorgelès², par exemple. Proust montre autrement les horreurs des corps des soldats dans les tranchées : ces éléments, dénoncés ouvertement chez Barbusse et Dorgelès, seront évoqués par Proust par le biais du détournement ou de la langue aux accents comiques de personnages comme Françoise.

Si on ne peut non plus définir *Le Temps retrouvé* comme un roman historique, car la durée psychique des personnages prévaut sur la durée chronologique, il est néanmoins important de remarquer comment, chez Proust, « l'histoire devient source de tragique. Elle est tragique aussi et surtout [...] parce qu'elle apparaît au narrateur comme le royaume de la mort³ ». En effet, dans son roman, Proust se sert de la guerre comme d'un accélérateur du temps provoquant ainsi des mutations profondes à l'intérieur de la société parisienne. On le voit au fait que la guerre permet la montée sociale de la bourgeoisie et contribue à la chute de l'aristocratie : l'ascension de Mme Verdurin va de pair avec le déclin des Guermantes et marque la constitution de nouvelles chapelles idéologiques. La mort de M. Verdurin, dans ce contexte, devient emblématique du changement de situation sociale de Mme Verdurin. Avec sa mort, Elstir « voyait disparaître avec M. Verdurin un des derniers vestiges du cadre social, du cadre périssable — aussi vite caduc que les modes vestimentaires elles-mêmes qui en font partie — qui soutient un art, certifie son authenticité » (*TR* 349).

La guerre montre également l'instabilité des idéologies humaines, car elle change les opinions politiques de certains personnages par rapport à leurs engagements lors de l'affaire Dreyfus, et entre ainsi dans les lois de l'oubli, « car c'était une des idées les plus à la mode de

¹ Pour une étude sur la correspondance de Proust en période de guerre voir aussi Pascal Ifri, « La Première Guerre Mondiale dans la Recherche et la Correspondance : un parallèle », *Bulletin Marcel Proust*, n° 62, 2012, pp. 19-30.

² Trevisan remarque à ce propos la singularité de l'œuvre de Proust ou de sa *Correspondance*, car on n'y retrouve pas les réalités nouvelles de la Grande guerre, à savoir « l'entrée de la révolution industrielle sur le champ de bataille, le dépassement d'un seuil de violence où, comme jamais encore, la dignité de l'humain, de la mort elle-même fut saccagée. Visages emportés, corps littéralement pulvérisés, profanation des cadavres, parfois utilisés comme une matière indifférente (boucliers, repères pour s'orienter dans les tranchées). Des nouvelles façons de mourir également, avec l'arme chimique, qui constitue un événement majeur de la Grande Guerre et de l'histoire du phénomène guerrier en général », Carine Trevisan, « Des "rivages de la mort" au front intérieur : Proust survivant de la Grande Guerre », *Proust écrivain de la Première Guerre mondiale*, sous la direction de Philippe Chardin et Nathalie Mauriac Dyer, avec la collaboration de Yuji Murakami, Editions Universitaires de Dijon, « Écritures », Dijon, 2014, p. 24.

³ Maurice Rieuneau, « La guerre dans *Le Temps retrouvé* », *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Genève, Slatkine Reprints, 2000, p. 132.

dire que l'avant-guerre était séparé de la guerre par quelque chose d'aussi profond, simulant autant de durée qu'une période géologique » (TR 306). Cet oubli est constaté par l'écrivain lors de ses fréquentations des salons durant la guerre. Les commentateurs évoquent une lettre de Proust à Charles d'Alton, datée de février 1916, dans laquelle l'écrivain relate ce « fossé qui sépare les années d'avant la guerre de cette formidable convulsion géologique¹ ».

Par ailleurs, la guerre et le rapport entre les nations sont réduits à la logique de la passion. En attribuant aux deux nations une individualité propre, en dénonçant la presse, en l'occurrence les articles d'un Norpois ou d'un Brichtot, la littérature de guerre², les lieux communs qui influencent la pensée et le langage des hommes pendant un conflit, Proust rejoint, à travers les paroles de son personnage, le point de vue sociologique de Tarde. La guerre est alors considérée comme une reproduction de la loi d'imitation, selon laquelle les rapports entre nations, dans le contexte d'un conflit mondial, reproduiraient les rapports entre individus³.

Le patriotisme rentre dans cette logique des passions. Si le héros ne peut pas s'empêcher d'avoir du patriotisme, Charlus, quant à lui, appartient aux deux corps, France et Allemagne. Cependant, la germanophilie de Charlus est, en partie, le résultat de ses propres origines. Encore une fois, la part héréditaire a ses raisons sur Palamède, pour qui « la naissance unie à la beauté et à d'autres prestiges était la chose durable — et la guerre, comme l'affaire Dreyfus, des modes vulgaires et fugitives » (TR 379). Dans le *Cahier XIX* de mise au net du *Temps retrouvé*, le discours sur la germanophobie a une fonction théorique, celle de montrer la « leçon d'idéalisme » : « Tout en reconnaissant l'existence des faits, l'idéalisme psychologique de Proust critique les deux camps, la France et l'Allemagne, qui ont en commun de se justifier par des arguments positivistes et d'oublier que la subjectivité l'emporte sur l'objectivité¹ ». La position de Charlus témoigne de la prise de conscience du personnage quant à la fausseté de la propagande et de la presse officielles, tout en dénonçant la déshumanisation de l'Allemagne par ces dernières. Proust aurait fait cadeau à son

¹ *Notes et variantes*, TR, p. 1201, n° 1, p. 306.

² Dans le roman la critique de la culture de guerre répond à la critique de Proust contre l'art patriotique encouragé par Barrès. En refusant les rapports de dépendance entre culture et contexte de guerre, Proust veut sauvegarder « l'autonomie de l'œuvre littéraire et la souveraineté de l'écrivain vis-à-vis du déterminisme historique et politique », Hiroya Sakamoto, « La guerre et l'allusion littéraire dans *Le Temps retrouvé* », *Proust, la mémoire et la littérature*, Antoine Compagnon (dir.), Paris, Odile Jacob, "Collège de France", 2009, p. 144.

³ « Mais, de même qu'il est des corps d'animaux, des corps humains, c'est-à-dire des assemblages de cellules dont chacun par rapport à une seule est grand comme le mont Blanc, de même il existe d'énormes entassements organisés d'individus qu'on appelle nations ; leur vie ne fait que répéter en les amplifiant la vie des cellules composantes ; et qui n'est pas capable de comprendre le mystère, les réactions, les lois de celle-ci, ne prononcera que des mots vides quand il parlera de luttes entre nations » (TR 350).

personnage de ses convictions idéologiques. Les critiques du baron de Charlus contre la presse officielle, notamment les chroniques écrites par Brichot ou Norpois, ou sa dénonciation de la germanophobie participent de la polémique alimentée par Masson, chroniqueur de *L'Echo de Paris*, qui attribuait aux Français qui écoutaient Wagner le symptôme de « wagnérite² ». Tout comme Proust, Charlus est conscient de la responsabilité commune à l'Allemagne et à la France dans la poursuite d'une guerre injuste, car « celui qui veut la continuer est aussi coupable que celui qui l'a commencée, plus peut-être, car ce premier n'en prévoyait peut-être pas toutes les horreurs » (TR 375). Ainsi, en réduisant le patriotisme à une « querelle amoureuse » (TR 255), et en dévaluant la guerre comme événement, Proust fait entrer la guerre dans la catégorie de l'erreur et des illusions. Tout comme l'était l'affaire Dreyfus dans *Le Côté de Guermantes*, la Première Guerre mondiale devient dans *Le Temps retrouvé* une affaire de salons, de bavardage mondain.

La guerre, dans le roman de Proust, ne constitue pas seulement un foyer d'idéologies patriotiques se nourrissant de la propagande ou du discours dominant de la presse officielle ou des gens de l'arrière, elle donne aussi à la société une mode vestimentaire et culturelle, légère et éphémère, tout en produisant par milliers ses propres morts.

De manière générale, l'écriture proustienne se nourrit en profondeur d'un style macabre, qui a toutefois des atours trop sophistiqués pour que le macabre saute aux yeux du lecteur. Plus subtilement que directement, le discours sur la mode des femmes en temps de guerre dans *Le Temps retrouvé* s'inspire, d'une manière apparemment superficielle, des changements mondains produits par le conflit :

C'est, disaient-elles, parce qu'elles n'oubliaient pas qu'elles devaient réjouir les yeux des combattants, qu'elles se paraient encore, non seulement de toilettes « floues », mais encore de bijoux évoquant les armées par leur thème décoratif, si même leur matière ne venait pas des armées, n'avait pas été travaillée aux armées ; au lieu d'ornements égyptiens rappelant la campagne d'Égypte, c'était des bagues ou des bracelets faits avec des fragments d'obus ou des ceintures de 75 [...]. Ainsi faisaient en 1916 les couturiers qui d'ailleurs, avec une orgueilleuse conscience d'artistes, avouaient que « chercher du nouveau, s'écarter de la banalité, affirmer une personnalité, préparer la victoire, dégager pour les générations d'après la guerre une formule nouvelle du beau, telle était l'ambition qui les tourmentait, la chimère qu'ils poursuivaient [...] » (TR 302-303).

¹ Hiroya Sakamoto, « La guerre et l'allusion littéraire dans *Le Temps retrouvé* », *op. cit.*, p. 148.

² « Frédéric Masson, dont j'ai souvent goûté le style vieux grognard d'autrefois, incarne vraiment trop en ce moment la « culture » française. S'il est sincère, trouvant les Maîtres Chanteurs ineptes et imposés par le snobisme, il est plus à plaindre que ceux qu'il déclare atteints de « wagnérite ». Si au lieu d'avoir la guerre avec l'Allemagne, nous l'avions eue avec la Russie, qu'aurait-on dit de Tolstoï et de Dostoïevski ? », Lettre à Lucien Daudet datée de 1914, (*Corr.*, t. XIII, 3).

Ces passages montrent, en première lecture, la vanité féminine des dames de la haute société parisienne et l'orgueil des couturiers, fiers de mettre leur art au service de la cause patriotique. Mais, de manière moins apparente, des associations cruelles et horribles ressortent de ces lignes, où l'horreur de la guerre est masquée par la mode mondaine. Joseph Brami l'écrit bien :

Ici, détournés par le grand commerce dans sa version esthétisante et raffinée – en l'occurrence orfèvrerie et haute couture – pour justifier, toute honte bue, la transformation de « fragments d'obus » – sur quel champ ramassés ? et après les avoir peut-être nettoyés de quel sang, de quelle chair humaine ? – en « bagues » et « bracelets » ; et le faisant pour mieux satisfaire à l'esprit patriotique¹.

Proust atténue ainsi, par des références futiles, l'expression de la mort violente en temps de guerre. De même, lors de la mort de Saint-Loup, l'écrivain se sert de la figure de Françoise, dont la langue rude, pleine de fautes de français, tend souvent au comique, pour relater une mort cruelle : « “Pauvre dame”, disait-elle en pensant à Mme de Marsantes, “qu'est-ce qu'elle a dû pleurer quand elle a appris la mort de son garçon ! Si encore elle avait pu le revoir, mais il vaut peut-être mieux qu'elle n'ait pas pu, parce qu'il avait le nez coupé en deux, il était tout dévisagé” » (TR 427-428). Par le biais de la langue colorée et paysanne de Françoise ou du maître d'hôtel, Proust atténue l'effet d'horreur que la description physique et violente de cette mort aurait sur le lecteur. Néanmoins, les éléments du macabre y sont présents et laissent entrevoir la mort atroce des soldats. Ainsi, si les descriptions de la violence du front que le héros peut lire dans la lettre que lui adresse Saint-Loup semblent plus supportables grâce à l'esprit patriotique qui, selon Saint-Loup, règne parmi les soldats, ces lignes n'en évoquent pas moins des corps tranchés ou mutilés : « Moi, qui ai fini par devenir tout à fait insensible, à force de prendre l'habitude de voir la tête du camarade qui est en train de me parler subitement labourée par une torpille ou même détachée du tronc [...] » (TR 333).

Si l'on ne retrouve pas dans *Le Temps retrouvé* les descriptions violentes fournies dans la littérature de témoins, la violence — quoique dans une moindre mesure — n'en demeure pas moins présente ; mais cette violence est néanmoins atténuée par la langue colorée de Françoise ou par l'ironie proustienne à l'égard des réactions des personnages face à la mort de l'autre. Comme le suggère P. Chardin, l'épisode du « Bal de têtes » peut faire penser aux gueules cassées de la Première Guerre mondiale :

¹ Joseph Brami « La Guerre de 14-18 dans Le temps retrouvé de Marcel Proust », *Mémoires et Antimémoires littéraires au XX siècle : La Première Guerre mondiale*, Premier volume, Colloque de Cerisy-la-Salle, 2005, « Documents pour l'Histoire des Francophonies / Théorie », n° 15, Annamaria Laserra, Nicole Leclercq et Marie Quaghebeur (dir.), p. 79.

certaines convergences inattendues et importantes peuvent apparaître dans *Le Temps Retrouvé* avec cette littérature de témoins, en matière d'esthétique du macabre. On peut même penser qu'a dû s'opérer durant la guerre dans l'esprit de Marcel Proust un processus de condensation entre son « bal de têtes » final, conçu antérieurement, qui se proposait de décrire, en une série de visions à la fois réalistes et baroques, les dégâts parfois monstrueux causés par le temps sur les têtes en question et les ravages causés chez des êtres bien plus jeunes par certaines blessures de guerre sur les visages de ceux qu'on a appelés « les gueules cassées », dont les mutilations effrayantes et pitoyables commençaient à s'offrir aux regards un peu partout dans les rues¹.

Chez Proust, la figure du soldat est entourée de l'aura de la mort et participe à la représentation apocalyptique de Paris en guerre. De même, dans les romans de Woolf et Lampedusa, un processus d'esthétisation se met en place.

1.3 La représentation apocalyptique de la ville

Le paysage de guerre inspire un imaginaire apocalyptique dans *Le Temps retrouvé*, *Les Années* et *Le Guépard*. En ce sens, la guerre ou la révolution deviennent matière poétique. Paris, Londres ou Palerme subissent un processus d'esthétisation par le biais d'images morbides ou évocatrices d'autres lieux et d'autres temps, comme dans *Le Temps retrouvé*. Cette opération esthétisante contribue à plonger le paysage de ces villes dans un imaginaire de mort. Le paysage devient sujet actif de la représentation de la mort, et, dans les romans de Woolf et Lampedusa, il semble s'imposer aux personnages comme condition existentielle.

Dans *Le Temps retrouvé*, Proust opère une « sublimation esthétique du paysage de guerre² ». En effet, la ville subit une transformation poétique par le biais d'un imaginaire se nourrissant d'images infernales, métaphoriques, et de lieux lointains. C'est le paysage nocturne de Paris, avec sa poésie respirant l'obscurité, qui permet au héros de perdre toute perception temporelle et spatiale. Cette annulation du temps chronologique, unie aux espaces devenus réels dans l'imagination du narrateur voyageant à travers le Paris de la guerre, nous fait songer à cette juxtaposition et spatialisation du temps dont parle Georges Poulet³.

Venise revient à plusieurs reprises dans l'imaginaire du héros déambulant dans les rues de Paris. La ville italienne, avant de participer à la révélation de souvenirs involontaires, est un lieu rêvé, se substituant aux lieux réels ou leur donnant son charme oriental. Ainsi, dans le pastiche des Goncourt, l'arrivée devant l'hôtel des Verdurin, dont les coupoles rappellent

¹ Philippe Chardin, « “Je n'ai jamais compris qu'on fit de l'héroïsme pour le compte des autres”. La guerre chez Proust : lieux communs et originalité », *Proust écrivain de la Première Guerre mondiale*, op. cit., p. 134.

² Renée de Smirnoff, « Entre rêve apocalyptique et mirage poétique : la vision proustienne de la guerre dans *Le Temps retrouvé* », *L'Expérience des limites dans les récits de guerre (1914-1945)*, textes réunis et présentés par Pierre Glaudes et Helmut Meter, Genève, Slatkine, 2001, p. 36.

³ Georges Poulet, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1982. Voir en particulier le chapitre IX.

celles de la Salute peinte par Guardi, donne « l'illusion d'être au bord du Grand Canal » (TR 288). C'est toujours Mme Verdurin qui, en donnant son jugement esthétique sur « l'effet des projecteurs dans le ciel¹ » (TR 304) à Venise, permet à Proust d'évoquer les impressions de Barrès sur la beauté des cieux dans Venise en guerre. Le ciel devient un réservoir d'images poétiques. Ainsi, l'obscurité de Paris, sa poésie, la vue du ciel, permettent au héros de voyager à travers des « fragments de paysages » (TR 314), où se juxtaposent le passé de l'enfance et le présent d'un autre monde que celui de Paris en guerre, l'Orient des *Mille et une nuits*². Paris devient la campagne noire de Combray en même temps qu'il permet de se retrouver « au bord de la mer furieuse » (*Ibid.*), à Balbec. Ainsi, les rayons de la Lune s'épalaient sur la neige, boulevard Haussmann, « comme ils eussent fait sur un glacier des Alpes » (*Ibid.*). Et c'est encore par ce clair de lune que nous entrons dans le monde de l'art, qui respire le monde des peintures japonaises et des tableaux de Raphaël³.

Proust n'écrit pas l'affliction qui règne dans la ville, suscitée, par exemple, par la présence de visages mutilés, mais « y voit comme un réenchantement⁴ ». Si Venise et les *Mille et une nuits* reversent leur charme sur Paris, l'arrivée de Saint-Loup du front, « des rivages de la mort » (TR 336), donne une réalité épique à la scène proustienne. Dans le mystère attaché aux rivages et dans l'irréalité fantomatique des permissionnaires auxquels il est consenti de retourner à Paris, Smirnoff voit « quelque chose de cette horreur sacrée présente dans l'épopée antique⁵ ». Hiroya Sakamoto, en rappelant la filiation hugolienne du passage concernant la cicatrice de Saint-Loup⁶, fait remarquer comment à travers cette allusion Proust confère au soldat moderne « une dignité mémorable, une auréole romantique

¹ Pour les impressions de Barrès sur Venise en guerre, voir la note n° 1, TR, pp. 1200-1201.

² Dans la description du Paris de la guerre et de son obscurité, la lumière qui vient d'une fenêtre et l'image que le héros aperçoit sont privées de consistance comme s'il s'agissait d'un personnage renfermé dans son conte... : « Et la femme qu'en levant les yeux bien haut on distinguait dans cette pénombre dorée, prenait dans cette nuit où l'on était perdu et où elle-même semblait recluse, le charme mystérieux et voilé d'une vision d'Orient » (TR 315).

³ « Les silhouettes des arbres se reflétaient nettes et pures sur cette neige d'or bleuté, avec la délicatesse qu'elles ont dans certaines peintures japonaises ou dans certains fonds de Raphaël » (TR 314).

⁴ Trevisan fait référence aux physionomies modifiées par le conflit qu'on peut retrouver, par exemple, dans les Cahiers d'artistes de J. E. Blanche, Carine Trevisan, « Des « rivages de la mort » au front intérieur : Proust survivant de la Grande Guerre », *op. cit.*, p. 30.

⁵ Renée de Smirnoff, « Entre rêve apocalyptique et mirage poétique : la vision proustienne de la guerre dans Le Temps retrouvé », *op. cit.*, p. 39. Le critique conduit également une analyse de l'écriture épique des passages concernant la lettre de Saint-Loup du front, le spectacle des zeppelins dans le ciel de Paris et celle que le critique qualifie de « retranscription épique de l'actualité » dans les pages consacrées à l'affrontement des nations ; voir pp. 38-42.

⁶ Il s'agit du passage où Proust parle de la cicatrice de Saint-Loup comme d'une « empreinte laissée par le pied d'un géant », en faisant probablement allusion au poème de Victor Hugo, *Booz endormi*, (TR 337). Voir également note n° 1, p. 1215.

et biblique¹ ». Encore une fois, Proust opère une sublimation, cette fois-ci d'une blessure de guerre.

À côté de la poésie relevant de l'obscurité, l'image des avions nourrit la poésie du ciel, celle de l'absence d'Albertine, tout en participant au discours politique et homosexuel. En effet, l'image des avions est associée à la nostalgie d'une morte, Albertine, au « souvenir des aéroplanes que j'avais vus avec Albertine dans notre dernière promenade » (TR 313). Mort, homosexualité et discours politique sont ainsi liés chez Proust.

Dans cette opération poétique proustienne, la description du spectacle des zeppelins auquel assistent Saint-Loup et le héros participe à la fois du processus d'esthétisation du réel, de la politique de "nationalisation de l'esthétique" et du thème de l'inversion. Proust se serait inspiré pour ce passage de la soirée à l'hôtel Ritz chez la princesse Soutzo, lorsqu'il vit, en compagnie de Paul Morand, Jean Cocteau et Joseph Reinach, « cette apocalypse admirable où les avions montant et descendant venaient compléter ou défaire les constellations² ». L'assimilation des avions aux étoiles serait d'inspiration biblique, ainsi que la référence de Saint-Loup à l'Apocalypse de Jean et aux avions qui, en montant, « font apocalypse » (TR 338). En citant les *Walkyries* de Wagner, Proust ironise sur la nationalisation allemande de l'esthétique, les *Walkyries* et *La garde au Rhin* étant inséparables de la culture nationaliste allemande. Ainsi, nous assistons, d'une part, au « détournement ironique du symbole national³ » de la part de Proust, qui assimile des aviateurs français à des divinités germaniques, d'autre part à une allusion sexuelle. En effet, à chaque fois qu'il est fait référence dans le texte aux avions ou aux aviateurs, nous pouvons remarquer la présence du thème de l'inversion. Qu'on pense à l'attrait de Saint-Loup pour les aviateurs ou à ces figures dont nous ne savons pas davantage, et que le héros rencontre dans l'hôtel particulier, un aviateur et un chauffeur d'auto d'origine étrangère portant les chaînes destinées à donner plaisir au baron de Charlus. De plus, nous pouvons penser au liftier homosexuel qui demande à Saint-Loup de l'aider à entrer dans l'aviation ; à l'admiration de Charlus pour les aviateurs, qui sont qualifiés de héros par le baron. Et comment ne pas songer à une possible référence à Agostinelli, en lisant les lignes sur l'avion comparé à ce « Dieu du mal » qui pourrait tuer notre héros durant les bombardements à Paris ? (TR 325-326 ; 393 ; 381 ; 412). À ce propos,

¹ Nous nous sommes référés à l'analyse conduite par Hiroya Sakamoto qui fait allusion à la lettre que Proust écrit à Mme Strauss, datée du 27 juillet 1917 (*Corr.*, t. XVI, 198), Hiroya Sakamoto, « La guerre et l'allusion littéraire dans *Le Temps retrouvé* », *op. cit.*, p. 201.

² Le critique fait référence à la lettre à Mme Strauss qui date du 27 juillet 1917 (*Corr.*, t. XVI, 198), Hiroya Sakamoto, « La guerre et l'allusion littéraire dans *Le Temps retrouvé* », *op. cit.*, p. 201.

³*Ibid.*, p. 208.

Sakamoto établit un parallèle entre l'aviation et l'inversion dans le passage consacré aux Walkyries : « La figure des Walkyries appartient au “code mythologique” de l'amour et de l'ambivalence sexuelle qui traverse tout le roman¹ ».

Le thème de l'inversion n'est pas seulement associé à l'image de l'avion dans *Le Temps retrouvé*. Le désir, la perversion, nourrissent autant les discours de M. de Charlus sur la guerre que l'ambiance infernale, de dégradation morale, dans laquelle cet homme, avec d'autres aristocrates, vit son rêve de virilité. Que l'on pense au *charlisme* de Charlus, concept qui s'intègre à sa germanophilie, et selon lequel « l'homme qu'il aimait lui apparaissait comme un délicieux bourreau » (TR 356). Ce n'est pourtant qu'un rêve, celui de Charlus, un rêve qui, à la manière d'un idéal, ne peut que rester inassouvi. Ainsi, cet homme apparenté aux nobles de Saint-Simon et à qui la richesse permet d'accomplir ses désirs, doit acquérir de lui-même l'illusion de pouvoir jouir par la main de bourreaux qui n'ont jamais eu le courage de tuer une vieille femme. La maison de Jupien devient alors un théâtre où même son meilleur acteur est « à la fois désespéré et exaspéré par cet effort factice vers la perversité qui n'aboutissait qu'à révéler tant de sottise et tant d'innocence » (TR 406). Proust aborde l'un des sujets tabous de la guerre, à savoir l'homosexualité des soldats. La maison de Jupien n'est pas seulement le foyer de ce tabou, elle montre également une hiérarchie sociale et le déclin aristocratique, qui ne sont pas sans évoquer le monde connu par le héros. En décrivant le vice de Charlus, Proust décrit en réalité la société :

De ce point de vue, l'hôtel de Jupien est, sous le regard du Narrateur, un microcosme de ce que cache le monde. Et même l'hôtel reproduit le même ordre hiérarchique sur lequel est assise la société à découvert. Les clients de Jupien appartiennent tous à l'élite mondaine et les prostitués aux classes populaires².

La description de la descente du héros aux enfers des couloirs du métro³, « noirs comme des catacombes » (TR 413), montre une dégradation de l'aristocratie qui n'a rien des images littéraires et théâtrales dont est nourri le personnage de Charlus, accroché à son désir : « On voyait qu'ils étaient pourtant à peu près du même monde, riche et aristocratique. L'aspect de chacun avait quelque chose de répugnant qui devait être la non-résistance à des

¹ Hiroya Sakamoto, « La guerre et l'allusion littéraire dans *Le Temps retrouvé* », *op. cit.*, p. 214.

² Joseph Brami « La Guerre de 14-18 dans *Le temps retrouvé* de Marcel Proust », *op. cit.*, p. 92. Gérard Cogez a également souligné comment l'hôtel de Jupien représente la société et son organisation sociale, Gérard Cogez, *Le Temps retrouvé de Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 2005, p. 92.

³ Pour une étude sur le parcours homérique et dantesque du héros dans *La Recherche* voir : Francine Létoublon et Luc Fraisse, « Proust et la descente aux Enfers », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1997, n° 6, p. 1056-1085.

plaisirs dégradants » (TR 414). Les couloirs du métro deviennent ainsi le lieu d'une libido effrénée et scandaleuse, qui n'est possible que par l'obscurité et l'absence d'interdit. La représentation proustienne de la dégradation de l'homme en guerre permet d'établir des similitudes avec la pensée freudienne. À ce propos, Gérard Cogez considère la guerre comme la poursuite d'une « irrationalité sociale, toujours prête à ressurgir, dès lors que lois et conventions ne suffisent plus à la contenir¹ ».

Tout comme chez Proust, la guerre connaît chez Woolf une esthétisation littéraire. La rédaction de la partie relative à l'année 1917, relatant le bombardement de Londres, avait été problématique pour l'écrivaine ; comme Proust, Woolf était consciente de la nécessité de ne pas prendre directement parti dans le discours politique et historique de son roman : « *I was vagrant this morning and made a rash attempt, with the interesting discovery that one can't propagate at the same time as write fiction. And as this fiction is dangerously near propaganda, I must keep my hands clear*² » (Saturday, April 13th 1935, WD 245).

Il était indispensable à l'écrivaine d'introduire, même dans ce chapitre, les contrastes à la base de la composition des *Années*. Chaque personnage est porteur de contraste, que l'on songe à Nicholas, ce philosophe pour qui le vrai problème réside dans l'ignorance que les hommes ont de leur âme, ou à Renny, cet étranger si rude, pessimiste et spontané. Et que dire de la musique et de la danse, qui apportent à Maggie et à Sara la beauté des souvenirs de la mère en les reliant à elle pour toujours. Eleanor, quant à elle, croit ne pas pouvoir être atteinte par la mort et par la guerre quand elle regarde un tableau représentant la beauté du Sud de la France ou de quelque lieu qui ressemble à l'Italie, et qui n'est pas sans évoquer la peinture impressionniste de Cézanne. À côté de ces contrastes, qui se révèlent par le biais des échanges entre les personnages durant un bombardement, ce chapitre s'imprègne d'images mortuaires.

La description initiale de Londres n'est pas sans évoquer le Paris de la guerre du *Temps retrouvé*. Le Paris de Proust possède une beauté orientale, la description de l'obscurité dans la ville mène progressivement à la descente aux enfers des catacombes. Chez Woolf, nous assistons à une esthétisation mortuaire du paysage de guerre qui présente des similitudes avec les descriptions proustiennes. Tout comme Proust, Woolf met l'accent sur un paysage hivernal, glacé, et sur l'image des villes que l'obscurité faisait paraître comme des « *towns*

¹ Gérard Cogez, *Le Temps retrouvé de Marcel Proust*, op. cit., p. 94.

² « Je me sentais disponible ce matin, et j'ai fait une tentative imprudente, avec pour résultat l'intéressante découverte qu'on ne peut pas, en même temps, être pamphlétaire et romancier. Et, comme la fiction est dangereusement proche du pamphlet, je dois garder mes mains libres » (JÉ 384).

*had merged themselves in open country*¹ » (Y 266). Toutefois, chez Proust, ces images se nourrissent de la poésie des espaces et de souvenirs se confondant et se substituant à l'espace réel. Néanmoins, l'espace woolfien n'a rien de cette poésie. La partie consacrée à la guerre s'ouvre et se clôt sur des images morbides : « *The omnibus in which she had come, with its silent passengers looking cadaverous in the blue light, had already vanished*² » (*Ibid.*). Remarquons que cette image se présente à nouveau à la fin du chapitre avec des touches encore plus sombres : « *But here a great form loomed up through the darkness; its lights were shrouded with blue paint. Inside silent people sat huddled up; they looked cadaverous and unreal in the blue light*³ » (Y 286). La description du paysage en guerre est rendue par d'autres images morbides, comme celle d'un linceul : « *The lamps were shrouded in blue*⁴ » (Y 266). On remarquera l'insistance sur les adjectifs qui caractérisent les passagers : « silencieux » ; « cadavériques », et sur l'ambiance à la lumière bleue. L'image des lampadaires « enveloppés d'un linceul bleu », se relie à celle des bus et de ses passagers, et évoque explicitement la mort. En effet, ces images, tout en anticipant les thèmes du chapitre, la discussion sur la guerre et les raids aériens sur Londres, font songer aux combattants ou aux civils morts en guerre.

La guerre a aussi ses images apocalyptiques, voire religieuses, chez Woolf : « *She was dining with Renny and Maggie, who lived in one of the obscure little streets under the shadow of the Abbey* » ; (*Ibid.*) la cave dans laquelle les personnages descendent à cause des raids est comparée à une crypte : « *With its crypt-like ceiling and stone walls it had a damp ecclesiastical look* » (Y 276) ; Nicholas possède, aux yeux d'Eleanor, quelque chose qui lui donne un air ecclésiastique : « *There was something queer about him, Eleanor thought; medical, priestly?* » (Y 277). Eleanor, dans la cave, est comparée par Maggie à une abbesse : « *'Eleanor', she said, looking at her, 'looks like an abbess'*⁵ » (Y 278). Les images de la

¹ « fondues dans la campagne » (A 955).

² « L'omnibus dans lequel elle était venue, avec ses passagers silencieux qui avaient un air cadavérique dans la lumière bleue, avait déjà disparu » (*Ibid.*).

³ « Mais alors une grosse masse surgit à travers l'obscurité ; ses lumières étaient voilées de peinture bleue. A l'intérieur, des gens silencieux étaient assis recroquevillés ; ils avaient un air cadavérique et irréel dans la lumière bleue » (A 972).

⁴ Dans la traduction de André Topia, on lit : « Les lampadaires étaient enveloppés d'un linceul bleu », p. 954. Germaine Delamain traduit : « Les réverbères étaient enveloppés de bleu », Virginia Woolf, *Les Années*, (1938), préface de Christine Jordis, traduction de Germaine Delamain, revue par Colette-Marie Huet, Paris, Gallimard, 2007, pp. 363-364. La traductrice ne rend pas la signification mortuaire du verbe « shrouded », qui désigne l'action d'envelopper d'un linceul une personne avant qu'elle ne soit ensevelie.

⁵ « Elle dînait chez Renny et Maggie, qui habitaient dans l'une des petites rues obscures à l'ombre de l'abbaye » (A 955); « ses murs de pierre humides, elle avait quelque chose d'ecclésiastique » (A 963); « Il y avait chez lui quelque chose de bizarre, pensa Eleanor; qui rappelait un médecin, un ecclésiastique? » (*Ibid.*) « Eleanor, dit-elle, en la regardant, ressemble à une abbesse » (A 964).

descente dans la crypte et les attributs ecclésiastiques des personnages évoquent une image irréaliste, une sorte de descente aux enfers.

Dans le roman de Woolf le discours sur la guerre et la mort se présente comme un sujet tabou, frappé d'interdit. Eleanor ne sent pas la présence de la guerre, elle se croit hors d'atteinte de la mort, et, tout comme le héros proustien, ne peut pas s'empêcher de croire à la cause patriotique. Ses réflexions autour des effets de la guerre participent de la poésie de la fragmentation et de la fluidité des choses : « *A little blur had come round the edges of things. It was the wine; it was the war. Things seemed to have lost their skins; to be freed from some surface hardness*¹ [...] » (Y 274).

C'est autour de la figure de Renny que se joue le drame majeur. Ce personnage, qui aide les Allemands à construire des obus et qui est conscient d'être responsable, par son travail, de la mort de milliers de personnes, doit se confronter à des sujets tabous pour les autres, à savoir la guerre et la mort. En effet, Nicholas ou Eleanor essaient de détourner le discours de Renny :

'They're only killing other people,' said Renny savagely. He kicked the wooden box. 'But you must let us think of something else,' Eleanor protested. The mask had come down over his face. 'And what nonsense, what nonsense Renny talks,' said Nicholas, turning to her privately. 'Only children letting off fireworks in the back garden [...]' (Y 279).

« Ils tuent simplement d'autres gens », dit Renny rageusement. Il donna un coup de pied dans la caisse de bois. « Mais laissez-nous donc penser à autre chose », protesta Eleanor. Le masque était tombé sur son visage. « Et quelles sottises, quelles sottises, ce que raconte Renny », dit Nicholas, se tournant vers elle pour lui parler en aparté. « Ce sont seulement des enfants qui tirent un feu d'artifice dans le jardin de derrière [...] » (A 966).

Ainsi, lorsque Renny revendique sa responsabilité : « *I have spent the evening sitting in a coal cellar while other people try to kill each other above my head,* ' he said suddenly² » (Y 281), Nicholas le réprimande comme on le ferait avec un enfant. Des personnages comme Renny s'efforcent ainsi de rompre le silence sur la responsabilité des hommes dans les actes de guerre et celle des positions patriotiques. Renny ne porte pas de masque, il assume ses responsabilités.

Tout comme chez Proust et Woolf, chez Lampedusa la représentation morbide du paysage tient compte du contexte politique et historique.

¹: « Les contours des choses s'étaient légèrement brouillés. C'était le vin ; c'était la guerre. Les choses semblaient avoir perdu leur peau ; s'être libérées d'une dureté de surface [...] » (A 961).

² « J'ai passé la soirée assis dans une cave à charbon pendant que d'autres essaient de se tuer les uns les autres au-dessus de ma tête, dit-il soudain » (A 967).

La description de la Conque d'Or dans la première partie de l'œuvre semble évoquer une ambiance infernale. Il n'est pas sans intérêt de rappeler comment Lampedusa avait donné de manière explicite une image dantesque de la Conque d'Or et du paysage sicilien dans deux lettres écrites dans sa jeunesse, lors de son voyage dans les capitales européennes, datées du 4 juillet 1927 et du 20 septembre 1927¹. Dans la première lettre, Lampedusa écrivait : « *da qui pensando a Palermo si vede un grosso borgo, basso e rovente, chiuso in una ferrigna chiostra di dirupi ; il tutto avvolto in una grande nuvola rossastra di polvere* » (VE 47). Dans la lettre écrite depuis Bressanone, l'écrivain s'exprime avec une certaine ironie : « *O mia culla, o città nella quale il moi corpo pargoleggiò, perché fra la ferrigna chiostra dei tuoi monti sei tanto sudicia, triste e disperata ? e perché eleggi ai tuoi immutabili ospiti la Tragedia senz'anima e il Dolore senza luce ?²* » (VE 108). L'image de la "ferrigna chiostra", "enceinte ferrugineuse", revient dans les deux lettres et évoque les Malebolge dantesques. Si le jeune voyageur adopte un ton ironique, et si c'est sur un ton amer que l'écrivain décrit le paysage de la Sicile dans *Le Guépard* trente ans plus tard, la même inspiration anime les deux textes. Ces mêmes images infernales caractérisent la révolution du *Risorgimento* dans le roman :

"Guardi, Eccellenza" e additava i monti scoscesi della Conca d'Oro ancor chiari in quell'ultimo crepuscolo. Ai loro fianchi e sulle cime ardevano decine di fuochi, i falò che le "squadre" ribelli accendevano ogni notte, silenziosa minaccia alla città regia e conventuale. Sembravano quelle luci che si vedono ardere nelle camere degli ammalati gravi durante le estreme notti. Vedo, Padre, vedo" e pensava che forse Tancredi era attorno a uno di quei fuochi malvagi ad attizzare con le mani aristocratiche la brace che ardeva appunto per svalutare le mani di quella sorta. (G 44).

"Regardez, Excellence", et il indiquait les montagnes abruptes de la Conque d'Or, encore claires dans cette fin de crépuscule. Sur leurs pentes et à leurs sommets brûlaient des dizaines de feux, les feux que les "escouades" rebelles allumaient chaque nuit, menace silencieuse pour la ville royale et conventuelle. Ils ressemblaient à ces lampes que l'on voit brûler dans les chambres des grands malades pendant les ultimes nuits. "Je vois, mon père, je vois", et il pensait que Tancredi était peut-être autour d'un de ces méchants feux en train d'attiser de ses mains d'aristocrates les braises qui brûlaient justement pour discréditer de telles mains (G 25).

¹ Salvatore Silvano Nigro a commenté en note les passages des lettres citées, dans lesquelles, à travers le langage dantesque et l'analogie avec les vers des Malebolge, Lampedusa décrit la Conque d'Or et les artistes présents dans le club Bellini. Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Viaggio in Europa*, Epistolario 1925-1930, a cura di Gioacchino Lanza Tomasi e Salvatore Silvano Nigro, Milano, Mondadori, 2006. Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Voyage en Europe*, Édition critique de Gioacchino Lanza Tomasi et Salvatore Silvano Nigro, Introduction de Gioacchino Lanza Tomasi, Préface et notes de Salvatore Silvano Nigro, trad. de l'italien par Nathalie Castagné, Paris, Édition du Seuil, « Réflexion », 2007.

² « D'ici, quand on pense à Palerme, on voit un gros bourg, bas et brûlant, enfermé dans une enceinte ferrugineuse de roches ; le tout enveloppé dans un grand nuage rougeâtre de poussière » (VE 53). « Ô mon berceau, ô ville dans laquelle mon corps fut celui d'un enfant, pourquoi dans l'enceinte de fer de tes montagnes, es-tu si crasseuse, triste et désespérée ? Et pourquoi élis-tu pour hôtes immuables la Tragédie sans âme et la Douleur sans Lumière ? » (VE 134).

De cette description apocalyptique émergent plusieurs thèmes liés au déclin d'une classe sociale. L'association des feux des rebelles aux lumières que l'on trouve dans les chambres des agonisants instaure une comparaison funèbre. Néanmoins, à un niveau plus profond, ces feux sont là pour rappeler une révolution « faible », car les lumières présentes dans les chambres des mourants sont de faibles lumières. Ces mêmes feux vont mettre fin au monde du héros. L'aristocratie semble en être responsable, car c'est par ses propres mains qu'elle participe à la fin : « Tancredi était peut-être autour d'un de ces méchants feux en train d'attiser de ses mains d'aristocrates les braises qui brûlaient justement pour discréditer de telles mains ». L'adjectif qui qualifie le crépuscule, « *ultimo* », est ambigu. Il fait apparemment référence à la fin de la journée. En réalité, il peut tout aussi bien faire penser à la situation politique, car « *ultimo* » c'est le dernier moment qui précède le changement historique et politique, entraînant le déclin de l'aristocratie. Ainsi, la personnification des feux en « *malvagi* » est métaphorique, car elle fait allusion à la fin qu'ils symbolisent, celle de la vieille classe sociale.

Comme chez Woolf, la description du paysage fait entrer dans le roman de Lampedusa des images religieuses. Néanmoins, chez Lampedusa la signification que prend la religion ou les églises est explicite. Ce sont les églises et les couvents qui confèrent au paysage sicilien son caractère irrémédiablement morbide. À ces institutions incombe la lourde responsabilité de la résignation du peuple sicilien, ce sont elles qui immergent le paysage et les hommes « *in un sonno che rassomiglia al nulla*¹ » (G 45). En effet, la religion, omniprésente dans l'esprit des Siciliens, favorise la passivité, l'oisiveté, tout comme la politique sicilienne. Ainsi, l'austérité que la présence des couvents impose au paysage traduit un discours idéologique sous-entendu par l'écrivain. Si ces pensées sont apparemment attribuées à l'anxiété du personnage envers son neveu, il n'est certes pas difficile d'y lire les considérations de l'auteur sur la religion. Le « sommeil qui ressemblait au néant » anticipe l'image du sommeil de la mort auquel aspirent les Siciliens et dont parle Don Fabrizio dans la quatrième partie du roman. Pensée, d'ailleurs, qui sera à nouveau masquée dans le discours du Prince à Chevalley. Dans les mots du Prince, la violence de la nature en Sicile est dépeinte par le biais d'images bibliques, infernales :

questo paesaggio che ignora le vie di mezzo fra la mollezza lasciva e l'asprezza dannata; che non è mai meschino, terra terra, distensivo, umano, come dovrebbe essere un paese fatto per la dimora di esseri razionali ; questo paese che a poche miglia di distanza ha l'inferno attorno a Randazzo e la

¹ « dans un sommeil qui ressemblait au néant » (G 27).

bellezza della baia di Taormina, ambedue fuor di misura, quindi pericolosi; questo clima che c'inflige sei mesi di febbre a quaranta gradi; li conti, Chevalley, li conti: Maggio, Giugno, Luglio, Agosto, Settembre, Ottobre; sei volte trenta giorni di sole a strapiombo sulle teste; questa nostra estate lunga e tetra quanto l'inverno russo e contro la quale si lotta con minor successo; Lei non lo sa ancora, ma da noi si può dire che nevicava fuoco, come sulle città maledette della Bibbia (G 179).

ce paysage qui ignore le juste milieu entre la mollesse lascive et l'âpreté damnée ; qui n'est jamais mesquin, terre à terre, détendu, humain, comme devrait l'être un pays fait pour que des êtres rationnels y demeurent ; ce pays qui à quelques milles de distance possède l'enfer autour de Randazzo et la beauté de la baie de Taormina, l'un et l'autre outre mesure, et donc dangereux ; ce climat qui nous inflige six mois de fièvre à quarante degrés ; comptez-les, Chevalley, comptez-les : Mai, Juin, Juillet, Août, septembre, Octobre ; six fois trente jours de soleil surplombant nos têtes ; notre été long et sinistre comme un hiver russe et contre lequel on lutte avec moins de succès ; vous ne le savez pas encore, mais on peut dire que chez nous il neige du feu, comme sur les villes maudites de la Bible (G 188).

C'est un paysage par essence antithétique que celui qui émerge de ces lignes. Les antithèses dominant l'écriture : « la mollesse lascive et l'âpreté damnée » ; « possède l'enfer autour de Randazzo et la beauté de la baie de Taormina » ; « notre été long et sinistre comme un hiver russe ». Les comparaisons « notre été long et sinistre comme un hiver russe » ; « comme sur les villes maudites de la Bible », l'oxymore « il neige du feu » et la métaphore: «six mois de fièvre à quarante degrés », entourent d'une aura infernale le paysage et le climat siciliens, tout en dénonçant l'impact que ce paysage a sur les hommes. En faisant appel à la caractérologie ethnique propre à tout Sicilien, caractérologie résultant des oppressions du peuple sicilien par des envahisseurs de cultures différentes, en faisant de Don Fabrizio un fidèle de l'ancien régime, ou encore en attribuant la cause majeure de la victimisation et de la paresse des Siciliens à la violence du climat, l'écrivain donne l'image d'un personnage fidèle à la caractérisation psychologique et idéologique de son époque. Ainsi, l'immobilité du paysage, son caractère irrémédiable, reflètent la conception immobiliste de l'histoire. Le personnage subit l'histoire et sa propre décadence. Néanmoins, il faut se garder de confondre les deux voix narratives : les pensées du prince ne reflètent pas l'idéologie de l'écrivain et son rapport à l'Histoire.

Tout comme son créateur, le personnage reste étranger et hostile au paysage décrit, traduisant peut-être ainsi le ressentiment de l'écrivain à l'égard de la Sicile. Toutefois, l'attitude immobiliste du héros face à l'Histoire ne saurait correspondre au culte nietzschéen de l'énergie chez l'écrivain, culte qui ressortait déjà dans son article de jeunesse sur la gloire de César. Orlando, à ce propos, évoque comment

aucun grand personnage n'est jamais « le porte-parole » de l'auteur, c'est plutôt l'inverse qui s'avère être souvent l'issue involontaire d'un ensemble de processus créatifs impénétrables. Contre ce qu'il disait lui-même, l'auteur n'a pas inventé un protagoniste spécialement adapté à exprimer ses propres

idées ; peut-être a-t-il spécialement inventé ses propres idées, avant tout ce qui en suit, pour les donner à exprimer de façon adaptée à son protagoniste¹.

En réalité, en faisant de la nature un mal absolu, Lampedusa opère, d'une part, ce qu'Orlando a défini comme une « extension de la singularité de la condition périphérique sicilienne à l'universalité de toute condition périphérique² » et, d'autre part, il offre un alibi aux défauts des classe dirigeantes de tous les temps. Lampedusa fait des paysages de la Sicile une condition existentielle, ce qui provoqua l'indignation d'écrivains qui, comme Sciascia, croyaient que la Sicile pouvait se sauver de son immobilisme.

1.4 La Sicile ou une condition existentielle

La représentation historico-géographique de la Sicile dans *Le Guépard* fut vivement critiquée par Leonardo Sciascia qui, en 1959, réagit à la sortie du *Guépard* à travers la publication d'articles dans la revue de Palerme « Ora » et dans l'anthologie qu'il dirigeait avec Salvatore Guglielmino, *Narratori di Sicilia*³. En s'exprimant à ce propos dans *Narratori di Sicilia*, Sciascia écrivait que l'Histoire dans le roman de Lampedusa n'était qu'un prétexte, que la poésie du roman était à rechercher dans la prise de conscience de la « stérilité des illusions et de l'agir humain⁴ ». À ces considérations s'ajoute, chez Sciascia, le sentiment que, dans l'œuvre de Lampedusa, l'Histoire est niée, que l'élément lyrique et biographique se superpose à l'élément historique. Ainsi, pour l'écrivain, la Sicile de Lampedusa n'est qu'une « localisation géographique de son ressentir⁵ ». Il faudra attendre l'année 1968 pour que Sciascia reconnaisse que Lampedusa ne s'était pas trompé sur la réalité de l'histoire sicilienne, car

la constante de l'histoire sicilienne [...] est de tout changer pour que rien ne change. Cette prophétie lucide qui à l'époque me gênait, en ce moment, a un certain attrait sur moi, comme toutes les choses fatales, inévitables ; elle me fascine douloureusement et sur ce point je dois donner raison à Lampedusa⁶.

¹ Francesco Orlando, *L'Intimité et l'Histoire*, op. cit., p. 142.

² *Ibid.*, p. 144.

³ *Narratori di Sicilia*, Introduzione, scelta e commento a cura di Leonardo Sciascia e Salvatore Guglielmino, Milano, Mursia, 1967, pp. 373-374, 386-387 et 389.

⁴ *Ibid.*, p. 374. Nous traduisons.

⁵ *Ibid.*, p. 387. Nous traduisons.

⁶ Nous traduisons. « *la costante della storia siciliana [...] è il cambiar tutto per non cambiar niente. Questa lucida profezia che allora mi irritava, ora, in un certo modo mi affascina come tutte le cose fatali, inevitabili ; mi affascina dolorosamente e su questo punto debbo dargli ragione* » L. Sciascia, Il « Gattopardo » dieci anni dopo, « L'Ora », 2-3 octobre 1968, cité in : Paolo Squillaciotti, *Leonardo Sciascia e il Gattopardo*, « Galleria », A. XXXXIII - gennaio-aprile 1993, p. 74.

De plus, en 1970, dans le « Giornale di Sicilia », Sciascia, qui avait reproché à Lampedusa d'avoir ignoré les conséquences de l'Histoire sur la Sicile, reconnaîtra l'importance et la nouveauté littéraire de Lampedusa pour avoir fait du protagoniste de son roman un intellectuel. Ainsi est datée de Juin 1973 la *Lettera sul « Gattopardo »* que Sciascia adresse à Giuseppe Paolo Samonà. Dans cette lettre, l'écrivain fait appel à sa propre condition intellectuelle lors de la sortie du roman de Lampedusa et y évoque les raisons de son aversion, soit la superposition qu'il avait opéré entre le personnage de Don Fabrizio et l'arrière-grand-père de Lampedusa Giulio Maria Tomasi, duc de Palma di Montechiaro, impliqué dans la chute de la dynastie des Bourbons. Sciascia avoue qu'il était gêné en regardant les communistes éprouver du plaisir en lisant un livre écrit par la main d'un duc. Et combien changera ce préjugé aristocratique alors que, dans un écrit de 1988, Sciascia détaillera les thèmes principaux qui font du *Guépard* un livre différent de ceux de ses prédécesseurs, comme Federico de Roberto et Pirandello. Selon Sciascia les *Vice-Rois* de De Roberto et *Les vieux et les jeunes* de Pirandello ne possèdent pas l'élément lyrique qu'on lit dans *Le Guépard*, et qui donne une certaine nostalgie et mélancolie à l'histoire de la fin du monde du Prince Salina. De plus, dans le roman de Lampedusa, comme l'écrit si bien l'auteur,

l'aristocratie sicilienne trouve, de manière suggestive et fascinante, des alibis existentiels aux responsabilités et aux fautes que *les Vice-Rois* de De Roberto lui attribuent. Ces alibis sont donnés par le climat, par le paysage, par "l'indifférence aux biens par accoutumance", par la violence des sentiments et des passions, par la contemplation assidue de la mort (qui est en effet la plus infatigable des passions), et donc par l'amour et la compassion de soi par rapport à la mort. De tels alibis brûlent toute espérance historique, toute idée d'amélioration et de progrès, toute idéologie : et peut-être est-ce en cela — dans l'écroulement des idéologies auquel nous assistons — qu'il faut voir ce qu'on appelle habituellement le « message » du roman, qui apparut au contraire comme conservateur et réactionnaire quand, il y a de cela vingt ans, il fut publié. Immuable est le destin de l'homme sicilien ; immuable, partout, dans l'atroce succession des faits que provoquent les idées, est le destin humain ; un destin à contempler, en fuyant l'effroi devant l'histoire, dans l'effroi cosmique de Pascal. Calme, conciliant, apaisant effroi pour Don Fabrizio Salina : qui s'accorde à la précarité de la vie et à l'infinité de la mort¹.

L'année de sa mort, dans une apostille à un article consacré à l'importance du *Guépard*, Sciascia évoquait ce qu'il avait écrit vingt ans auparavant,

Tel qui, comme moi, formula des réserves sur les contenus du roman, sur l'idée qui l'habitait, est aujourd'hui amené à reconnaître que ce qui, à ce moment, parut inacceptable et irritant dans le livre appartenait à des constantes de notre histoire qu'il était alors légitime de récuser, comme il était légitime pour Lampedusa de les reconnaître et de les représenter².

¹ Leonardo Sciascia, « Le Guépard », *Portraits d'écrivains, Œuvres complètes III*, 1938-1989, édition établie, préfacée et annotée par Mario Fusco, Paris, Fayard, 2002, p. 1279.

² « Les lieux du Guépard », *Faits divers d'histoire littéraire et civile, Ibid.*, p. 610.

Ces mots reflètent la prise de conscience d'un écrivain qui, dans ses derniers livres, reconnaîtra l'immutabilité de la condition existentielle de la Sicile et contempera la mort à la manière du héros du *Guépard*¹. Dans *Une histoire simple* le vieux professeur, « parla de ses propres malheurs, en laissant, mémorable pour le brigadier (et bien qu'il ne pût la partager, dans l'énergie de ses trente ans), cette affirmation qu'à un certain point de la vie, ce n'est pas l'espoir qui est le dernier à mourir, mais la mort qui est le dernier espoir² ». Ces paroles ne sont pas sans évoquer les pensées de Don Fabrizio, pour qui « "*Finché c'è morte c'è speranza*"³ » (G 87). Dans *Portes ouvertes*, Palerme sera qualifiée de ville « que rien ne saurait racheter⁴ », avec en écho le paysage de Donnafugata vu avec les yeux de Chevalley. On voit d'ailleurs que la mort est étudiée de l'intérieur et ressentie des profondeurs par le personnage principal du *Chevalier et la mort*. Dans ce texte, le héros se sachant condamné à mort sait qu'il ne lui reste que « le seul amour qui lui était désormais possible⁵ ». Comme le suggère Paolo Squillacioti⁶, cette phrase semble faire écho aux réflexions de Don Fabrizio sur sa propre mort. Nous pouvons également évoquer la même lassitude de la vie qu'éprouvent les personnages, ce pécule du passé dont la mémoire réussit à transformer les souffrances et les désespoirs en beauté. Et combien de résonances tolstoïennes ce récit ne fait-il pas entendre dans le *topos* de la mort ? Ce n'est pas un hasard si le héros cite *La mort d'Ivan Ilitch*. L'amour de la vie qui cède à la jalousie pour ceux qui ne sont pas condamnés à mourir comme lui, comme Ivan Ilitch, cette mort qui s'empare du passé, de l'amour, et ce « petit pécule de joie qu'on réussissait à amasser dans une vie, ce mal, sauvagement, le dévorait⁷ ». Et comme Ivan Ilitch, comme Don Fabrizio, le Vice « s'était mis à vérifier s'il restait quelque chose de son petit pécule. Il marchait le long du quai, s'arrêtant de temps en temps pour regarder s'écouler l'eau fangeuse du fleuve, le temps, la vie⁸ ». Et la mort devient fluide, légère, comme dans *Le Guépard* : « La vie s'en allait, fluide, légère ; la douleur avait disparu⁹ ». La mort fait disparaître la douleur dans les derniers instants d'Ivan Ilitch et du

¹ Nunzio Zago a proposé les correspondances entre les deux écrivains lors d'une conférence. Voir : *Il primo e ultimo Sciascia*, in *Omaggio a Leonardo Sciascia*, Atti del convegno internazionale di studi di Agrigento (6-7-8 aprile 1990), Agrigento, 1991, pp. 213-23.

² Leonardo Sciascia, *Une histoire simple*, dans *Œuvres complètes, III*, op. cit., p. 495.

³ « "Tant qu'il y a de la mort, il y a de l'espoir" » (G 77).

⁴ Leonardo Sciascia, *Portes ouvertes*, dans *Œuvres complètes, III*, op. cit., p. 385.

⁵ Leonardo Sciascia, *Le Chevalier et la mort*, dans *Œuvres complètes, III*, op. cit., p. 434.

⁶ Paolo Squillacioti, *Leonardo Sciascia e il Gattopardo*, op. cit., p. 77

⁷ Leonardo Sciascia, *Le Chevalier et la mort*, op. cit., p. 457.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 467.

Vice, elle devient aquatique comme dans *Le Guépard*, et « c'était déjà éternelle, ineffable, la pensée de l'esprit dans lequel le sien s'était dissout¹ ».

En fin de compte, le paysage dans le roman de Lampedusa, tout comme chez Woolf, est si intimement lié à la représentation de la mort qu'il en devient une image. Nous nous demanderons alors si la représentation du paysage chez Lampedusa ne serait pas inspirée de la vision apocalyptique d'Eliot dans *La Terre vaine* ou du paysage de Lawrence dans *Le Serpent à plumes*².

1.5 Le paysage et la mort

Dans les romans modernes, les descriptions participent d'une fonction symbolique³. Elles ne décrivent pas simplement la réalité telle quelle, mais traduisent une impression, un état d'esprit ou nourrissent le langage des signes. Dans les romans de Woolf et de Lampedusa, les descriptions des paysages véhiculent la symbolique de la mort. Dans *Le Guépard* et dans *Les Années*, le paysage devient à la fois sujet passif, subissant sa propre violence, et sujet actif, imposant alors sa violence. L'insistance des auteurs sur la violence du paysage, sur sa caractérisation funèbre est inhérente à la narration, comme un élément de la nature qui participe de la poétique de la mort dans le texte.

Dans *Les Années*, à partir de l'agonie de Mme Pargiter, le texte s'imprègne d'une écriture funeste. Tout renvoie à des images de décomposition ou de mort. Dans les descriptions, les adjectifs liés à la mort investissent autant l'architecture (le bâtiment de la Cour de Justice est qualifié de « *gloomy and funereal*⁴ » (Y 223)) que les facteurs météorologiques, à l'action destructrice, qui reçoivent une vraie personnalisation dans le roman. Au début de la partie de 1908, le vent devient un élément destructeur et mortifère, crée ses propres images lugubres tout en anticipant de façon symbolique la mort de deux personnages à l'intérieur du chapitre :

It was March and the wind was blowing. But it was not 'blowing'. It was scraping, scourging. It was so cruel. So unbecoming. Not merely did it bleach faces and raise red spots on noses; it tweaked up skirts; showed stout legs; made trousers; reveal skeleton shins. There was no roundness, no fruit in it. Rather it was like the curve of a scythe which cuts, not corn, usefully; but destroys, revelling in sheer

¹ *Ibid.*, p. 468.

² Pour une analyse plus exhaustive du paysage chez des modernistes anglais tels Joyce, Conrad, Lowry, Eliot et Lawrence, et Lampedusa, voir : Maria Maruggi et Mathieu Jung, « Espaces et paysages modernistes », *Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Europe, op. cit.*, pp. 103-126.

³ Bernard Valette, *Esthétique du roman moderne*, Nathan Université, 1985.

⁴ « lugubre et funèbre » (A 916).

sterility. [...]Triumphing in its wantonness it emptied the streets; swept flesh before it; and coming smack against a dust cart standing outside the Army and Navy Stores, scattered along the pavement a litter of old envelopes; twists of hair; papers already blood smeared, yellow smeared, smudged with print and sent them scudding to plaster legs, lamp-posts, pillar-boxes, and fold themselves frantically against area railings (Y 140).

On était en mars et le vent soufflait. Mais il ne “soufflait” pas. Il raclait, il fouettait. Il était si cruel. Tellement incongru. Non seulement il faisait pâlir le visage et naître des tâches rouges sur le nez ; il remontait les jupes ; dévoilait des jambes épaisses ; révélait sous les pantalons des tibias squelettiques. Il n’apportait aucune rondeur, aucun fruit. C’était plutôt la courbe d’une faux qui coupe, non pas du blé, utilement ; mais qui détruit, se complaisant dans la pure stérilité. [...] Triomphant dans sa violence gratuite, il vidait les rues ; balayait toute chair sur son passage ; et, venant claquer contre une benne à ordures devant les Army and Navy Stores, il dispersait sur le trottoir un fouillis de vieilles enveloppes ; des torsades de cheveux ; des journaux déjà maculés de sang, tachés de traînées jaunes, laissant voir des lettres imprimées, et les projetait contre des jambes, des réverbères, des boîtes aux lettres, jusqu’à ce qu’ils se collent frénétiquement contre les grilles dans les cours des maisons (A 841-842).

On assiste à une personnification du vent (« Il était si cruel » ; « Triomphant dans sa violence gratuite ») qui fait émerger sa nature cruelle et qui, par le biais de la comparaison avec « la courbe d’une faux », n’est pas sans évoquer la personnification de la mort avec la faux. L’action mortifère et destructrice du vent est rendue avec force par le biais d’hyperboles (« Il raclait, il fouettait » ; « balayait toute chair sur son passage »). Les « tibias squelettiques » de la première partie du passage semble rejoindre la dernière partie du passage. Si l’allusion à la Army and Navy Stores est explicite, et pourrait faire songer à la course aux armements, l’évocation d’« un fouillis de vieilles enveloppes ; des torsades de cheveux ; des journaux déjà maculés de sang, tachés de traînées jaunes, laissant voir des lettres imprimées, et les projetant contre des jambes, des réverbères, des boîtes aux lettres » fait songer à la violence de la guerre, aux déclarations de guerre ou aux lettres envoyées du front. « *To plaster* » signifie également mettre le plâtre, ce qui pourrait évoquer les blessures de guerre. La violence du vent pourrait ainsi être une anticipation de la guerre à venir.

La description du vent dans la troisième partie du roman n’est pas sans évoquer la description mortifère du vent dans *Le Guépard* :

Il vento lieve passava su tutto, universalizzava odori di sterco, di carogne e di salvia, cancellava, elideva, ricomponeva ogni cosa nel proprio trascorrere noncurante; prosciugava le goccioline di sangue che erano l’unico lascito del coniglio, molto più in là andava ad agitare la cappelliera di Garibaldi e dopo ancora cacciava il pulviscolo negli occhi dei soldati napoletani che rafforzavano in fretta i bastioni di Gaeta, illusi da una speranza che era vana quanto lo era stata la fuga stramazzata della selvaggina (G 115).

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

Tout comme dans le roman de Woolf, le vent est personnifié et a une action destructrice : il efface, supprime, profane une morte, voire devient le seul signe qui puisse témoigner de l'existence du lapin tué. Dans ce passage, la précarité de la condition humaine émerge autant de l'action du vent, lequel « se fait sujet actif qui agit, moins rude qu'indifférent, sur un sujet passif qu'il universalise, en confondant paysages et parties adverses de l'histoire¹ », que de l'analogie que l'écrivain propose entre la fuite vaine du gibier et l'espoir qui nourrit les soldats, cette dernière image évoquant également la mort de la monarchie.

Les effets dévastateurs du vent sur le paysage ne sont pas sans évoquer la terre stérile de *La Terre vaine* de Thomas Stern Eliot². Eliot décrit le Londres dévasté par la violence de la guerre, ville fantôme parmi les autres villes européennes qui s'écrouleront ivres et en chantant au bord du précipice. Le Londres apocalyptique des raids dans la partie qui se déroule en 1917 dans *Les Années* de Woolf, ou encore la ville morte du prélude à 1908 que nous avons cité, est propice à une comparaison avec le Londres d'Eliot ou la Palerme de Lampedusa. Tout comme Eliot, Woolf évoque la désolation et la pourriture de la ville contemporaine. L'Île aux Chiens sur la Tamise, d'où naît ce vent dévastateur « parmi les boîtes de conserve, au milieu des souillons de l'hospice, sur les berges d'une cité polluée », fait écho à la Tamise de « *The Fire Sermon* », troisième chant de *The Waste Land*, où « *The wind Crosses the brown land, unheard* » et même « *The nymphs are departed*³ ». Dans l'Île aux Chiens d'Eliot, « *The river sweats/ Oil and tar*⁴ ». Le Londres d'Eliot et de Woolf est comparable à la Palerme incendiée par les révolutions du Risorgimento et ravagée par la Seconde guerre mondiale. Cette Palerme dont les décombres recouvrent le monde disparu de Tomasi di Lampedusa. « *These fragments I have shored against my ruins* » écrit Eliot à la fin de son poème⁵. Mais ce sont ses propres ruines, celles de l'après-guerre, que Lampedusa nous

¹ Francesco Orlando, *L'Intimité et l'Histoire*, op. cit., p. 139.

² Thomas Stern Eliot, *The Waste Land, La Terre vaine et autres poèmes*, (1922), trad. de l'anglais par Pierre Leyris, Paris, Éditions du Seuil, 1976.

³ *Ibid.*, p. 74. « Le vent/ Rase, inouï, la terre brune. Les nymphes s'en sont allées », *Ibid.*, p. 75.

⁴ *Ibid.*, p. 80. « Le fleuve sue/ Le mazout et la poix » *Ibid.*, p. 81.

⁵ *Ibid.*, p. 91. « Je veux de ces fragments étayer ma propre ruine », *Ibid.*, p. 92. Nunzio Zago a proposé de lire dans ce vers un équivalent du moment de crise vécu par Lampedusa : « Des œuvres comme *Ulysse* et *The Waste Land*, écrit Zago, ont contribué de manière déterminante à l'élaboration d'un sentiment angoissé de l'Histoire [...], de notre écrivain et de sa génération, marquée par le traumatisme de la "grande guerre" ». Nunzio Zago, *Tomasi di Lampedusa*, Bonanno Editore, Rome, 2011, p. 44, nous traduisons.

montre dans son roman, le plus souvent de manière elliptique¹, tout en nous faisant plonger dans la Sicile de Don Fabrizio, celle d'avant la fin de tout.

Chez Lampedusa, les descriptions du paysage et de la nature participent de la poétique de l'œuvre. Dans *Le Guépard*, le paysage et les facteurs météorologiques deviennent alors des sujets actifs de la narration. Ils participent aussi bien de la poétique mortuaire du texte qu'à une caractérisation sociale et politique de la Sicile. Tout comme chez Proust et Woolf, chez Lampedusa la mort est personnifiée dans les éléments du paysage et de la nature. Le paysage place la mort, annoncée déjà au début du livre à travers le fragment de la prière : « *Nunc et in hora mortis nostrae* », parmi les motifs dominants du Guépard². Plus particulièrement, le puits devient une image fondamentale dans la fonction mortuaire du paysage. Sa seule description comprend toute une histoire morbide de l'humanité. Élément personnifié dans la narration, il devient un sujet actif dans la narration : « *offriva muto i vari servizi di cui era capace : sapeva far da piscina, da abbeveratoio, da carcere, da cimitero. Dissitava, propagava il tifo, custodiva cristiani sequestrati, occultava carogne di bestie e di uomini sinché si riducevano a levigati scheletri anonimi*³ » (G 70). Même personnification se lit à la fin du paragraphe à travers l'adjectif « *premuroso* », en antithèse avec la description précédente des morts qu'il contient : « *Vicino al pozzo premuroso incominciò la colazione*⁴ » (G 71). En opposition à sa caractérisation de « *premuroso* », la description du paysage qui suit semble rappeler la mort intrinsèque à la nature même. Ainsi, à travers l'assimilation du paysage à la Sicile, Lampedusa nous fait songer à une agonie par le biais du substantif « *rantolo* ». Et la Sicile de mourir dans cette agonie : « *Intorno ondeggiava la campagna funerea, gialla di stoppie, nera di restucce bruciate ; il lamento delle cicale riempiva il cielo ; era come il rantolo della Sicilia arsa che alla fine di Agosto aspetta invano la pioggia*⁵ » (*Ibid.*). Dans la lecture de ce passage faite par Orlando, celui-ci remarque comment la constante métaphorique « tient de l'oxymore, dans la mesure où elle associe le noir du deuil à l'excessive clarté caniculaire⁶ ».

¹ On songe en particulier à l'allusion, dans la sixième partie du roman, à la bombe « fabriquée à Pittsburgh, Penn » (G., 237) qui tombera sur le plafond de la salle de bal, en 1943.

² Giancarlo Buzzi, *Invito alla lettura di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Milano, Mursia, 1972, p. 83.

³ « offrait muettement les différents services dont il était capable : il pouvait servir de piscine, d'abreuvoir, de prison, de cimetière. Il étanchait la soif, propageait le typhus, gardait des gens séquestrés, cachait les charognes de bêtes et d'hommes jusqu'à ce qu'elles soient réduites à des lisses squelettes anonymes » (G 56).

⁴ « Près de ce puits aimable la collation commença » (G 58).

⁵ À l'entour la campagne funèbre ondulait, jaune de chaumes, noire de barbes d'épis brûlées ; la plainte des cigales remplissait le ciel ; c'était comme le râle de la Sicile calcinée qui à la fin d'août attend vainement la pluie » (*Ibid.*)

⁶ Francesco Orlando, *L'Intimité et l'Histoire*, op. cit., p. 137.

Mais c'est l'image du puits comme symbole de mort et de misère qui revient dans le texte, comme lorsque l'écrivain nous fait plonger dans les pensées de Chevalley pris de pitié « *tanto del principe senza speranze come dei bambini scalzi, delle donne malariche, delle non innocenti vittime i cui elenchi giungevano così spesso al suo ufficio ; tutti eguali, in fondo, compagni di sventura segregati nel medesimo pozzo*¹ » (G 182). C'est toute la misère de l'humanité que semble symboliser cet élément du paysage. Il n'est plus question ici des différences de conditions sociales et politiques des États pauvres par rapport aux États civilisés : la misère et la violence sont universalisées : « des non innocentes victimes... » à la résignation du prince et aux malheurs des Siciliens, ils étaient « tous égaux, au fond ». D'ailleurs, nous ne sommes pas loin des tons léopardiens et schopenhaueriens sur la douleur de la condition humaine.

De même que le paysage et les éléments qui le constituent, le vent ainsi que le soleil participent activement à la narration. La violence de ces éléments n'est pas sans évoquer la violence du paysage écrit par Lawrence dans *Le Serpent à plumes*. Lampedusa avait lu attentivement le roman de Lawrence, comme l'attestent ses leçons de littérature anglaise. Il y a chez Lawrence et Lampedusa une représentation similaire du paysage, autant au plan du style que du contenu. Les paysages s'imposent comme une présence inéluctable, dont la continuité est garantie par la personnification des éléments du paysage qui prolonge ou reprend les métaphores qui lui sont associées. Tout se passe comme si Lawrence et Lampedusa répugnaient à quitter le lecteur sans l'entraîner dans un désespoir sinistre en lui faisant subir l'oppression morbide du Mexique et de la Sicile². En effet, ce sont des paysages inhumains que ceux décrits par Lawrence et Lampedusa, des lieux stériles, envahis par la poussière, affligés par le soleil et insufflant un sentiment de ruine, de lassitude, de néant. Les éléments du paysage deviennent à la fois sujets et objets dans les deux romans. En tant que sujets, ils asservissent la vie. Dans le *Guépard* « *il sole violento e sfacciato, il sole narcotizzante anche, [...] annullava le volontà singole e manteneva ogni cosa in una immobilità servile*³ » (G 58). Dans *Le Serpent à plumes*, on n'est rien sous le soleil, agent

¹ « du prince sans espoir autant que des enfants aux pieds nus, des femmes malades de la malaria, des victimes loin d'être innocentes dont les listes parvenaient si souvent à son bureau ; tous égaux, au fond, compagnons de malheur séquestrés dans le même puits » (G 191).

² Nous renvoyons à l'analyse de Peter Fjagesund, pour qui le Mexique « *is marred by revolutions and civil war, and there is everywhere an atmosphere of hopelessness and despair, like a country locked inside a tomb* », Peter Fjagesund, *The Apocalyptic World of D. H. Lawrence*, with a Foreword by Frank Kermode, Norwegian University Press, Oslo, 1991, p. 142.

³ « le soleil violent et impudent, le soleil faisant l'effet, aussi, d'un narcotique, [...] annihilait les volontés individuelles et maintenait toute chose dans une immobilité servile » (G 42-43).

incandescent de tous les délabrements, qui entre pour beaucoup dans la réduction du monde à néant : « *They came to the broken plaza, with sun-decayed church and ragged palm trees. Emptiness, sun, sun-decay, sun-delapidation¹* ». Et le paysage devient à son tour un objet-victime de l'action destructrice de ses éléments : l'humanisation métaphorique de cette « *great weary valley [...] seemed encompassed in a dry, stale, weary gloom²* » émerge des pages de Lawrence, prend des tons plus tragiques et relève de l'âpreté sans appel du paysage chez Lampedusa : « *si erano costeggiati disperati dirupi che saggine e ginestre non riuscivano a consolare³* » (G 69).

Par ailleurs, nous avons analysé comment chez Lampedusa la personnification mortuaire du paysage a pour conséquence de se refléter dans la caractérisation des hommes, jusqu'à devenir un alibi pour les classes politiques au pouvoir. Or, on lit la même chose dans le roman de Lawrence. À un niveau plus superficiel, le paysage conditionnerait l'esprit du peuple. Il suffirait pour cela de songer aux pensées de Kate dans le *Serpent à plumes*, qui est « *firmly believed that part of the horror of the Mexican people came from the unsoothed dryness of the land and the untempered crudity of the flat-edged sunshine⁴* », ou aux paroles que Don Fabrizio adresse à Chevalley. Pour le Prince, le paysage et son climat auraient forgé les Siciliens, « *forse più che le dominazioni estranee e gl'incongrui stupri⁵* » (G 179). Une pareille interprétation ne serait que trop simpliste, puisqu'en réalité, dans les intentions de nos écrivains, la politique colonisatrice ainsi que l'oppression par la religion catholique auraient été tout aussi responsables de la soumission et de la passivité de l'homme face à sa propre misère et à son pays. Lawrence semblait d'ailleurs s'en être aperçu quand il écrivait, depuis la Sicile justement : « Les habitants de Taormina s'abandonnent à la langueur et à la paresse. Je crois que depuis Adam, la Sicile a toujours été dirigée par une aristocratie venue d'ailleurs : phénicienne, grecque, arabe, normande, espagnole, italienne⁶ ». Lignes si proches des

¹ David Herbert Lawrence, *The Plumed Serpent* (1926), London, Martin Secker, 1930, p. 341. « Ils arrivèrent sur une ruine de plaza, église délabrée de soleil et palmiers déchiquetés. Vide, soleil, décrépitude, effondrement », David Herbert Lawrence, *Le Serpent à plumes et autres œuvres mexicaines*, édition établie et présentée par Philippe Mikkriammos, Robert Laffont, 2011, p. 381.

² David Herbert Lawrence, *The Plumed Serpent*, *op. cit.*, p. 91. « cette grande vallée de lassitude [...] prise dans une mélancolie sèche, rassie et lasse », David Herbert Lawrence, *Le Serpent à plumes...*, *op. cit.*, p. 123.

³ « on avait côtoyé des escarpements désespérés que les saggines et les genêts n'arrivaient pas à reconforter » (G 55).

⁴ David Herbert Lawrence, *The Plumed Serpent*, *op. cit.*, p. 433. « fermement persuadée qu'une partie de l'horreur du peuple mexicain tenait à la sécheresse inapaisée de la terre et à ce soleil de plomb dont rien ne tempérait le mordant », David Herbert Lawrence, *Le Serpent à plumes...*, *op. cit.*, pp. 473-474.

⁵ « peut-être plus que les dominations étrangères et que les violi incongrus » (G 188).

⁶ Lettre A Lady Cynthia Asquith, Fontana Vecchia, Taormina, le 7 mai 1920, David Herbert Lawrence, *L'Odyssée d'un rebelle*, textes choisis, présentés et traduits par Françoise du Sorbier, *La Quinzaine littéraire*, Louis Vuitton, 2001, p. 73.

justifications que le Prince Salina donne à Chevalley et que Lampedusa lui-même connaissait, pour avoir lu les lettres de Lawrence¹. Leur sous-développement économique et culturel, tout comme leur perte identitaire, feraient de la Sicile et du Mexique non seulement de simples « extensions » de leur condition périphérique², mais feraient de ces pays les archétypes de tout pays sous-développé ayant porté le joug de dominations étrangères. La Sicile, cette « *America dell'antichità*³ » (G 114), colonisée pendant des siècles et où les hommes ne rêvent que d'oubli et ne désirent que la mort, entre en proximité avec le Mexique des personnes assouplies à l'extrême : « *life of course seems hardly worth while to them. Naturally, they don't care if they live or die*⁴ ». Le dialogue des œuvres se poursuit sur un autre plan pour un même résultat. Ainsi, la religion catholique ainsi que les politiques colonisatrices ont modelé les paysages mexicain et sicilien tout en leur conférant leur dureté inconsolable. Il n'est pas insignifiant que Lawrence et Lampedusa aient exprimé pareillement leur ironie à l'égard de la religion par le biais d'images qui rendent l'aura mortuaire du paysage dominé par les églises :

Mexico ! The great, precipitous, dry, savage country, with a handsome church in every landscape, rising as it were out of nothing. A revolution broken landscape, with lingering, tall, handsome churches whose domes are like inflations that are going to burst, and whose pinnacle and towers are like the trembling pagodas of an unreal race. Gorgeous churches waiting, above the huts and straw hovels of the natives, like ghosts to be dismissed⁵.

Le Mexique ! Grand pays abrupt, sec, sauvage, où, dans chaque paysage, une jolie église semble surgir du néant. Paysage cassé par les révolutions, où subsistent de hautes et belles églises dont les dômes ressemblent à des bulles qui vont éclater, et les pinacles aux pagodes tremblantes d'une race irréelle. Magnifiques églises qui, au-dessus des cabanes et des masures en paille des indigènes, attendent comme des fantômes d'être chassées⁶.

À Palerme, chez Lampedusa :

Smunte cupole dalle curve incerte simili a seni svuotati di latte si alzavano ancora più in alto, ma erano essi, i conventi, a conferire alla città la cupezza sua e il suo carattere, il suo decoro e insieme il senso di morte che neppure la frenetica luce siciliana riusciva mai a disperdere. A quell'ora, poi, a notte quasi fatta, essi erano i despoti del panorama (G 44).

Des coupoles émaciées, aux courbes incertaines, pareilles à des seins vidés de leur lait, se dressaient encore plus haut, mais c'étaient ces couvents qui conféraient à la ville son air sombre et son caractère,

¹ « À cette période de sa vie, Lawrence voyagea beaucoup, surtout en Amérique du sud, et passa plusieurs mois en Sicile [...]. Il écrivit beaucoup de lettres qui constituent une partie essentielle de son œuvre et dans lesquelles il parle avec sympathie du peuple sicilien qu'il compare aux Indiens semi-barbares du Mexique [...] » *Opere, op. cit.*, p. 1332, nous traduisons.

² Francesco Orlando, *L'Intimité et l'Histoire, op. cit.*, p. 144.

³ « Amérique de l'Antiquité » (G 108).

⁴ David Herbert Lawrence, *The plumed serpent, op. cit.*, p. 68. « la vie ne leur semble guère valoir la peine . Bien sûr qu'il leur est égal de vivre ou de mourir », David Herbert Lawrence, *Le Serpent à plumes..., op. cit.*, p. 97.

⁵ David Herbert Lawrence, *The plumed serpent, op. cit.*, p. 84.

⁶ David Herbert Lawrence, *Le Serpent à plumes..., op. cit.*, p. 115.

son decorum joint au sentiment de mort que même la frénétique lumière sicilienne ne parvenait jamais à dissiper. À cette heure-là, en outre, la nuit presque tombée, ils devenaient les despotes du panorama. (G 25-26)

L'oppression de la religion ne serait pas seulement un frein à la morale et à la sexualité dans les deux romans. En réalité, tout comme la politique étrangère, la religion impose son pouvoir en anéantissant l'histoire et les cultes préexistants. Chez Lawrence, l'ironie insistante exprimée par les antithèses à l'égard des églises rappelle le génocide perpétré par Cortez des autochtones au Mexique et la fin de la civilisation aztèque. En revanche, dans *Le Guépard*, la nature mortuaire que les couvents imposent au paysage intègre un discours idéologique que l'écrivain prend soin de dissimuler. En effet, la comparaison proposée par Lampedusa entre les coupoles et les seins vidés de lait ouvre, entre autres, sur un trait romanesque propre à l'écriture de l'auteur sicilien, à savoir, l'insistance sur le côté physique, révoltant autant que répugnant des choses, qui peut évoquer Baudelaire. Il suffit pour s'en convaincre de songer à la description de Donnafugata vue par le Prince et Chevalley :

Intravista nel chiarore livido delle cinque e mezzo del mattino, Donnafugata era deserta ed appariva disperata. Dinanzi a ogni abitazione i rifiuti delle mense miserabili si accumulavano lungo i muri lebbrosi; cani tremebondi li rimestavano con avidità sempre delusa. Qualche porta era già aperta et il lezzo dei dormienti pigiati dilagava nella strada; al barlume dei lucignoli le madri scrutavano le palpebre tracomatose dei bambini; essi erano quasi tutte in lutto [...] (G 184).

Donnafugata, entrevue dans la clarté livide de cinq heures et demie du matin, était déserte et semblait désespérée. Devant chaque habitation les déchets des repas misérables s'accumulaient contre les murs lépreux ; des chiens craintifs les remuaient avec une avidité toujours déçue. Quelques portes étaient déjà ouvertes et la puanteur des dormeurs entassés se répandait dans la rue ; à la lueur des lumignons les mères scrutaient les trachomes sur les paupières de leurs enfants ; elles étaient presque toutes en deuil [...] (G 194).

La misère, la maladie, la répugnance dominant ce paysage à travers un style riche, effréné. La personnification sinistre des éléments du paysage (« Donnafugata [...] semblait désespérée » ; « murs lépreux » ;), l'adjectif et l'oxymore « clarté livide » relève du vocabulaire de la maladie mortelle, épidémique. L'oxymore : « la clarté livide », suggère l'aura funèbre du paysage par les contrastes qui relèvent de l'association d'images de lumière avec des attributs opposés, mortuaires. L'écrivain ne se contente pas de ces descriptions pathologiques. Il va au-delà de la description physique de la misère, il se complaît dans le côté révoltant, répugnant des choses. En effet, la maladie, la misère de la ville et de ses habitants en deuil, des enfants aux trachomes dans les paupières, se transposent aussi dans les objets et dans les animaux. Les roues de la voiture de poste mise à disposition pour Chevalley, ont une « *colore di*

vomito¹ » (G 185), le cheval est « *tutto fame e pieghe*² » (*Ibid.*). L'adjectif « *immemorabile*³ » (*Ibid.*) qui qualifie la saleté des portières de la voiture, semble donner un sens d'éternité à ce paysage épidémique, condamné sans rachat possible. Chaque description du paysage dans *Le Guépard* devient alors, selon une formule de Buzzi, une frise funéraire dans un cadre de cimetière⁴. De son côté, Francesco Orlando parle de l'« humanisation baroque du paysage⁵ ». Chez Lampedusa, l'écriture se fait baroque, le style gras. Le langage s'imprègne de la présence de la mort à travers la richesse d'adjectifs qui s'y réfèrent, adjectifs qui ne qualifient pas seulement des substantifs, mais qui en soulignent surtout l'insuffisance. Le langage, quand il fait référence au paysage, ne peut pas être discret. Il se fait insistant, précis, avec des dilatations et précisions sémantiques insistantes, comme pour démontrer l'insuffisance du substantif et dénoncer la méfiance en ce dernier⁶.

Ainsi, s'il est vrai que Lampedusa semble s'être inspiré d'Eliot et de Lawrence par certains traits de son écriture du paysage, il dépasse néanmoins ses influences. En effet, Lampedusa n'entrevoit aucun rachat du paysage sicilien. La foi dans une résurrection qui émerge du poème d'Eliot, l'adaptation finale du personnage au paysage qu'on lit chez Lawrence, ne se trouvent pas chez Lampedusa, pour qui la Sicile est durement marquée par une tonalité morbide, par une mort sans appel.

On le voit bien, la fin d'un monde et la mort relèvent dans les romans de Mann, Proust, Woolf et Lampedusa de facteurs extérieurs liés à une certaine écriture du temps et de l'espace dans le roman que permet le traitement de l'Histoire et du paysage dans la narration. Mais la fin d'un monde et la mort relèvent également dans notre corpus d'éléments intimes. L'hérédité en serait l'un des facteurs intérieurs déterminants. L'affaiblissement des caractères physiques et moraux amènerait à la dégénérescence et à la mort des héros.

¹ « couleur de vomis » (G 195).

² « Tout plaies et famine » (*Ibid.*).

³ « immémorable » (*Ibid.*).

⁴ Giancarlo Buzzi, *Invito alla lettura di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, op. cit., p. 100.

⁵ Francesco Orlando, *Les objets désuets*, op. cit., p. 637.

⁶ Giancarlo Buzzi, *Invito alla lettura di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, op. cit., pp. 88-89.

CHAPITRE 2 : Les germes intimes du déclin

Dans les romans de Tolstoï, Thomas Mann, Proust, Woolf et Lampedusa, les événements principaux, qui concernent la fin du XIX^{ème} siècle et la première moitié du XX^{ème}, montrent comment le processus de déclin des vieilles familles aristocratiques et bourgeoises a été accéléré par l'influence culturelle tardo-romantique, par la substitution de la nouvelle bourgeoisie capitaliste aux vieilles classes sociales, par les tentatives d'émancipation du patriarcat et par la dégénérescence sexuelle.

De cette « disposition fin de siècle¹ », de ce « détachement pratique de la discipline transmise, qui théoriquement subsiste encore² », dont parle Max Nordau, se nourrissent la plupart des héros des romans analysés. La fierté d'appartenir à une classe sociale supérieure s'accompagne de la conscience de son inévitable déclin, dont toute une symbolique se déploie dans les romans. Le thème du déclin d'une société et d'une famille est lié autant à la dégénérescence des éléments intrinsèques à la nature même de l'aristocratie et de la vieille bourgeoisie, telles l'hérédité des caractères et la valeur des titres, qu'à une dégénérescence morale.

Nietzsche n'a pas eu tort de définir le nihilisme comme « l'expression d'une *décadence* physiologique³ », « la *faiblesse héréditaire*⁴ » étant un « sentiment *dominant*⁵ » dans une époque de déclin. Ce sentiment, qui apparaît à la fin du XIX^{ème} siècle, résulte en partie des théories darwiniennes sur la scientificité de la dégénérescence de la race. En effet, la publication en 1859 de *De l'origine des espèces par voie de sélection naturelle*⁶, marque une nouvelle manière d'analyser les comportements humains d'après les éléments héréditaires. Largement acceptées par le monde scientifique autant que par le monde intellectuel, les théories de Darwin ont également influencé les écrivains. Zola, par exemple, peint les comportements de ses personnages d'après leurs tares héréditaires, car « l'hérédité, force essentiellement conservatrice, tend à transmettre aux descendants la nature de leurs parents tout entière, ainsi que toute détérioration physique, intellectuelle, morale⁷ ».

¹ Le critique allemand attribue l'esprit fin de siècle à la perte des valeurs traditionnelles causée par l'art symboliste et décadent. Max Nordau, *Dégénérescence* (1892), traduit de l'all. par Auguste Dietrich, Paris, M. Milo, 2006, p. 44.

² Il s'agit de la définition même de la disposition fin de siècle donnée par Nordau, *Ibid.*, p. 49.

³Friedrich Nietzsche, *Le nihilisme européen*, Introduction et traduction par Angèle Kremer-Marietti, Paris, Éditions Kimé, 1997, p. 51.

⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁵ *Ibid.*

⁶ Charles Darwin, *De l'origine des espèces par sélection naturelle ou Des lois de transformation des êtres organisés* (1859), traduction de Clémence Royer, Paris, Guillaumin, V. Masson, 1870.

⁷ Théodule Ribot, *L'Hérédité. Etude psychologique sur ses phénomènes, ses lois, ses causes, ses conséquences*, Paris, Librairie philosophique de Ladrangé, 1873, pp. 402-403.

L'affaiblissement et la déchéance des facultés morales, physiques et intellectuelles a pour conséquence la décadence, loi à laquelle toute civilisation, groupe social ou individu est soumis. Dans ce processus ascendant et descendant, l'hérédité joue un rôle important et elle s'exerce de manière indirecte ou directe. En tant que cause indirecte de la déchéance, l'hérédité procède par accumulation. Chaque famille, peuple, race, porte en elle certaines aptitudes physiques et morales, et une vitalité qui se transmettent de génération en génération. Dès que ces aptitudes et cette vitalité subissent un affaiblissement, commence le processus de déchéance. Déchéance qui est transmise par hérédité aux générations suivantes et qui, en association avec les causes directes, à savoir l'action du milieu sur l'individu, soit tout facteur extérieur (climat, mœurs, institutions, idées religieuses), agit jusqu'à l'anéantissement. Mais le déclin psychologique et moral, qui a donc une cause organique liée à la psyché, ne peut pas être uniquement dû à des causes extérieures comme le milieu. Ainsi, soutient Ribot, « chez tout peuple, qu'il s'élève ou qu'il s'abaisse, il y a toujours, pour servir de base à tout changement, un travail latent de l'esprit et par suite d'une partie de l'organisme, qui retombe nécessairement sous la loi de l'hérédité¹ ».

Les causes directes, extérieures, qui participeront au déclin de l'aristocratie pour favoriser l'ascension de la bourgeoisie capitaliste, concourent donc au déclin de la noblesse, force conservatrice et héréditaire par excellence. Le crépuscule de la noblesse sera causé alors par les mariages et les alliances avec la bourgeoisie, jusqu'à la substitution de classe opérée par cette dernière. Dans les romans analysés les traits héréditaires qui devaient assurer la conservation de la race subiront la même déchéance psychologique et physique que les êtres. Cela même qui devait sauvegarder l'identité d'une classe sociale participe à sa propre ruine ; il n'en restera que la beauté énigmatique et de façade d'un titre nobiliaire.

Qu'il soit question du mensonge qui ronge Ivan Ilitch et qui se répand comme une marque héréditaire sur toute une classe sociale — la bourgeoisie pétersbourgeoise avec son aspiration à une vie sociale mondaine et noble ; qu'il s'agisse de la théorie de l'hérédité des caractères de Zola dont s'est inspiré Thomas Mann en écrivant *Les Buddenbrook*, ou d'un véritable mythe de la race et de sa propre dégénérescence tel que nous le lisons chez Proust ; ou bien encore d'un élément à la fois érotique et d'élection comme dans *Le Guépard* (c'est Concetta la vraie héritière de Don Fabrizio et non Tancredi) ; ou enfin de l'hérédité qui incarne une vision parfois négative comme dans *Les Années*, il est intéressant de remarquer comment, dans les romans du corpus, ce qui nous fascine autant dans la construction des

¹ *Ibid.*, p. 426.

personnages, c'est cette double nature biologique et psychologique attribuée à l'hérédité. Thomas Mann, Marcel Proust et Lampedusa semblent s'inspirer directement des théories darwiniennes, des études de Nordau et de Ribot sur les conséquences psychologiques et physiologiques de l'hérédité, pour peindre le déclin d'une race et d'une famille. Chez Tolstoï, l'hérédité du *comme il faut* devient une marque de la société bourgeoise de Saint-Pétersbourg.

2.1 L'hérédité sociale ou une vie comme il faut

En racontant l'histoire d'un homme qui a vécu une existence purement formelle, avec une vie toute extérieure ou presque, Tolstoï met en scène le déclin moral de toute une classe sociale. Ces vies n'ont rien d'exceptionnel ou d'authentique, elles ne peuvent l'être non plus au niveau de leur appartenance sociale : la vie aristocratique à laquelle ils essaient de parvenir est en fin de compte fausse et vidée de tout ce que l'on peut attribuer à une classe noble. Que l'on songe au pseudo-décor aristocratique qu'Ivan Ilitch choisit pour son appartement, alors qu'il achète, pour le décorer, des objets anciens ayant une apparence de noblesse. L'appartement d'Ivan Ilitch ressemble en réalité à celui de tous les bourgeois qui, comme Ivan Ilitch, imitent les riches.

Après avoir fait revivre les salons aristocratiques dans *Guerre et Paix* et dans *Anna Karenine*, avec la beauté et la banalité d'un temps révolu dans son imagination, après avoir rendu les passions humaines parmi les plus violentes et les plus pures et avoir fait mourir André Bolkonsky et Anna Karenine dans des conditions des plus poétiques et dramatiques, avec *La mort d'Ivan Ilitch* Tolstoï fait le vide de toute cette beauté tragique pour peindre la vie extérieure et étiquetée d'hommes modernes, de bourgeois qui aspirent en vain à une vraie vie de salon. Vidés de tout sentiment, ces hommes vivent cependant *comme il faut*. Néanmoins, Ivan Ilitch semble avoir hérité de Boris Droubetskoï et de Stéphane Arcadiévitch Oblonski l'opportunisme et la gaieté de façade en société. Tout comme Oblonski, Ivan Ilitch se donne pour règle d'oublier les malheurs de la vie familiale, le travail devenant le lieu d'évasion et d'investissement total des deux héros. Pour cela, dès le début de la narration apparaît explicitement l'un des thèmes principaux de l'histoire d'Ivan Ilitch, à savoir « le tissu de banalité, d'automatisme, de vulgarité et d'indifférence qui constitue la vie de la classe moyenne bureaucratique à laquelle Ivan appartenait encore récemment¹ ». Il faudra qu'Ivan soit frappé à mort pour qu'il reconnaisse le mensonge de sa vie extérieure, pour qu'il voie dans le comportement de ses collègues et de sa famille la fausseté de sa propre vie. De même,

le collègue d'Ivan semble avoir hérité de ce dernier, et de toute une classe sociale, l'attitude du *comme il faut*. Son collègue Schwarz a le même enjouement et la même vitalité qu'Ivan Ilitch avait quand il était jeune. Aussi, la fille d'Ivan Ilitch hérite de ce comportement social et privé : elle choisit l'homme comme il faut, comme l'avait été son père, un juge d'instruction. Seulement le fils, dont la ressemblance avec Ivan frappe son ami aux funérailles, semble avoir hérité de son père l'humanité et l'humilité qu'Ivan Ilitch avait réprimées. En effet, dans le récit, il est fait à plusieurs reprises allusion à la ressemblance du fils d'Ivan Ilitch à ce qu'avait été le père dans sa jeunesse. La ressemblance entre le fils et le père est vue avec les yeux de Piotr Ivanovitch, un collègue du père, lors de l'exposition du corps d'Ivan (CIII 56 ; MII 57). L'autre passage du texte où il est fait allusion à la ressemblance entre père et fils se situe au moment où Ivan Ilitch est très malade et en train de mourir, et son père s'aperçoit des cernes de son fils, les mêmes cernes que lui-même avait eues pendant ses études (CIII 204 ; MII 205).

Comme Ivan Ilitch, Thomas Buddenbrook aspire à une noblesse qui ne lui appartient pas. D'ailleurs, la bourgeoisie de Lubeck est critique envers les attitudes aristocratiques de Thomas. Tout comme dans *La mort d'Ivan Ilitch*, dans *Les Buddenbrook* la dégénérescence touche la bourgeoisie de l'intérieur. Thomas Mann, comme l'a souligné Odile Marcel dans *La maladie européenne, Thomas Mann et le XXe siècle*², nous montre la décadence de la vieille bourgeoisie comme un processus interne.

2.2 Hérité et dégénérescence

« L'hérité des caractères acquis », expression employée par Darwin mais dont Jean-Baptiste Lamarck avait déjà énoncé le concept³, l'idée donc que l'habitude a le pouvoir de transformer les individus, leur caractère et leur corps, et de se transmettre des traits de génération en génération, devient un motif récurrent dans les romans analysés. L'idée de Haeckel, selon laquelle l'ontogénie, le développement de l'individu, reproduit la phylogénie, le développement de l'espèce¹, a également dû jouer un certain rôle. La force héréditaire se présente néanmoins comme une force inéluctable, tragique.

Dans les romans de Mann, Proust et Lampedusa, la dégénérescence des caractères est un symptôme de l'affaiblissement des traits héréditaire autant au niveau moral que physique.

¹ Vladimir Nabokov, *Tolstoï, Tchekhov, Gorki*, Paris, coll. « La Cosmopolite », Stock, 1999, p. 188.

² Odile Marcel, *La maladie européenne...*, *op. cit.*, p. 45.

³ Jean-Baptiste Lamarck, *Philosophie zoologique*, Paris, Dentu, 1804.

Chez Mann, la dégénérescence des traits physiques des personnages est accompagnée d'une dégénérescence spirituelle. Chez Proust et Lampedusa, l'affaiblissement des caractères a des conséquences sur la sexualité des personnages. Proust ferait rentrer l'homosexualité dans le discours relatif à l'hérédité. Pour certains personnages, la race serait également responsable de la dégénérescence sexuelle, dominant leur vie et leur mort. Dans le roman de Mann, les personnages sont atteints de dégénérescence au sens où l'entend Max Nordau, en reprenant la définition qui avait été donnée par Morel. Ce dernier avait défini la dégénérescence comme une « déviation malade d'un type primitif », et qui serait visible chez les hommes par des signes somatiques².

Dans *Les Buddenbrook*, la description des traits physiques des héritiers de la nouvelle génération montre à la fois la ressemblance avec les membres des vieilles générations et les indices prémonitoires du déclin. En effet, dès leur première apparition, les personnages portent en eux la marque de la dégénérescence à venir. Les éléments principaux du roman sont mis en avant par des effets d'anticipation et de répétition dans le texte. Dès la première description de Thomas Buddenbrook, une attention particulière est portée à ses dents, qui finiront par devenir la cause même de sa mort : « *Seine Zähne waren nicht besonders schön, neidlos und herzlich*³ » (B 16) ; « *Seine Bewegungen, seine Sprache sowie sein Lachen, das seine ziemlich mangelhaften Zähne sehen ließ, waren ruhig und verständig*⁴ » (B 75). Thomas, tout au long du roman, est plusieurs fois comparé au grand-père, dont il a le nez délicat et élégant. En revanche, les autres personnages sont tournés en ridicule avec une description hyperbolique de leur nez. Il suffit de songer à la taille du nez de madame Antoine Buddenbrook, qui avait « *zu langen Nase*⁵ » (B 9); quant au consul, « *seine Nase sprang stark und gebogen hervor*⁶ » (*Ibid.*); Christian, « *Er war ein Bürschchen von sieben Jahren, das schon jetzt in bziinahe lächerlicher Weise seinem Vater ähnlich war. Es waren die gleichen, ziemlich kleinen, runden und tiefliegenden Augen, die gleiche stark hervorspringende und gebogene Nase war schon erkenntlich [...]*¹ » (B 15). Quant au consul Buddenbrook, il souffre d'un penchant au romantisme et à la nervosité dont son fils héritera. Celui-ci est

¹ Ernest Haeckel, *Histoire de la création des êtres organisés, d'après les lois naturelles* (1868), traduit de l'allemand par Charles-Jean-Marie Letourneau, Paris, C. Reinwald, 1884.

² Max Nordau, *Dégénérescence, op. cit.*, pp. 74-75.

³ « Il n'avait pas les dents particulièrement belles, mais petites et jaunâtres » (B 22).

⁴ « Ses gestes, sa façon de parler, son rire qui découvrait ses dents défectueuses, étaient calmes et sensés » (B 82).

⁵ « un nez un peu trop long » (B 15).

⁶ « le nez proéminent, fortement busqué » (*Ibid.*).

présenté, dès le début du roman, « *mit etwas nervösen*² » (B 9). Son penchant tragique et romantique se révèle lors de la confrontation qui l'oppose à son père au sujet d'un jardin que le vieux Buddenbrook veut remettre en état : « *Ach Vater, wenn ich dort im hohen Grase unter dem wuchernden Gebüsch liege, ist es mir eher, als gehörte ich der Natur und als hätte ich nicht das mindeste Recht über sie*³ . . . » (B 30). Le registre en apparence dramatique de cette réponse, tout en témoignant d'un rapport romantique à la nature, révèle en réalité une certaine dose d'ironie de l'écrivain envers son personnage. La spiritualité, la vision romantique ne s'accordent pas trop avec ce commerçant, proche des personnages que l'on retrouve dans *Tonio Kröger*. On songera ainsi au commerçant qui s'émeut en contemplant le ciel étoilé et qui, selon Tonio, écrit des vers de marchand⁴, ou au lieutenant qui récite à Tonio ses vers, et qui en réalité devrait savoir qu'écrire est une passion qu'on paie de sa vie et non pas une distraction⁵. Ainsi, la rêverie sentimentale à laquelle le consul voudrait s'abandonner en écoutant un morceau de musique dans le salon des paysages trahit une sensibilité qui n'est pas nourrie de vraies attitudes artistiques.

L'hérédité transmet les anomalies psychiques. À ce propos, Ribot parle d'hérédité psychologique morbide et de métamorphoses de l'hérédité. En effet, chez le consul, la sensibilité excessive devient un élément destructeur, puisqu'il approfondit le caractère nerveux et morbide chez ses fils. Ribot cite un cas où l'hyperesthésie du père chez ses fils « produit la monomanie, la manie, l'hypocondrie, l'hystérie, l'épilepsie⁶ [...] ». On ne peut s'empêcher de songer à la manie de Thomas quant à l'hygiène, à son aspect et aux apparences, ou bien à l'hypocondrie de Christian. A noter toutefois que les personnages de Mann sont conscients de leur malaise : « *Was Du mir von Nervosität geschrieben, gemahnte mich an meine eigene Jugend*⁷ » (B 172). C'est l'aveu du père au fils qui opère, encore une fois dans le texte, comme l'annonce d'un mal en germe. En effet, chez le consul et Thomas, nous assistons à une incessante lutte intérieure entre le code extérieur, qui devrait permettre aux personnages de garder leur propre équilibre personnel, et l'esprit fin de siècle,

¹ « C'était un gamin de sept ans qui déjà ressemblait à son père d'une façon quasi ridicule. C'étaient les mêmes yeux assez petits, ronds et enfoncés ; le même nez fortement proéminent et busqué se dessinait déjà [...] » (B 21).

² « avec quelque nervosité, [...] De son père, il avait les yeux bleus, un peu enfoncés et attentifs, avec quelque chose de plus rêveur peut-être dans l'expression » (B 15).

³ « Ah ! Père, lorsque je suis couché dans l'herbe haute, sous les arbustes luxuriants, il me semble plutôt que c'est la nature qui me possède ; je n'ai pas, moi, le moindre droit sur elle... » (B 36-37).

⁴ Thomas Mann, *Tonio Kröger*, trad. de l'allemand par Félix Bertaux, Charles Sigwalt et Geneviève Maury, Paris, Stock, 1978, p. 125.

⁵ *Ibid.*, p. 98.

⁶ Théodule Ribot, *L'hérédité*, *op. cit.*, p. 170.

⁷ « Ce que tu me dis de ta nervosité me fait songer à ma propre jeunesse » (B 184).

l'observation de soi, qui agissent inconsciemment et sans conséquences préjudiciables sur le consul. Cette sensibilité finira néanmoins par assombrir complètement l'esprit de Thomas.

Thomas, croit pouvoir encore échapper à ce mal qui possède définitivement Christian. S'il croit pouvoir échapper à cette observation de soi, si ce personnage semble être le seul personnage de la troisième génération à pouvoir perpétuer la tradition commerçante de ses ancêtres, il n'est pas sans intérêt de souligner comment il s'impose un rôle. En effet, si Christian accepte depuis toujours de vivre en "clown tragique", s'il sait qu'il présente tous les symptômes de la névrose, qu'il est une « sorte de noceur névrosé, un maniaque de l'analyse morbide, un paresseux inapte aux affaires¹ », Thomas, quant à lui, croit pouvoir combattre son penchant au déclin. Par la caractérisation de Thomas et de Christian, Mann nous montre des personnages qui s'éloignent du système auquel ils appartiennent. Cette distanciation est causée par l'étude que les personnages font sur eux-mêmes. Ils scrutent leurs pensées et sensations les plus profondes. Cet éloignement entraînera la crise de Thomas Buddenbrook dans la deuxième partie du roman. Commence ainsi à se creuser une opposition entre le monde stable, le monde des règles et de l'ordre, et le monde intérieur, chaotique, expression d'un malaise générationnel. Malaise qui se manifeste aussi par des signes physiques qui ne peuvent que trahir un état d'âme critique. En effet, l'insistance sur la description des veines bleues et sur la pâleur de Thomas Buddenbrook, tout au long du roman, traduisent une fragilité psychique grandissante chez le personnage. D'ailleurs, c'est le personnage lui-même qui trahit le code extérieur qu'il a donné à sa vie en épousant une artiste. Dans la lettre où il annonce sa rencontre avec Gerda, il évoque avant tout leurs goûts partagés pour la peinture et la littérature. Or, l'échange artistique et intellectuel n'est pas en adéquation avec l'éthique bourgeoise. Cette femme aux dents blanches et parfaites, qui ne supporte pas la lumière mais préfère l'enfermement dans l'obscurité de sa chambre, est le symbole de la pureté de l'artiste qui ne peut pas s'intégrer pleinement à une société. Si elle éprouve de la sympathie pour Christian et Gosch, c'est avant tout parce que ces deux hommes se sentent, comme elle, étrangers au monde où ils vivent, construisant leur propre univers poétique et imaginaire à travers le théâtre ou leur passion pour la littérature. À son tour, Thomas doit combattre la solitude et l'étrangeté du caractère de Gerda. Mais la fin est décidée d'avance : « *daß Thomas Buddenbrook mit zweiundvierzig Jahren ein ermatteter Mann war*² » (B 466).

¹ Jean Fougère, *Thomas Mann ou la séduction de la mort*, Paris, Éd. du Pavois, 1947, p. 36.

² « à quarante-deux ans, lui, Thomas Buddenbrook, était un homme fini » (B 473).

Hanno, cet être habité par la mort, a les mêmes ombres bleues sur le visage et la même fragilité psychique envers la vie que sa mère. Le fait qu'il ait hérité du nez de son père n'est pas sans intérêt. Si tous les membres de la troisième génération ont les mains des Buddenbrook, un peu courtes mais fines, seul Hanno a le nez de son grand-père. Cette ressemblance, qui suggère à la fois la continuité physique et la survivance de l'esprit insouciant et optimiste du vieux commerçant Johann Buddenbrook, se révèle n'être qu'une affinité héréditaire vidée de sa force. Hanno, qui a failli perdre la vie dès sa naissance, trouvera dans la musique sa nourriture spirituelle et mortelle. Comment ne pas penser « à ce besoin héréditaire de nourriture spirituelle » (TR 582) qu'éprouve à son tour la duchesse de Guermantes dans le *Temps retrouvé*, et qui est à la base même de sa décadence de classe. Pour ne pas parler du prince Salina, cet autre intellectuel, si différent de ses pairs. Hanno, cet enfant fragile, qui ne sait pas vouloir, ne peut se lier qu'à un autre être déchu et ne peut avoir d'inclinaison que pour les penchants intellectuels. La description de Caius montre la force d'attraction que ses traits nobles, tout en étant couverts des signes de la pauvreté, ont sur Hanno. Les mains de Caius, malgré la poussière, « *sie waren schmal und außerordentlich fein gebildet, mit langen Fingern und langen, spitz zulaufenden Nägeln*¹ » (B 516). L'aspect négligé et sale de l'enfant déchu ne cache pas son appartenance à « *einer reinen und edlen Rasse ausgestattet war*² » (Ibid.). La description physique de Caius montre en effet tous les signes, familiers aux yeux de Hanno, d'une noblesse de race.

Tony est le seul personnage destiné à garder jusqu'à la fin une haute conscience de sa classe. Tony, une enfant à la lèvre puérile, telle que la voit Thomas, ne doit pas s'imposer un rôle, elle vit en vraie noble. Elle est la seule héritière de son grand-père ; d'ailleurs le roman, comme l'a justement souligné Hans Wisskirchen³, s'ouvre et se conclut avec elle. Quoi d'étonnant si l'on songe que cette figure, inspirée par la tante de Thomas Mann, devait être, dans les premières intentions de l'auteur, le protagoniste du roman. Jean Fougère parle pour ce personnage d'un autre être dégénéré, se mariant tout le temps à des « rejets¹ ». Il est pourtant nécessaire de souligner comment, si Tony a la malchance de tomber sur des *rejets*, elle ne cède pas à la mesquinerie de ces hommes. Il suffit d'un mot prononcé par son père, un mot plus terrible que la mort, *faillite*, pour que Tony quitte son premier mari. Et encore, il suffira d'entendre le fameux « *Wort* » pour qu'elle quitte son deuxième époux : « *Geh'zum*

¹ « elles étaient étroites et d'une extraordinaire finesse de forme » (B 522).

² « d'une race pure et noble » (B 523).

³ Hans Wisskirchen, *Thomas Mann et les siens : une dynastie d'écrivains* (1996), traduit de l'allemand par Philippe Legionnet, 2002.

*Deifi, Saulud'r dreckats*² ! » (B 394). Tony ne peut pas faire de compromis avec la nouvelle bourgeoisie et ses manières, parce qu'elle est entièrement et absolument habitée par sa conscience de classe.

À ce déclin biologique que l'écrivain sait peindre avec acuité, Mann associe une déchéance psychologique de ses personnages. Comme le souligne si bien Odile Marcel,

une fragilité corporelle et mentale grandissante engendre échecs, erreurs, doutes, inadaptations et pour finir la perte de la volonté de vivre d'une lignée. L'épuisement physique et moral engendre la neurasthénie. L'appétit de survivre se perd. Suspendant l'analyse du déclin à la symptomatologie corporelle qui l'objective, Thomas Mann propose donc l'idée que, chez les Buddenbrook, le malheur aura été une affaire de vitalité qui s'effondre³.

La nervosité et la faiblesse physique chez les Buddenbrook relève aussi d'un ordre moral. L'intérêt pour la culture, les choses de l'imaginaire et la sensibilité artistique n'est pas un indice d'élévation culturelle dans la société des personnages, mais devient un symptôme et un signe d'exacerbation de la décadence. C'est autour de Christian, Thomas et Hanno que va se produire la séduction des choses de l'esprit. Christian fréquente les théâtres. Ces lieux ne sont pas vus de bon œil par la société de Lubeck, parce que ce sont les lieux de libertinage où Christian rencontre et fréquente des actrices entretenues. Hanno s'adonne entièrement à l'ivresse que lui procure la musique. Thomas Buddenbrook, qui déjà en sa jeunesse montre un goût particulier par la littérature et l'art, finira par s'intéresser, après la lecture de Schopenhauer, aux questions métaphysiques. La culture n'est donc pas synonyme de raffinement mais de déclin chez les Buddenbrook. L'art devient chez la nouvelle génération une cause de déperdition et un facteur de crise identitaire vis-à-vis de son propre monde.

Dans le roman de Lampedusa, les traits héréditaires révèlent, d'un côté, l'appartenance à la noblesse, de l'autre le penchant décadent pour l'introspection. Les traits de caractère de Don Fabrizio, partagé entre l'autorité qui relève de sa position et un penchant à la passivité, sont d'origine génétique, héréditaire. Le sensualisme paternel et l'intellectualisme maternel nourrissent les contradictions du protagoniste. Tout comme Thomas Buddenbrook, Don Fabrizio est soumis, politiquement, financièrement et juridiquement, à « l'héritage du *devoir-être*⁴ ». Les deux protagonistes doivent affirmer sans cesse leur position et leur rôle social. Cependant, si Thomas contribue à la prospérité des affaires de sa famille, Don Fabrizio, dès le

¹ Jean Fougère, *Thomas Mann ou la séduction de la mort*, op. cit., p. 40.

² « — Va-t'en au diable, charogne puante ! » (B 400).

³ Odile Marcel, *La maladie européenne*, op. cit., pp. 52-53.

⁴ Francesco Orlando, *L'Intimité et l'histoire*, op. cit., p. 58.

début du roman, « *stava a contemplare la rovina del proprio ceto e del proprio patrimonio senza avere nessuna attività e ancor minor voglia di porvi riparo*¹ » (G 34).

L'exagération hyperbolique qui est faite de la taille de Don Fabrizio, dont l'apparence contraste avec le caractère, lui permet, à travers un procédé d'« efficacité automatique² », de garder la fonction symbolique de chef de famille. Cependant, la passivité de Don Fabrizio est un trait commun à la noblesse, qui finira par en provoquer le déclin. La dégénérescence des caractères chez les nobles est évoquée dans la sixième partie du roman, alors que le personnage regarde les femmes présentes au bal :

in quegli anni la frequenza dei matrimoni fra cugini, dettati da pigrizia sessuale et da calcoli terrieri, la scarsenza di proteine nell'alimentazione aggravata dall'abbondanza di amidacei, la mancanza totale di aria fresca e di movimento, avevano riempito i salotti di una turba di ragazze incredibilmente basse, inverosimilmente olivastre, insopportabilmente ciangottanti [...] (G 218).

dans ces années-là la fréquence des mariages entre cousins, dictés par la paresse sexuelle et par des calculs terriens, la rareté des protéines dans l'alimentation aggravée par l'abondance d'amidon, le manque total d'air frais et de mouvement, avaient rempli les salons d'une foule de jeunes filles incroyablement petites, invraisemblablement olivâtres, insupportablement gazouillantes [...] (G 234).

C'est toute une classe sociale qui subit les effets de la paresse et de la dégénérescence.

Lampedusa semble s'être inspiré des théories de Darwin sur l'évolution et la dégénérescence des espèces, comme le souligne Francesca Orestano¹. Lampedusa se serait inspiré en particulier de *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, où Darwin décrit les forces qui amènent à un état régressif et non d'amélioration de l'espèce. Le passage cité montre une relation avec l'étude de Darwin : à savoir les forces opposées à l'évolution de l'espèce qui devraient garantir la survie du plus fort et du plus apte à subir son environnement. Chez certains individus agissent des forces régressives, qui ont pour conséquence le retour à l'état de singe. C'est ce que montre Lampedusa dans le passage cité en évoquant les mariages entre cousins, l'alimentation inadéquate, la passivité, le retour à l'état bestial à travers un langage qui se réduit à des cris.

Mais les êtres humains ne sont pas les seuls à être victimes de la déchéance, les fleurs et les fruits sont également atteintes par l'action dégénérative du paysage sicilien. On songera ainsi à la description des roses *Paul Neyron* dans le jardin de Villa Salina, qui s'étaient dégradées sous l'effet du climat apocalyptique de la Sicile et présentaient l'aspect de « *cavoli*

¹ « contemplait la ruine de sa classe et de son patrimoine sans rien faire pour y porter remède ni en avoir la moindre envie » (G 13).

² Francesco Orlando, *L'Intimité et l'histoire*, op. cit., p. 65.

*color carne, osceni*² » (G 35). Comme les filles, les plantes subissent aussi la dégénérescence causée par l'environnement.

Quant à Tancredi, il passe dans le roman pour le véritable héritier de Don Fabrizio. Il possède, d'ailleurs, toutes les qualités morales qui font de lui un noble. Il lui manquerait, pourtant, « la torpeur mentale de la conservation, tout en ayant gardé sa distinction innée – son sang, en termes de racisme de classe³ ». Le lien héréditaire est assuré par ses yeux, qui sont les mêmes que ceux de sa mère⁴. La souffrance endurée par la sœur de Don Fabrizio et l'enfance pauvre de Tancredi, qui a vécu le déclin de près, suggèrent d'une part l'attachement du personnage, qui vit tardivement la décadence, au neveu, d'autre part un thème que l'on retrouvera plus tard dans le roman, celui de la pitié universelle et du solidarisme, qui puise ses sources dans le pessimisme de Giacomo Leopardi. L'« affection moqueuse » et « l'implicite seigneurial » sont à la base du lien affectueux unissant le prince à son neveu. Néanmoins, si l'on peut considérer Tancredi comme l'alter ego humain de Don Fabrizio, il n'est pas sans intérêt que cette admiration s'accompagne, tout au long du texte, d'un sentiment de haine et de gêne envers le neveu. Tancredi est qualifié de « *ragazzaccio* » ; « *insolente* » ; « *moccioso* » ; « *bellimbusto* » « *ignobile*⁵ » (G 43 ; 49 ; 55 ; 88 ; 97).

La question de l'affaiblissement des traits héréditaires permet de se demander si même la sexualité ne subirait pas elle aussi une dégradation physique et morale dans les romans de Tomasi di Lampedusa et de Proust.

a. Déchéance et sexualité

Dans les romans de Lampedusa et de Proust, la sexualité et la dégénérescence sexuelle occupent une place importante dans la narration et semblent être parmi les causes principales de la déchéance nobiliaire, tant au niveau de la moralité que de la virilité même des personnages.

Dans *Le Guépard*, Tancredi et Concetta sont les héritiers du sensualisme hérité du côté paternel par Don Fabrizio. En effet, l'épisode de la visite de Tancredi et Angelica de la chambre du Duc Saint montre à la fois la continuité héréditaire assumée par Tancredi, du fait

¹ Francesca Orestano : « Le Guépard : nourriture, détérioration, cannibalisme et dégénérescence », traduit de l'anglais par Mathieu Jung, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Europe, op. cit.*, pp. 87-102.

² « chou couleur chair, obscènes » (G 14).

³ Francesco Orlando, *L'intimité et l'histoire*, op. ci., p. 154.

⁴ À ce propos Orlando souligne comment Don Fabrizio « ressent avec lui une identification physique, matrilinéaire et viscérale », *Ibid.*

⁵ « insolent » ; « canaille » ; « morveux » ; « joli cœur à la taille fine » ; « ignoble » (G 31 ; 33 ; 39 ; 78 ; 89).

du sang violent qu'il a hérité du Saint, et son aboutissement. Si Tancredi réprime ses pulsions sexuelles, le Duc Saint sublime ses pulsions dans la flagellation¹. Nous retrouvons, d'une part, le thème romantique de la « sublimation de l'attente et de l'inaccompli² », et d'autre part le « sadisme latent de Tancredi³ ». Sadisme qui a une importante valeur historique et sociale dans le roman, comme cela ressort du passage relatant la vue des outils d'autoflagellation du Duc Saint. En relatant à Angelica qu'elle a le même but de discipline que l'outil qui avait servi à la flagellation du Duc, en réalité Tancredi se pose en patron absolu, réaffirmant son pouvoir seigneurial. La fortune d'Angelica ne lui sert qu'à son ascension économique. Rien d'étonnant si, dans la dernière partie du roman, il est fait référence à la haine ressentie par Angelica envers le palais de Donnafugata. Au fond, Tancredi n'est qu'un Don Juan, soupçon qui semble se confirmer dans la dernière partie du roman par la voix de Tassoni : « *In un retropalco dell'Opera, fra un atto e l'altro del 'Don Giovanni', ci confessò con la sua ironia impareggiabile, un peccato, un suo imperdonabile peccato, come diceva lui, commesso contro di lei ; sì, contro di lei, signorina⁴* » (G 262). Tancredi est décrit comme un coureur de jupons tout au long du roman. Cependant, tout comme le rôle historique qu'il prétend assumer, son rôle de séducteur n'évoque en rien la virilité de son oncle. C'est le narrateur lui-même, qui, par une de ses fréquentes anticipations temporelles nous informe que ce mariage en réalité aurait failli aussi sur le plan érotique. Si Don Fabrizio se serait contenté, comme ses aïeux, de prendre Angelica pour maîtresse, Tancredi, quant à lui, doit réprimer ses instincts.

En sacrifiant le premier-né au fils adoptif, Don Fabrizio renonce à la continuité héréditaire. « *Senza confessarlo a sé stesso, avrebbe preferito aver lui come primogenito anziché quel buon babbeo di Paolo* » (G 43); « *Questo era il figlio suo vero⁵* » (G 50). Néanmoins, le vrai sacrifice est celui de Concetta. Ce sacrifice est d'ailleurs répété tout au long du texte : « *Il Principe amava molto questa sua figlia ; ma amava ancor più Tancredi* » (G 85) ; en dansant avec Angelica « *Una fitta gli traversò il cuore : pensò agli occhi alteri e sconfitti di Concetta. Ma fu un dolore breve* » (G 226). Maria Stella abandonne aussi la défense légitime de sa fille : « *essa si sentì tutta consolata e orgogliosa di aver per marito un*

¹ Giuseppe Paolo Samonà, *Il Gattopardo, i Racconti, Lampedusa*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 104.

² *Ibid.*, p. 105. Nous traduisons.

³ *Ibid.*, p. 104. Nous traduisons.

⁴ « Dans une loge de l'Opéra, entre deux actes de Don Giovanni, il nous avoua avec son ironie inégalable un péché, un de ses péchés impardonnables, comme il disait, commis contre vous ; oui, mademoiselle, contre vous » (G 287).

⁵ « Sans se l'avouer, il eût préféré l'avoir comme fils aîné, plutôt que ce bon nigaud de Paolo » (G 24); « C'était lui, son fils, le vrai » (G 32).

*uomo tanto energico e fiero. Che importava Tancredi... ed anche Concetta*¹ » (G 113). Tout comme Tony dans *Les Buddenbrook*, Concetta dans *Le Guépard* peut se considérer comme la vraie héritière et la dernière survivante d'un monde disparu. Il est là encore question d'un personnage mis de côté, sacrifié. Tout comme Tony, Concetta sacrifie son amour. Pourtant, si Tony jouit de ses illusions enfantines et satisfait sa vanité féminine en se mariant, Concetta, quant à elle, doit tout abandonner dans un coffre : trousseau, espérances et jeunesse. Alors que Tony participe activement à la gloire de sa famille, se sent partie intégrante de la chaîne familiale et marque d'elle-même, dans le grand livre de famille, les événements les plus importants de sa vie, Concetta, elle, est un personnage passif, qui regarde sa propre jeunesse et ses propres illusions mourir par la main des autres. C'est seulement à la fin du roman qu'elle deviendra un personnage autonome, pouvant se débarrasser des « *mille reliquie del passato che rendono tanto sensibile l'antichità della famiglia*² » (VE 86). Ce n'est que sur son lit de mort que Don Fabrizio prend conscience du vrai caractère de Concetta en songeant à « *la contentezza provata quando si era accorto che nella bellezza e nel carattere di Concetta si perpetuava una vera Salina*³ » (G 244). Le véritable caractère de ce personnage est évoqué par le narrateur au début du roman et à travers l'un des rares passages où la narration adopte le point de vue de Tancredi. La voix du narrateur, à deux reprises, dénonce le manque de discernement du personnage principal vis-à-vis de sa fille, qui ne voit en elle que soumission et placidité, et ne semble s'être aperçu du « *bagliore ferrigno*⁴ » (G 85), évocation dantesque, qui traverse les yeux de Concetta. Le personnage principal ne voit en sa fille que des « *occhi alteri e sconfitti* » (G 226), et non « *quel tale cipiglio, quel marchio atavico dei Salina*¹ » (G 41). Les yeux hautains et vaincus de Concetta, son froncement, font du personnage de Concetta un être incompris de son père. En réalité le personnage a hérité du côté paternel sa violence passionnelle. Lorsque Tancredi fait la cour à Angelica, c'est encore une fois le narrateur qui nous révèle l'héritage paternel de ce sang violent chez Concetta : « *ma Concetta sentiva, animallescamente sentiva, la corrente di desiderio che scorreva dal cugino verso l'intrusa, e il cipiglietto di lei fra la fronte e il naso s'inaspriva; desiderava uccidere quanto*

¹ « Le Prince aimait beaucoup sa fille ; mais il aimait encore plus Tancredi » (G 75); « Une douleur aiguë lui traversa le cœur : il pensa aux yeux hautains et vaincus de Concetta. Mais ce fut une douleur brève [...] » (G 226). « ... elle se sentit toute orgueilleuse d'avoir pour mari un homme si énergique et si fier. Qu'importait Tancredi... et même Concetta... » (G 107).

² «Londra» 5 Agosto 1927. « mille reliques du passé qui font tant sensible l'antiquité d'une famille » (VE 109).

³ « plaisir éprouvé quand il s'était rendu compte que dans la beauté et dans le caractère de Concetta se perpétuait une vraie Salina » (G 267).

⁴ « lueur d'acier » (G 75).

*desiderava morire*² » (G 94). Salvatore Silvano Nigro a repéré, dans les descriptions qui montrent le vrai caractère de Concetta, le modèle dantesque, qui, d'ailleurs, est présent dans d'autres parties du roman. Dans la description des yeux de Concetta, dans le « *bagliore ferrigno* », on peut lire à la fois la réminiscence d'un passage des *Malebolge* dantesques et l'évocation du *Dernier Chant de Sappho* de Leopardi :

E senz'altro dantesco, infernale è quell'urto di sasso ferruginoso dello sguardo di Concetta (« Luogo è in inferno detto Malebolge, / tutto di pietra di color ferrigno / come la cerchia che dintorno il volge »); e leopardiana, dall' Ultimo canto di Saffo (« In che peccai bambina, allor che ignara / di misfatto è la vita, onde poi scemo / di giovinezza, e disfiato, al fuso / dell'indomita Parca si volvesse / il ferrigno mio stame?... ») è la colorazione fosca del filo della sua vita che i barbagli degli occhi sottintendono. Tancredi diceva che Concetta era « specchio d'ogni virtù » incrostato di provincialismo siciliano. La ragazza non era « mai uscita da qui », dalla Conca d'Oro, che nelle lettere da Londra di Lampedusa era stata presentata come una « ferrigna chiostra ». Concetta era il genio del luogo ferrignamente corrusco³.

C'est à Tancredi, l'un des personnages dont nous ne connaissons presque jamais les vraies pensées, dont le point de vue reste souvent extérieur, qu'il est donné de mettre au jour l'essence *gattopardesque* de Concetta, le sang violent des Salina : « *Già : Concetta voleva lui, non era così ? Anche lui la aveva voluta un tempo : era meno bella, assai meno ricca d'Angelica, ma aveva in sé qualche cosa che la donnafugasca non avrebbe posseduto mai*⁴ » (G 167). Il est vrai que Tancredi et Concetta doivent continuellement réprimer leurs impulsions violentes et animales dont ils ont hérité l'un de sa mère, l'autre de son père. Si Tancredi doit refréner ses désirs sexuels, Concetta, quant à elle, doit refouler ses désirs de meurtre et de vengeance. Le refoulement de leurs désirs par les deux personnages fait partie de la composante historique et sociale du roman : elle est symptomatique de la perte de pouvoir de la noblesse. C'est, du reste, Don Fabrizio lui-même qui s'en rend compte lorsqu'il : « *ripensava con rimpianto alla situazione di un anno prima quando diceva tutto quanto gli passasse per il capo, sicuro che ogni sciocchezza sarebbe stata accettata come parola di Vangelo, e qualsiasi improntitudine come noncuranza principesca*⁵ » (G 108-109). Et que dire

¹ « yeux hautains et vaincus » (G 243) ; « ce froncement sévère particulier, cette marque atavique des Salina » (G 21).

² « mais Concetta sentait, elle le sentait animale, le courant de désir qui passait de son cousin vers l'intruse, et son petit air courroucé entre le front et le nez s'exacerbait ; elle désirait autant tuer qu'elle désirait mourir » (G 85-86).

³ Salvatore Silvano Nigro, *Il Principe fulvo*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 104.

⁴ « Oui : mais Concetta le voulait, lui, n'est-ce pas ? Lui aussi l'avait voulue autrefois : elle était moins belle, bien moins riche qu'Angelica, mais elle avait en elle quelque chose que la jeune fille de Donnafugata ne posséderait jamais » (G 173).

⁵ « il repensait avec regret à la situation d'un an auparavant quand il disait tout ce qui lui passait par la tête, certain que n'importe quelle sottise serait acceptée comme parole d'évangile, et n'importe quel manque d'à-propos comme insouciance princière » (G 101).

de ce blason, de ces guépards dansants qui, bien que l'un d'entre eux ait une patte cassée, sont toujours là, sous nos yeux, à symboliser la foi en un monde plus stable, fait de « traditions pérennes » mais qui semble ne pas tenir face à l'inéluctabilité de la crise ? Il n'en restera qu'une image qui ne pourra se recomposer qu'aux yeux de Concetta, celle à qui la mémoire a fait subir un enfer, celle dont les yeux, jusqu'à la veille de sa mort, se sont refermés sur un monde disparu. Pour les autres, ce titre n'est qu'un « *bel cartello*¹ » (G 259), à exposer lors du cinquantenaire de la fin des Salina. D'ailleurs, qui sinon l'anti-Fabrizio, celui qui n'a rien hérité ni de son père ni de son grand-père, sinon le nom, pourrait porter ce panneau ?

De même, à la fin du *Temps retrouvé*, il ne restera du charme des noms aristocratiques, que le plaisir d'en *déguster* les généalogies.

Dans le roman de Proust, le déclin des vieilles familles aristocratiques est un phénomène qui, comme dans *Les Buddenbrook* et *Le Guépard*, est dépeint à partir de la déchéance intérieure des personnages. Proust semble avoir assimilé en partie les théories de Darwin par la médiation de Taine. En effet, ce dernier avait ajouté aux théories sur l'évolution de l'espèce et la permanence des caractères d'un type primitif l'importance du milieu et de l'hérédité dans le développement de l'homme. D'autre part, Proust semble s'inspirer directement de Darwin alors qu'il fait entrer l'homosexualité dans l'histoire naturelle et en fait un caractère héréditaire. Dans *Le Temps retrouvé*, Morel se sauve de la dégénérescence à laquelle le vouait son homosexualité, car « le jeu des différentes lois psychologiques s'arrange à compenser dans la floraison de l'espèce humaine tout ce qui, dans un sens ou dans l'autre, amènerait par la pléthore ou la raréfaction son anéantissement » (TR 360). La théorie darwinienne de la dégénérescence et celle de l'autofécondation floral étaient déjà présentes dans la première partie de *Sodome et Gomorrhe*. Si dans *Sodome et Gomorrhe* la métaphore florale du bourdon qui apporte le pollen à l'orchidée traduit le miracle du rapport homosexuel qui s'accomplit entre Charlus et Jupien, dans *Le Temps retrouvé* il en va autrement quant au discours sur l'homosexualité : nous sommes loin du miracle auquel avait jadis assisté le héros. En effet, l'homosexualité dans le Paris de la guerre est synonyme de dégénération, de déperdition : la guerre et l'inversion sont étroitement liées à la mort. Il suffit pour cela de penser à la mort de Saint-Loup. Chez ce personnage, l'état morbide constitué par l'éros et la mort s'unissent au thème de la déchéance morale. L'homosexualité du personnage le pousse à

¹ « beau panneau » (G 283).

s' enrôler dans l'armée, mais elle devient aussi synonyme de dégénérescence¹. Le thème de la faute liée à l'homosexualité s'associe à la mort causée par un accident d'équitation. Comme Albertine, Saint-Loup meurt à cheval. Comme Albertine, Saint-Loup a un pressentiment de sa propre mort. Dans l'*Esquisse XXI.3 d'Albertine disparue*, relatant des transformations de Saint-Loup, peut-on lire :

D'ailleurs il roulait par moments dans la tristesse, parlant de lui comme d'un être maudit qu'un grand malheur menaçait, si bien que je me demandais s'il avait pris une maladie contagieuse, s'il avait une hérédité de folie du côté de son père, si le spiritisme dans lequel il donnait, à ce qu'on m'avait dit, lui avait annoncé une mort précoce. Tu verras, ne m'envie pas, que je ne ferai pas de vieux os et que je mourrai d'une façon terrible, plus terrible peut-être qu'on ne saura », me dit-il. Plus tard je crois qu'il veut dire scandale pédérastique. Ensuite je pensai que cela a été peut-être réalisé par la mort entre les fils de fer (*TR 744*).

Simonetta Boni fait remarquer comment l'homosexualité de Saint-Loup relève d'une « malformation congénitale² ». Le thème de l'homosexualité ne relève donc pas seulement d'une inspiration biblique et mythologique, mais aussi d'une dégénérescence psychique et physique attribuée à la race. On pourrait donner à ces morts le caractère de ce que Ribot avait défini comme l'hérédité des *pressentiments*, forme d'hérédité liée à celle d'hérédité morbide³.

Néanmoins, chez certains personnages, la race semble prendre le dessus et en guider la sexualité et la mort.

b. La race et la mort

Jusqu'au XVI^{ème} siècle le terme « race » avait un sens différent de celui qu'il a aujourd'hui. Il désignait la lignée, noble pour la plupart du temps, et renvoyait donc à la famille.

Proust emploie ce terme « race » dans son sens classique, le chargeant toutefois de plusieurs significations : celui de « groupe », de « type », de « groupe noble », l'écrivain finira par faire entrer l'homosexualité et la nationalité dans cette notion⁴. La race est une force déterminante dans *La Recherche*. Chez Proust, la décadence morale progressive des personnages est présentée sous le signe héréditaire et mythologique de la race ; car, dans *Le Temps retrouvé*, l'hérédité naturelle agit au niveau de la race alors qu'elle semble dominer les vices des

¹ Simonetta Boni, « Le thème de la mort dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust », [s. l.] : [s. n.], 1999, thèse dactylographiée, Université Paris III, sous la direction de Jean Milly, p. 139.

² *Ibid.*, p. 139.

³ *Ibid.*, p. 137.

⁴ Pour une étude sur la race dans la *Recherche* voir : Pauline Moret-Jankus, *Race et imaginaire biologique chez Proust*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

personnages, leur vie et leur mort même. Comme le définit si bien Margaret Mein¹, la race dans *La Recherche* est un macrocosme dont l'individu constitue le microcosme, les personnages ne peuvent pas vivre leur propre vie mais celle que leur impose le passé de leur famille et de leur race². De son côté, Jacques Zéphyr a justement souligné comment chez Proust l'hérédité est l'un des thèmes qui participent du « dédoublement de la personnalité³ » au niveau physique et psychique. En effet, les personnages vivent au niveau inconscient « cette transmission de caractères moraux et individuels, cette incursion de tendances héréditaires, non intégrées dans la personnalité⁴ ». Ainsi, chez Saint-Loup, la race prend le dessus : « Mais j'avais vu que ces cellules morales qui composent un être sont plus durables que lui. J'avais vu les vices, le courage des Guermantes revenir en Saint-Loup, [...] » (TR 516). La ressemblance de Saint-Loup avec sa mère n'est pas sans évoquer l'hérédité homosexuelle, car Mme de Marsantes est la sœur du baron de Charlus. Le lien entre sadisme et hérédité de la race a été souligné par Philippe Kolb à propos du personnage du baron de Charlus et de sa ressemblance avec un visage féminin⁵. Dans sa présentation du *Carnet de 1908*, le critique souligne comment le titre *Le visage maternel dans un petit-fils débauché*,

serait à rapprocher de l'épisode de sadisme où le narrateur remarque une ressemblance entre Mlle Vinteuil et son père, « la ressemblance de son visage, les yeux bleus de sa mère à lui qu'il lui avait transmis comme un bijou de famille » (I, 264). Plus loin, dans *La Prisonnière*, c'est le narrateur qui commence à ressembler, non par son visage mais par son langage et ses habitudes, à ses parents (III, 78-79). Saint-Loup ressemblera de plus en plus à sa mère (III, 703). Et M. de Charlus, entrant dans le salon de Mme Verdurin, a l'« âme d'une parente du sexe féminin » (II, 907), faisant remarquer que les fils comme lui « consomment dans leur visage la profanation de leur mère » (II, 908)⁶.

¹ Margaret Mein, « Le thème de l'hérédité dans l'œuvre de Marcel Proust », *Europe*, février-mars 1971, pp. 83-99.

² *Ibid.*, p. 87.

³ Jacques J. Zéphyr, *La Personnalité humaine dans l'œuvre de Marcel Proust*, préface de P. H. Simon, Paris, Minard, 1959, p. 158.

⁴ *Ibid.*, p. 161.

⁵ C'est au moment qui précède la découverte du secret de Charlus, au début de Sodome et Gomorrhe, que le héros s'aperçoit des ressemblances de Charlus avec un visage féminin : « Clignant des yeux contre le soleil, il semblait presque sourire, je trouvais à sa figure vue ainsi au repos et comme au naturel quelque chose de si affectueux, de si désarmé, que je ne me pus m'empêcher de penser combien M. de Charlus eût été fâché s'il avait pu se savoir regardé ; car ce à quoi me faisait penser cet homme qui était si épris, qui se piquait si fort de sa virilité, à qui tout le monde semblait odieusement efféminé, ce à quoi il me faisait penser tout d'un coup, tant il en avait passagèrement les traits, l'expression, le sourire, c'était une femme ! », *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, 1989, p. 6. Dans l'hôtel de Jupien, le Narrateur observant Charlus remarque : « Je lui retrouvai de nouveau, [...] ces hochements de taille et de tête, ces affinements du regard qui m'avaient frappé le soir de sa première entrée à La Raspelière, grâce héritées de quelque grand-mère que je n'avais pas connue et que dissimulaient dans l'ordinaire de la vie sur sa figure des expressions plus viriles, mais qu'y épanouissait coquettement, dans certaines circonstances où il tenait à plaire à un milieu inférieur, le désir de paraître grande dame » (TR 403); Mme de Guermantes dit de Charlus, lors de la « Matinée chez la princesse de Guermantes », : « Il a toujours été le portrait de ma belle-mère ; mais c'est encore plus frappant maintenant » (TR 570).

⁶ Marcel Proust, *Le Carnet de 1908*, établi et présenté par Philip Kolb, Paris, Cahiers Marcel Proust, Gallimard, 1976, p. 15.

Le baron de Charlus, quant à lui, ne ressemble pas à un Guermantes et « pourtant, c'est lui, cet homme grand et gros, aux moustaches très noires, qui porte à son comble la conscience historique et mythologique des Guermantes¹ ». La race transmet ses vices aux descendants. Saint-Loup devient l'alter ego du baron de Charlus : « Au fur et à mesure que M. de Charlus s'était alourdi, Robert [...] était devenu plus élancé, plus rapide, effet contraire d'un même vice » (TR 276); « [...] dans le caractère profondément passionné de M. de Charlus, pareil en cela à celui de Saint-Loup [...] » (TR 397).

La mort couronne la domination de la race chez Proust, car l'identification du personnage avec elle sera complète, même dans sa mort. C'est comme si l'individualité de Saint-Loup n'existait que par rapport à son nom : « Et ce Guermantes était mort plus lui-même, ou plutôt plus de sa race, en laquelle il se fondait, en laquelle il n'était plus qu'un Guermantes [...] » (TR 429). Déjà, dans *Le Côté de Guermantes II*, le héros avait remarqué cette loi propre à la mort des Guermantes ensevelis dans l'église de Combray. En mourant les membres de la famille devenaient des Guermantes, perdant toute individualité qui pouvait leur donner leurs prénoms. Le "G" sur les tentures noires était le symbole de cette dépersonnalisation. La race dans *La Recherche* l'emporte sur l'individu². L'hérédité détermine ainsi la mort du personnage. La mort est ainsi assujettie à des lois précises dans la *Recherche*. Il s'agit de lois qui relèvent des forces héréditaires transmises par la famille. On songe à ceux qui meurent au même âge que leurs parents, à Swann, qui avait hérité de sa mère non seulement sa maladie, mais aussi l'âge de sa mort.

La mort d'un parent prend des tons tragiques, alors que la personnalité du mort se réincarne dans les descendants. Dans *Le Temps retrouvé*, c'est à Saint-Loup et à Bloch qu'il revient de réincarner les traits moraux de leurs ancêtres ou du père mort :

J'avais vu les vices, le courage des Guermantes revenir en Saint-Loup, comme en lui-même ses défauts étranges et brefs de caractère, comme le sémitisme de Swann. Je pouvais le voir encore en Bloch. Il avait perdu son père depuis quelques années et, quand je lui avais écrit à ce moment, n'avait pu d'abord me répondre, car outre les grands sentiments de famille qui existent souvent dans les familles juives, l'idée que son père était un homme tellement supérieur à tous, avait donné à son amour pour lui la forme d'un culte. Il n'avait pu supporter de le perdre et avait dû s'enfermer près d'une année dans une maison de santé. [...] Et maintenant, à sa table de famille, la même colère qui animait M. Bloch contre M. Nissim Bernard animait Bloch contre son beau-père. Il lui faisait les mêmes sorties à table (TR 516-517).

¹ Pietro Citati, *La Colombe poignardée : Proust et la Recherche* (1995), trad. de l'italien par Brigitte Pérol, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1997, p. 312.

² Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman, op. cit.*, p. 406.

L'effacement du personnage devant la personnalité du père n'est pas sans évoquer le même transfert de personnalité que la mère du héros avait vécu lors de la mort de sa grand-mère, alors que cette dernière semblait s'installer dans la mère. Il s'agit d'un passage présent dans les dernières pages de *Sodome et Gomorrhe*, alors que le héros souffre de l'amitié entre Albertine et Mlle Vinteuil, et pleure :

Mais à ce moment, contre toute attente la porte s'ouvrit, et le cœur battant, il me sembla voir ma grand-mère devant moi, comme en une de ces apparitions que j'avais déjà eues, mais seulement en dormant. Tout cela n'était-il donc qu'un rêve ? Hélas ! j'étais bien éveillé. "Tu trouves que je ressemble à ta pauvre grand-mère", me dit maman — car c'était elle — avec douceur, comme pour calmer mon effroi, avouant du reste cette ressemblance, avec un beau sourire, de fierté modeste qui n'avait jamais connu la coquetterie. Ses cheveux en désordre où les mèches grises n'étaient point cachées et serpentaient autour de ses yeux inquiets, de ses joues vieilles, la robe de chambre même de ma grand-mère qu'elle portait, tout m'avait pendant une seconde empêché de la reconnaître et fait hésiter si je dormais ou si ma grand-mère était ressuscitée. Depuis longtemps déjà ma mère ressemblait à ma grand-mère bien plus qu'à la jeune et riieuse maman qu'avait connue mon enfance (SG 513).

La ressemblance de la mère avec la grand-mère n'est pas évoquée de manière négative. Pour la mère du héros, qui a toujours eu le culte de sa mère et qui, depuis le jour de sa mort, en a pris les traits et le caractère, cette transmission héréditaire est synonyme de fierté. En ce sens l'hérédité, n'a rien de cruel, elle est acceptée avec dévotion. Ainsi, tante Léonie habite le héros-narrateur, condamné dans son lit dans *La Prisonnière*. Le héros se rend compte qu'il ressemble à ses parents, mais plus encore à sa tante « qui me faisait si souvent rester couché [...] c'était, transmigrée en moi, despotique au point de faire taire parfois mes soupçons jaloux, ou du moins d'aller vérifier s'ils étaient fondés ou non, c'était ma tante Léonie » (*Pr* 586).

Si les personnages semblent hériter de leurs parents certains aspects de leur mort, l'intérêt de l'hérédité chez Proust va plus loin, car elle procède de sa nature créatrice.

c. L'hérédité créatrice

L'hérédité des parents morts a ceci d'original chez Proust qu'elle se manifeste à partir d'un certain âge, s'exprimant dans un caractère nouveau où se confondent les traits transmis et le caractère propre du descendant. Selon l'écrivain, en effet, les traits hérités, doivent coopérer avec les sentiments propres du descendant, en vue d'une « création originale » (*Pr* 587). Il s'agit alors de l'hérédité transmise par l'artiste, celle-ci prend un caractère rédempteur

en faisant des artistes une « race privilégiée¹ ». En effet, l'art permet à la Berma ou à Vinteuil de se racheter de leur propre caractère. La Berma peut, par l'entremise de la transmission des caractères et de son art sublime, se purifier : « sa fille avait puisé, par l'hérédité et par la contagion de l'exemple qu'une admiration trop naturelle rendait plus efficace, son égoïsme, son impitoyable raillerie, son inconsciente cruauté. Seulement tout cela, la Berma l'avait immolé à sa fille et s'en était ainsi délivrée » (TR 575).

L'hérédité semble être le moteur de la déchéance sociale des personnages : Oriane, la déesse dont le nez fait l'individualité même de cette race mythologique aux ressemblances d'oiseau, vit une déchéance causée par « ce besoin héréditaire de nourriture spirituelle qui avait fait la décadence sociale de Mme de Villeparisis » (TR 582). C'est au duc de Guermantes que Proust réservera le coup mortel. Non seulement il ressemble, dans la vieillesse, à son frère (TR 595), mais de ce dernier il hérite la cause de sa désocialisation, à savoir l'esclavage d'« un amour exclusif » (TR 596), celui pour Odette.

La création héréditaire et son charme sont liés, dans *Le Temps retrouvé*, aux notions d'espace, de nom², ou de point de vue du narrateur sur un tel personnage³. Si dans *La Recherche*, chaque personnage est associé à un lieu ou à un cadre, les lieux, à leur tour, gardent l'essence du nom. Néanmoins, les lieux et les souvenirs finissent eux aussi par avoir la même longévité que les croyances auxquelles ils s'agrègent complètement, tout comme les idéologies politiques. C'est ce que réalise le héros à propos du duc de Guermantes qui était allé habiter avenue du Bois : « un charme ne se transvase pas, les souvenirs ne peuvent se diviser » (TR 436). Le nom subit pourtant une relativisation dans le *Temps retrouvé*, car il suit la même instabilité qui régit les conventions sociales. En effet, le nom n'est destiné à rester, dans la société d'après-guerre, qu'un « phénomène de mémoire » (TR 544). Le temps participe, non seulement à la déchéance physique et morale des êtres, mais aussi à l'oubli des noms. Proust montre l'ignorance et la confusion qui est faite des généalogies, à la fois comme un phénomène temporel et comme l'objet d'un savoir que seuls son héros et les survivants d'un monde disparu peuvent détenir. Cependant, si l'attrait du nom de Guermantes subit à la

¹ Margaret Mein, « Le thème de l'hérédité dans l'œuvre de Marcel Proust », *op. cit.*, p. 94.

² Comme le souligne Tadié, le nom dans la Recherche est un personnage, il est « l'apparence de l'apparence », Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 83.

³ Comme le souligne Georges Poulet, « Or les noms de famille, et spécialement les noms de familles nobles, ont cette particularité d'être à la fois le nom d'un lieu et celui d'une personne, et d'amalgame ainsi dans une entité unique les deux ingrédients dont l'imagination proustienne a besoin », *L'espace proustien*, *op. cit.*, p. 45.

fois, pour le héros, une progressive déperdition, car il fait partie de l'âge des croyances¹, et une dévalorisation sociale, le charme héréditaire et mythologique de ce nom survivra dans le visage de Mlle de Saint-Loup, avec son nez d'oiseau. En ce sens l'hérédité prend une forme sculpturale, relevant à la fois de l'ordre de la création, comme c'est le cas pour le nez de Gilberte, dont l'originalité résulte de la combinaison des caractères héréditaires des femmes Crécy, et de l'ordre de la monotonie, comme c'est le cas pour le nez de Mlle de Saint-Loup. Comme l'écrit Aude Le Roux-Kieken,

Dans le portrait de Mlle de Saint-Loup, l'idée proustienne de la monotonie des grands artistes est appliquée dans toute sa splendeur : le vrai talent, l'originalité, se reconnaissent au retour d'un style, d'images, de thèmes dans l'œuvre... Qu'il soit musicien : le septuor de Vinteuil reprend les linéaments de sa sonate ; qu'il soit écrivain : les fameux « lieux élevés » de Stendhal font épisodiquement retour dans son œuvre avec un même symbolisme ; qu'il soit sculpteur (et même un sculpteur aussi peu humain et réel que l'Hérédité) : ce trait de ciseau net et assuré sous le nez fait le style des « statues Crécy ». Les obsessions d'un créateur, et surtout la façon étrangement variée mais récurrente qu'il a de les exprimer, composent « l'air de sa chanson », air unique, inédit, reconnaissable entre tous, comme cette statue de Mlle de Saint-Loup².

Si le nom de Guermantes fait partie de l'âge des croyances, si la duchesse de Guermantes a « des origines presque fabuleuses, charmante mythologie de relations devenues si banales ensuite », il est pourtant vrai que ce nom gardera jusqu'à la fin l'attrait de jadis. Dans l'*Esquisse LIV*, à propos du nom de Guermantes, nous lisons :

Mais leur nom gardait encore des traces de la couleur dont il avait été autrefois recouvert par mon imagination plus vive, et par moments quand je le lisais par une sorte de dédoublement je m'éloignais de ce qu'il était pour moi aujourd'hui, je le revoyais dans une espèce de rêve, je ne doutais pas qu'un jour je n'appris < se > pour quelles raisons mystérieuses ils étaient des seigneurs uniques en lesquels résidait cette vertu qu'au fond de mon passé j'entendais résonner dans leur nom³.

Ce n'est que par un mouvement à la fois intérieur et créateur de l'imagination et de la mémoire que le nom de Guermantes peut garder son charme :

Mais peut-être cela me rendait la vie plus poétique, de penser que la race mystérieuse aux yeux perçants, au bec d'oiseau, la race rose, dorée, inapprochable, s'était trouvée si souvent, si naturellement, par l'effet de circonstances aveugles et différentes, s'offrir à ma contemplation, à mon commerce, même à mon intimité, au point que, quand j'avais voulu connaître Mlle de Stermaria ou faire faire des robes à Albertine, c'était comme aux plus serviables de mes amis, à des Guermantes que je m'étais adressé (*TR* 554).

¹ C'est le héros lui-même qui revient sur les erreurs de sa jeunesse : « Mais enfin, malgré tout, les Guermantes et Gilberte aussi, diffèrent des autres gens du monde en ce qu'ils plongent plus avant leurs racines dans un passé de ma vie où je rêvais davantage et croyais plus aux individus » (*TR* 554).

² Aude Le Roux-Kieken, *Imaginaires et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*, op. cit., pp. 410-411.

³ *TR*, *Esquisse LIV*, pp. 933-934.

Malgré l'oubli de leur nom, les Guermantes rejoindront leurs vitraux en préservant leur nature divine et éternelle, avec un arbre généalogique comparable à l'arbre de Jessé. Cet arbre symbolise le processus créateur de « ce sculpteur des lois héréditaires et des époques sociales » qui « renvoie, de la façon la plus générale, au sculpteur reconnu à l'œuvre dans le travail du temps¹ ».

Si chez Proust l'hérédité et la race régissent la vie et la mort des personnages, il se dégage du roman de Woolf une conception négative de l'hérédité.

d. Contre l'hérédité

Dans *Les Années*, le thème de l'hérédité est tout aussi présent que dans les autres œuvres analysées. Néanmoins, s'il est possible de parler d'hérédité chez Woolf, ce n'est qu'en termes de contraste et d'opposition. Les personnages n'acceptent pas l'identification, qu'elle soit physique ou morale, avec les membres de leur famille. Le thème de l'hérédité nourrit alors la rébellion contre le système familial patriarcal d'empreinte victorienne.

Nécessairement porteurs de caractères héréditaires, les personnages essaient de s'en libérer à travers des choix de vie qui contrastent avec l'éthique familiale bourgeoise. Martin est présenté comme ayant hérité des traits physiques de sa mère et du caractère de son père : « *He had the red hair of the woman in the picture*² [...] » (Y 11) ; « *He felt exactly like his father in a rage; as if he had white spots above the temples*³ » (Y 221). Cependant, il tente de se libérer de l'emprise familiale en voyageant, mais sans vraiment s'intégrer à la vie en société. Cette figure n'est pas sans évoquer celle de Peter Walsch dans *Mrs Dalloway*⁴. Tout comme Peter, Martin préfère sa liberté au mariage, à l'amour possessif, et il croit pouvoir retrouver dans l'architecture la clé de la compréhension du monde. Néanmoins, si pour ce personnage tout est de l'ordre du mensonge, les rapports familiaux, les rapports avec les autres et les domestiques, en réalité Martin reste esclave de son appartenance sociale. Ses

¹ Luc Fraisse, *L'œuvre Cathédrale : Proust et l'architecture médiévale* (1990), Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne, 9 », 2014, p. 406.

² « Il avait les cheveux roux de la femme du tableau [...] » (A 728).

³ « Il avait les cheveux roux de la femme du tableau [...] » ; « il ressentait la même colère que son père lorsqu'il se mettait en rage, comme s'il avait des taches blanches au-dessus des tempes » (A 914).

⁴ Virginia Woolf, *Mrs Dalloway, Œuvres romanesques I*, traduit de l'anglais par Marie-Claire Pasquier, édition publiée sous la direction de Jacques Aubert avec la collaboration d'Adolphe Haberer, Marie-Claire Pasquier, Françoise Pellan et Michèle Rivoire. Préface de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.

réactions en présence de la domestique Crosby montrent bien qu'il a hérité de ses parents un système de pensée classiste¹.

Tout comme Martin, Délia est apparemment un personnage insoumis qui, dans sa jeunesse, a quitté la maison familiale pour se conformer à ses idéaux politiques. Néanmoins, tout comme son frère, elle semble subir inconsciemment les valeurs morales transmises par sa famille. Cela est rendu évident par le choix de son mari : « *Thinking to marry a wild rebel, she had married the most King-respecting, Empire-admiring of country gentlemen [...]*² » (Y 378). Ce n'est que par un accès de rage envers un passé dont elle a essayé en vain de se débarrasser qu'elle peut retrouver, dans sa vieillesse, la beauté oubliée de sa rébellion juvénile : « *'Abercorn Terrace !' she exclaimed, filling a glass. She flung her head back and looked for a moment astonishingly young, handsome, and defiant. 'It was Hell!' she exclaimed. 'It was Hell!' she repeated*³ » (Y 396). La maison familiale devient, pour Martin et Délia, synonyme et lieu de répression, de violence. Néanmoins, chez ces deux personnages, l'hérédité morale l'emporte sur la tentative de se détacher d'une pensée classiste et traditionnelle.

Dans le roman, Rose semble être le seul personnage qui assume jusqu'à la fin son choix d'indépendance vis-à-vis des legs familiaux. Elle qui, déjà enfant, a les manières de son père et qui tient, par Martin, de son oncle paternel, vit de manière contrastée ces ressemblances masculines. Si son père a combattu en soutenant la cause coloniale, Rose conduit sa lutte contre le système machiste. Elle que l'on pourrait définir comme l'alter ego féministe de son père, n'en ressent pas moins un lien de sang avec ses cousines pauvres, Maggie et Sally, ces êtres isolés, gardiennes des reliques de leur monde disparu avec la mort de leurs parents⁴. On peut même déceler un sentiment de solidarité du personnage de Rose envers ses cousines déchuës. Maggie et Sara semblent être les seuls personnages à ne pas se rebeller contre les caractères héréditaires que leur a transmis leur mère. De cette femme si sensuelle et vivante elles ont hérité leur penchant artistique. Quant à Sara, cet *outsider* destiné

¹ « *He hated talking to servants [...]* » ; *One always lies to servants [...]* » (Y 211 ;212). « Il détestait parler aux domestiques [...] » ; « On ment toujours aux domestiques [...] » (A 905).

² « Pensant épouser un rebelle indomptable, elle avait épousé le gentilhomme campagnard le plus respectueux du roi, le plus admirateur de l'Empire [...] » (A 1055).

³ « Abercorn Terrace ! » s'exclama-t-elle, remplissant un verre. Elle rejeta la tête en arrière et eut pendant un instant l'air étonnamment jeune, belle, et pleine de défi. « C'était l'enfer ! s'exclama-t-elle. C'était l'enfer ! répéta-t-elle » (A 1070).

⁴ Grace Radin souligne, à ce propos, comment en se souvenant des scènes de l'enfance à Abercorn Terrace, et en incitant ses cousins à se souvenir de ces scènes de leur passé commun, Rose essaie de rétablir un noyau familial, Grace Radin, *Virginia Woolf's « The Years »: The Evolution of a Novel*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1981, p. 49.

à rester isolé dans la société, elle construira son monde en pénétrant dans les pensées d'autrui et en les répétant avec sa propre mélodie. Si elle garde vivace le souvenir de sa mère, elle est décrite comme sa copie ratée. Dès son enfance, « *They were the very opposite of each other—Lady Pargiter so sumptuous; Sally so angular*¹ » (Y 135); « *She was very like her mother—except when she laughed*² » (Y 220).

Si la critique de l'institution familiale est présente tout au long du roman, à travers les voix de Délia, de Martin ou de Rose, c'est avec la nouvelle génération que le système patriarcal est entièrement démystifié. On constate chez les membres de la nouvelle génération le rejet de ces mêmes traits de caractères qui assuraient, du moins, une continuité physique entre les générations. Peggy déteste sa ressemblance d'avec sa grand-mère : « *Somebody had told her that she was like her grandmother: and she did not want to be like her*³ » (Y 308); en observant Peggy, North pense que « *it reminded him of his grandmother's face in the picture*⁴ » (Y 401). Dans le roman de Woolf, comme il arrive dans le roman de Proust, l'hérédité devient une force négative, car elle agit de force chez les personnages qui essaient de s'en libérer.

À côté des forces intimes, d'autres forces concourent au déclin des héros, il s'agit du déclin social.

2.3 Un déclin social

Dans les romans de Tolstoï, Mann, Proust, Woolf et Lampedusa, le déclin a autant une nature intime que sociale. Le phénomène qui voit les aristocraties et les vieilles bourgeoisies découvrir leur propre fragilité et leur mort tient bien sûr à l'affaiblissement et à la dégénérescence des caractères, mais ceux-ci sont déterminés par des causes extérieures, à savoir l'essor de la nouvelle bourgeoisie capitaliste et les conditions historiques et politiques qui ont permis à cette dernière de monter les échelons de la société. Le charme de l'aristocratie n'en est que plus marqué.

Si cette classe vit le crépuscule de son existence séculaire, son attrait et son nom revivent dans les romans, tout comme le lent processus de désagrégation qui a amené les

¹ « Elles étaient exactement l'inverse l'une de l'autre — Lady Pargiter si somptueuse ; Sally si anguleuse » (A 836).

² « Elle ressemblait beaucoup à sa mère — sauf quand elle riait » (A 914).

³ « Quelqu'un lui avait dit qu'elle ressemblait à sa grand-mère, et elle ne voulait pas lui ressembler » (A 993).

⁴ « cela lui rappelait le visage de sa grand-mère sur le tableau » (A 1074).

héros à subir la fin de leur monde. Dans *Les lois de l'imitation*, Gabriel Tarde définit la supériorité de la noblesse en ces termes :

Le principal rôle d'une noblesse, sa marque distinctive, c'est son caractère initiateur sinon inventif. [...] Aussi longtemps que dure la vitalité d'une noblesse elle se reconnaît à ce signe ; et quand, à l'inverse, elle se replie sur les traditions, s'y rattache jalousement, les défend contre les entraînements d'un peuple jadis initié par elle aux changements, [...] on peut dire que sa grande œuvre est faite et son déclin avance¹.

Le sociologue affirme ainsi la prééminence de la noblesse sur les autres classes sociales et souligne l'importance de « la marche de l'imitation [qui] suit toujours la même loi : elle va, à distance égale, du supérieur à l'inférieur² ». Ces éléments ne suffisent pourtant pas à cerner ce monde, le caractère inventif ne saurait être le seul élément qui caractérise cette classe, et l'on peut se demander d'où viennent la supériorité de la noblesse et sa propre nature. En effet, l'aristocratie se définit par plusieurs éléments qui concourent à la distinguer de la bourgeoisie et des classes inférieures. Elle s'affirme traditionnellement par son propre territoire, par ses châteaux et ses domaines³. Mais cela ne suffirait pas à justifier son pouvoir et son charme.

La noblesse se fonde sur un capital non seulement économique, mais social et symbolique⁴. Par capital social, on entend les réseaux de relations que l'aristocratie doit entretenir à travers un travail particulier. Tenir un salon ou avoir des connaissances nécessite un travail important pour entretenir les relations sociales. Mais ce qui fait l'originalité de la noblesse, c'est son capital symbolique, son charme et ses manières qui font en sorte qu'on peut reconnaître un noble d'une autre personne. Le capital symbolique est « un capital à base cognitive, qui repose sur la connaissance (connaissance qui n'est pas une connaissance intellectuelle, mais une maîtrise pratique, un sens pratique)⁵ ». Il s'agit alors d'une connaissance fondamentale, car elle est basée sur le rang, l'honneur et l'authenticité, et, en même temps, elle est une connaissance éphémère, qui tient du rapport aux autres nobles, d'un pouvoir relationnel et de la réaction des autres. Cette connaissance permet de distinguer les nobles des non-nobles. Pour que cette relation existe, pour que ces manières nobles aient un sens, il est nécessaire que le capital symbolique repose sur la croyance, sur l'intériorisation de cet esprit noble. Les manières, la connaissance ne vont pas sans un corps qui croit à son

¹ Gabriel Tarde, *Les Lois de l'imitation, étude sociologique*, Paris, Alcan, 1895, p. 240.

² *Ibid.*, pp. 251-252.

³ Voir : Monique de Saint Martin, *L'Espace de la noblesse*, Paris, Éd. Métailié, 1993.

⁴ Voir à ce propos : « La noblesse : capital social et capital symbolique », postface de Pierre Bourdieu à l'ouvrage collectif : *Anciennes et nouvelles aristocraties de 1880 à nos jours*, sous la direction de Didier Lancien et Monique de Saint Martin, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2007, pp. 385-397.

⁵ *Ibid.*, p. 388.

appartenance. C'est une sorte de noblesse d'esprit, d'*habitus* qui caractérise les nobles par rapport aux autres. La généalogie, l'hérédité, sont des éléments fondamentaux pour les nobles et pour la connaissance et l'affirmation de leur statut. Le capital nobiliaire est ainsi un capital qui s'appuie sur la mémoire de son passé, de ses généalogies et sur l'ancienneté du titre. À cela s'ajoute l'importance donnée au sang noble, qui justifie les titres et les qualités du rang en opposition à l'usurpation de la bourgeoisie. Et c'est justement l'achat des titres, les reconversions matrimoniales des nobles avec les bourgeois, le capital économique énorme accumulé par cette dernière, le nouveau capital symbolique et artistique que la bourgeoisie saura sortir du néant, qui concourront au déclin de l'aristocratie.

Si l'aristocratie possède sa propre mémoire qui légitime son statut et son rang, la bourgeoisie n'a pas de passé, elle travaille sur le présent et l'avenir à travers la profession et la carrière. Néanmoins, elle a besoin d'affirmer sa légitimité spatiale et symbolique. En effet, si l'aristocratie s'affirme par ses territoires, la bourgeoisie n'en a pas et doit construire, à travers un travail symbolique et matériel, son propre espace à travers des valeurs différentes de celles de l'aristocratie et qui proposent une nouvelle vision du monde. Ce monde se crée en partie aux dépens de l'aristocratie, car la nouvelle classe émergente s'approprie des territoires des nobles en déclin ou profite des conditions historiques qui lui sont favorables. La recherche de nouveaux espaces à conquérir et celle des titres est donc fondamentale pour légitimer le statut social.

Dans les romans de Tolstoï, Mann, Proust et Lampedusa, nous assistons à ce travail matériel et symbolique de la bourgeoisie.

Tolstoï et Lampedusa ont une vision négative de la bourgeoisie. Le premier en dénonce l'arrivisme, la banalité à travers la vie de son héros qui, comme toute la bourgeoisie de Saint Pétersbourg, ne songe qu'à l'ascension sociale. L'on assiste également à la légitimation spatiale de la nouvelle bourgeoisie. Ivan Ilitch est à la recherche d'une maison qui possède un cachet de noblesse et qui en réalité sera pareille à toutes les maisons bourgeoises, car, comme l'écrit Proust, le charme d'un palais noble ne se transvase pas. Dans le roman de Lampedusa, Sedàra, quant à lui, a besoin du palais en ruine de Tancredi pour couronner son ascension. La reconversion matrimoniale de Tancredi et Angelica est nécessaire pour le premier, de sang noble mais décliné. Lampedusa trace néanmoins un portrait négatif de la bourgeoisie, en mettant en avant son ignorance, sa cupidité et sa mesquinerie. On songera ainsi à l'ignorance de Sedàra lorsqu'il vante à Don Fabrizio sa richesse, qu'il dépensera sans compter pour doter sa fille : « *E con questo si possono rifare*

*tutte le scale di Marruggia e tutti i soffitti di Sorcionero che esistono al mondo*¹. Angelica deve essere alloggiata bene » (G 138). L'ironie du sort voudra qu'Angelica, à la fin du roman, devienne une experte en architecture. Alors que Chevalley demande à Don Fabrizio d'accepter la charge de sénateur, celui-ci lui conseille de s'adresser à Sedàra pour cette nomination, conscient qu'en politique il n'est pas nécessaire d'être un homme honnête.

Mann et Proust, quant à eux, mettent en avant certaines valeurs positives du travail de la bourgeoisie. La bourgeoisie n'est pas seulement porteuse de valeurs négatives. Elle est considérée comme novatrice, car elle soutient des valeurs modernes, méritocratiques. Dans les romans de Mann et Proust, le déclin de la vieille bourgeoisie et de l'aristocratie est analysé en tenant compte du travail social et politique de la nouvelle classe montante et de la distance qui sépare les deux mondes. L'un est le berceau de la tradition, l'autre celui d'une vision nouvelle des rapports sociaux. Il est pourtant nécessaire que la bourgeoisie, comme c'est le cas dans *La mort d'Ivan Ilitch* et *Le Guépard*, légitime son propre pouvoir à partir d'un compromis avec la vieille classe dominante.

Dans *Les Buddenbrook*, les Hagenström, malgré leur richesse, vivent à la périphérie de Lubeck et doivent acheter la maison en déclin des Buddenbrook pour pouvoir affirmer leur statut car, comme le sait bien Thomas, « *es fehlt ihnen etwas, etwas Äußerliches, worauf sie bislang mit Überlegenheit und Vorurteilslosigkeit verzichtet haben . . . Dis historische Weihe, sozusagen, das Legitime*² . . . » (B 600). Hermann Hagenström est néanmoins porteur de valeurs politiques et sociales modernes. Si Thomas représentait la tradition, le charme de Hermann Hagenström tient à sa liberté vis-à-vis de cette même tradition, de son manque d'assujettissement aux règles traditionnelles, de son individualisme et de son intérêt pour le progrès. Thomas Mann peint ainsi les mérites de la nouvelle bourgeoisie, qui se conforme aux temps nouveaux. Comme Mme Verdurin, Hermann Hagenström soutient les nouveaux artistes, qu'il reçoit dans sa maison.

Dans *La Recherche*, le lent travail de salon de la bourgeoisie a des conséquences fondamentales non seulement sur l'ascension politique et économique de cette classe, mais aussi sur la formation du capital symbolique. Mme Verdurin crée son propre salon à partir d'éléments originaux par rapport au salon aristocratique des Guermantes. Si le salon aristocratique est un lieu où l'on est admis par sa valeur statutaire, donc par son rang, par sa

¹ « Avec cela on peut refaire tous les escaliers de Marruggia et tous les plafonds de Sorcionero qui existent au monde. Angelica doit être bien logée » (G 137).

² « Il leur manque quelque chose, un signe extérieur auquel jusqu'à présent ils ont eu la sagesse et la liberté d'esprit de renoncer... la consécration historique, la légitimation en quelque sorte » (B 606).

famille et par l'ancienneté de son nom, pour le salon bourgeois il en va différemment. Chez Mme Verdurin, le mercredi, émergent de nouvelles règles pour appartenir au petit groupe. La méritocratie est fondamentale dans le groupe de Mme Verdurin ; artistes et intellectuels y sont les bienvenus. Se crée une nouvelle vision du monde faite de nouvelles valeurs qui accentuent les points faibles de l'aristocratie, parmi lesquelles le poids de la culture. En effet, chez Proust, si l'aristocratie trouve sa légitimité dans la tradition et dans sa croyance en sa propre supériorité naturelle, Mme Verdurin travaille sur l'« anomie que la bourgeoisie a fait émerger dans l'espace social de la noblesse¹ ». Par anomie, on entend une nouvelle vision du monde dans les nouveaux salons bourgeois émergents, où confluent plusieurs points de vue, celui des intellectuels, des artistes, des universitaires, qu'on retrouve dans le salon des Verdurin. C'est ainsi que la nouvelle bourgeoisie peut garantir la nouveauté et la diversité des capitaux². Mme Verdurin a depuis toujours été le mécène d'artistes et de musiciens ; on se souviendra de la sonate de Vinteuil jouée dans son salon, de Wagner, et de la soirée musicale qu'elle donne chez elle pour Charlus, alors que ce dernier veut lancer son protégé, Morel, et que la meilleure aristocratie est invitée. Soirée à laquelle les aristocrates n'apprécient pas la musique. Sans compter que les Verdurin sont dreyfusards. Durant la guerre, Mme Verdurin tient l'un des salons les plus importants de Paris. Elle est informée et se tient au courant de la situation politique. Comme à l'époque de l'affaire Dreyfus, son salon est le lieu où l'on peut discuter sur la politique.

Ce travail de salon aura réussi, après une vingtaine d'années, à renforcer et à matérialiser le capital symbolique de Mme Verdurin, qui dans le dernier tome de la *Recherche* s'affirme comme la nouvelle reine de Paris. En effet, dans *Le Temps retrouvé*, Proust décrit les résultats de ce lent travail. Ainsi, les mésalliances réussies finiront par donner une touche de noblesse à la bourgeoisie, tout en favorisant l'intégration de cette dernière dans la meilleure société. Gilberte se marie à l'aristocrate Saint-Loup, Odette devient Mme Forcheville, Mme Verdurin finira par devenir la nouvelle princesse de Guermantes.

¹ Catherine Bidou-Zachariassen, *Proust sociologue. De la maison aristocratique au salon bourgeois*, Paris, Descartes & Cie, 1997, p. 155.

² *Ibid.*, p. 19.

2.4 Symboles du déclin

Dans les romans de Mann, Proust et Lampedusa, le déclin de l'aristocratie et l'émergence de la bourgeoisie sont représentés par toute une symbolique qui se déploie dans les textes.

Les noms de la vieille bourgeoisie et de la noblesse ne font référence qu'à des titres stériles rappelant les valeurs d'autrefois. Lampedusa ira jusqu'à faire des aristocrates et des bourgeois des animaux, les uns étant symbolisés par du bétail destiné à l'abattoir, les autres représentant la nouvelle classe sans scrupules qui supplantera le vieil ordre social.

a. Des titres inutiles

Dans *Les Buddenbrook*, le nom de la maison familiale n'est plus qu'un nom dénué d'importance, simplement associé à une richesse passée. Ainsi, lors du centenaire de la maison de commerce, c'est Thomas Buddenbrook lui-même qui a renoncé à croire à l'importance de ce jour, car il est conscient de la distance qui le sépare de ses ancêtres, il sait qu'il n'agit plus dans le même esprit. Dans le roman de Mann, le déclin du nom de la maison de famille va de pair avec le déclin intérieur du personnage. Malgré l'émergence de la nouvelle bourgeoisie, c'est Thomas Buddenbrook lui-même qui ne croit plus aux affaires et se laisse envahir par son malheur intime. Tout comme Don Fabrizio, Thomas n'est plus qu'une figure de représentation de sa classe. Les deux personnages se laissent entraîner dans la chute.

À la fin de son roman, Proust montre les effets de l'ascension de la bourgeoisie. La matinée chez les Guermantes offre un tableau complètement nouveau de la société du faubourg Saint-Germain. Celle-ci, à travers son travail symbolique, s'est intégrée dans la vie du faubourg en question et, sauf pour ceux qui en connaissent le passé, ces personnages passent pour être des personnages de la meilleure mondanité et de la meilleure famille. Ces gens sont parvenus, non seulement grâce aux opportunités économiques, mais aussi par un travail individuel constant, à s'assurer une nouvelle position dans le monde. En revanche, les noms des vieux nobles sont exposés à l'ignorance de ceux qui leur attribuent un statut social inférieur. La confusion des noms et des titres relève, selon Proust, des effets du temps et de l'oubli. Ainsi, Bloch ou Mme Forcheville sont considérés comme issus des meilleures familles alors que les noms de Swann ou d'Oriane sont rabaissés. Oriane, une vraie Guermantes, peut signer Guermantes, et pourtant elle est déclassée dans le monde et perçue comme une personne de peu d'importance par les nouveaux arrivés dans le monde. Et la fille de Mme de Saint-Loup, qui s'était fait une position importante par son mariage avec Robert

de Saint-Loup, finira par faire déchoir le nom de famille par son mariage avec un obscur homme de lettres. L'on assiste ainsi à une vision cyclique du déclin. En réalité, Proust montre la mobilité du monde social, car, même les aristocrates oubliés à la dernière matinée des Guermantes, à l'époque de leur fortune, n'étaient que des parvenus ou des bourgeois¹. Il n'y a pas de lois figées dans *La Recherche* ; les lois sociales participent du relativisme proustien. À la fin du *Temps retrouvé*, du charme des noms aristocratiques, il ne subsistera que l'intérêt à en *déguster* les généalogies lors des dîners organisés pour quelques rares élus par l'aristocratie secondaire.

Le nom des Salina connaîtra le même oubli et sera également tourné en dérision à la fin du *Guépard*, car pour Angelica ce titre n'est qu'un « *bel cartello*² » (G 259), à exposer lors du cinquantenaire de l'événement qui a marqué la fin des Salina. D'ailleurs, qui sinon l'anti-Fabrizio, celui qui n'a rien hérité ni de son père ni de son grand-père, sinon le nom, pourrait porter ce panneau ? La sémiologie du déclin par la référence au titre et au blason des Salina est présente tout au long du texte, symbolisant la foi en un monde plus stable, fait de traditions séculaires, mais qui semble ne pas tenir face à l'inéluctabilité de la crise. Des objets emblématiques du blason de famille, le couvercle de la soupière surmonté par le Guépard dansant (G 40), (G 21), le « *Gattopardo d'oro sul berretto*³ » (G 79) des gardes du palais Salina, du Guépard en pierre dansant avec les pattes tronquées (G 70), (G 56), il ne restera plus à la fin du roman qu'une image qui ne pourra se recomposer qu'aux yeux de Concetta, celle à qui la mémoire a fait subir un enfer, celle dont les yeux, jusqu'à la veille de sa mort, se sont refermés sur un monde disparu. Comme chez Proust, la noblesse sera remplacée par la nouvelle classe émergente qui ne pourra s'affirmer qu'après un mariage réussi et l'achat d'un titre, celui qui confèrera à Sedàra le statut de baron del Biscotto. L'allusion dans le texte aux origines du titre n'est pas sans intérêt car elle renvoie au début, avec le personnage de Federico, baron del Biscotto di Mazzara, des liens tissés avec les autres États italiens. En effet, en 1409 Federico del Biscotto sera intégré dans le patriciat de la Vénétie et deviendra consul de la république de Venise à Messine. Sedàra en ce sens symbolise l'alliance avec le

¹ « Si bien que ce n'était pas la qualité d'hommes du grand monde qui rendait cette société si brillante, mais le fait d'avoir été assimilés plus ou moins complètement par cette société qui faisait, des gens qui cinquante ans plus tard paraissent tous pareils, des gens du grand monde. Même dans le passé où je reculais le nom des Guermantes pour lui donner toute sa grandeur, [...] le phénomène que je remarquais en ce moment se produisait de même. Ne les avait-on pas vu s'allier à la famille Colbert par exemple [...] ? Mais ce n'est pas parce que les Colbert, simples bourgeois alors, étaient nobles, que les Guermantes s'allièrent avec eux, c'est parce que les Guermantes s'allièrent aux eux qu'ils devinrent nobles » (TR 545-546).

² « Beau panneau » (G 283).

³ « Le Guépard en or sur la casquette » (G 68)

roi de Savoie pour permettre l'annexion de la Sicile à l'Italie, et entraîne la fin de l'auguste noblesse.

Mais l'écriture du déclin et de la mort ne s'arrête pas là chez Lampedusa. Dans *Le Guépard*, les métaphores animales rendent tout aussi bien la symbolisation du déclin de l'aristocratie, que la négativité de la bourgeoisie et véhiculent de nouvelles images de mort.

b. Le bestiaire au service de la représentation du déclin et de la mort

Dans le roman de Lampedusa, les métaphores et les analogies avec le monde animal sont les instruments expressifs privilégiés pour souligner la psychologie et le statut des personnages, pour peindre le sort de deux classes sociales, et pour exprimer la poétique mortuaire du texte¹.

À un premier niveau de lecture, il est question d'animaux aristocratiques, le lion et le guépard, incarnés par Don Fabrizio, qui se distinguent des autres animaux.

Si le Prince est l'emblème absolu de la force et de la noblesse, des personnages tels Sedàra et les membres de sa famille subissent, par le biais de l'ironie et d'attributs réducteurs, un processus d'appauvrissement et de dégradation de leur humanité. Cette opération tend à créer une opposition morale entre les deux mondes et à mettre en avant les caractères négatifs et arrivistes de la bourgeoisie. Sedàra est le personnage qui bénéficie du plus grand nombre de comparaisons animales. Par les mots de Don Ciccio Tumeo, dans sa campagne pour les élections, Sedàra « *andava avanti e indietro in tutto il territorio come un pipistrello, in carrozzino, sul mulo, a piedi, pioggia o sereno che fosse; e dove era passato lui si formavano circoli segreti, si preparava la strada per quelli che dovevano venire*² » (G 127); par rapport à la beauté de sa femme, Tumeo le considère comme un « *scarafaggio*³ » (G 128). Pour sa fille Angelica, il est un « *sorcetto custode di una fiammeggiante rosa*⁴ » (G 216). Lors de la rencontre entre Don Fabrizio et Sedàra, Don Fabrizio voit le père d'Angelica comme un

¹ Pour une étude du monde animal dans *Le Guépard* voir : Maria Pagliara-Giacovazzo, *Il « Gattopardo » o la metafora decadente dell'esistenza*, Lecce, Milella, 1983; Nunzio La Fauci, « Del Gattopardo (e dintorni) », *Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi*, Roma, Meltemi, 2001, pp. 73-149; « Nuclei di complessità narrativa nel bestiario del Gattopardo », *Lo spettro di Lampedusa*, Pisa, Edizioni ETS, 2001, pp. 39-102; Emanuele Cutinelli-Rendina, « Sorrisi degli animali e ghigni degli uomini nel Gattopardo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa », *Bollettino di italianistica* n° 2, *Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica*, Roma, Carocci Editore, 2016, pp. 56-70.

² « Il allait et venait sur tout le territoire comme une chauve-souris, en calèche, sur sa mule, à pied, par la pluie ou le beau temps ; et là où il était passé se formaient des sociétés secrètes, la voie se préparait pour ceux qui devaient venir » (G 123-124).

³ « Cloporte » (G 124).

⁴ « Petit rat gardien d'une rose flamboyante » (G 231).

« *sciacalietto timoroso*¹ » (G 132) à deux reprises. La différence entre les deux hommes ne tient pas seulement à l'élégance et aux bonnes manières du Prince, elle est également rendue par une autre métaphore animale :

Il nobiluomo si alzò, fece un passo verso Don Calogero attonito, lo sollevò dalla poltrona, se lo strinse al petto; le gambe corte del Sindaco rimasero sospese in aria. In quella stanza di remota provincia siciliana venne a raffigurarsi una stampa giapponese nella quale un moscone peloso pendesse da un enorme iris violaceo (G 135).

Le gentilhomme se leva, fit un pas vers don Calogero étonné, le souleva de son fauteuil, le serra contre sa poitrine ; les petites jambes du Maire restèrent suspendues en l'air. Dans cette pièce de la province sicilienne reculée se dessina une estampe japonaise où un grand bourdon velu pendait d'un énorme iris violacé (G 133).

Alors que la stature de Don Calogero est tournée en dérision, le ridicule l'atteignant aussi dans sa fonction de maire, le contraste est évident entre l'abaissement moral et la caractérisation répugnant de Sedàra, vu comme un bourdon velu, et la noblesse représentée par l'iris, donc par Don Fabrizio. Angelica et Donna Bastiana, quant à elles, sont l'emblème de femmes réduites à l'érotisme bestial. Lorsqu'il est question de la caractérisation de Donna Bastiana, c'est une bestialité primaire qui ressort de sa description. Don Ciccio Tumeo, tout en faisant l'éloge de sa beauté, l'associe à un animal ne sachant ni lire, ni écrire ou parler. Elle est réduite à une « *bellissima giumenta, voluttuosa e rozza; è incapace anche di voler bene alla figlia; buona ad andare a letto e basta*² ». (G 128). La description de la femme de Don Calogero est la plus dégradante qui soit faite d'un être humain dans le roman. Don Calogero, malgré les attributs qui le réduisent au niveau d'un animal, possède des capacités non négligeables grâce à son sens du commerce et des affaires. Par contre, Donna Bastiana est un être presque inutile, à cause de sa complète animalisation physique et morale. Angelica est également décrite avec une connotation érotique, elle a les « *denti di lupatta*³ » (G 95) et deviendra l'une de plus « *viperine Egerie di Montecitorio e della Consulta*⁴ » (G 149). Angelica est également réduite à une chose par Tancredi, à une « *bella anfora colma di monete*⁵ » (G 216). Objets érotiques ou objets économiques, voilà ce que sont ces femmes du point de vue de l'aristocratie.

¹ « Chacal craintif » ; « chacal » (G 129 ;130).

² « très belle jument, voluptueuse et fruste ; elle est même incapable d'aimer sa fille ; elle est bonne pour le lit et c'est tout » (G 125).

³ « Dents de jeune louve » (G 88).

⁴ « L'une des Égéries les plus vipérines de Montecitorio et de la Consulta » (G 151).

⁵ « Belle amphore pleine de pièces de monnaie » (G 231).

Néanmoins, dans le roman, le point de vue ne reste pas seulement celui de Don Fabrizio ; Lampedusa exprime tout aussi bien le point de vue de Sedàra. Pour ce dernier, l'aristocratie est qualifiée par des caractérisations animales. Aux yeux de Sedara l'aristocratie est formée de « *uomini-pecore*¹ » qui se font dépouiller par des gens comme lui. La qualification de noble-mouton traduit le caractère passif d'une classe sociale qui ne peut plus prendre d'initiative et qui se laisse entraîner dans la fin de son propre monde. Le compromis entre les deux classes sociales, le mariage entre Tancredi qui devrait être un guépard, et Angelica, qui relève de la famille des chacals, ne donne pourtant qu'un « *sterile innesto*² », une greffe stérile. Il est d'ailleurs significatif de voir comment est caractérisé tout au long du roman le personnage de Tancredi. Il est une écrevisse lorsqu'il est associé aux Garibaldiens³, « *nero e sottile come una biscia*⁴ » (G 214), et à plusieurs reprises il est qualifié de chat. Chat qui n'a rien d'un guépard, et dont la comparaison avec le personnage fait émerger le caractère arriviste de celui-ci. Son affectuosité malicieuse, son pas silencieux sont comparés à ceux d'un chat⁵. De même, Tancredi marche « *leggero come un gatto*⁶ » (G 101), lorsqu'il traverse les rues parmi les pissats, vers la maison d'Angelica. Son visage est triangulaire (G 49) ; (G 32), comme celui d'un chat. Ces éléments caractérisent un personnage opportuniste. Tancredi a entrevu, dans le mariage avec Angelica, une manière d'échapper à son propre déclin et d'entraîner par là-même le déclin de son oncle et de toute une classe sociale. Sa fameuse sentence historique : « il faut que tout change pour que rien ne change » signe son efficacité, redoutable et féline. Il doit agir de manière silencieuse et malicieuse, comme un chat, pour parvenir à ses fins. D'ailleurs, qu'il fasse mourir son oncle dans un hôtel sordide n'est pas anodin. Ce personnage est cohérent avec sa propre nature jusqu'à la fin. En laissant Don Fabrizio mourir dans une sordide chambre d'hôtel qui s'appelle Trinacria, Tancredi, qui a le visage triangulaire, tout comme la Sicile évoquée par son ancien nom Trinacria, oppose la Sicile à la ville Salina où le Prince souhaiterait mourir⁷.

¹ « hommes-moutons » (G 144).

² Maria Pagliara-Giacovazzo, *Il « Gattopardo » o la metafora decadente dell'esistenza, op. cit.*, p. 138.

³ « *Don Fabrizio non capiva bene: li ricordava entrambi rossi come gamberi e trasandati* » (G 155); « Don Fabrizio ne comprenait pas bien: il se souvenait d'eux rouges comme des écrevisses et négligés » (G 158).

⁴ « Noir et mince comme une couleuvre » (G 229).

⁵ Alors que le Don Fabrizio contemple la fontaine d'Amphitrite, « *L'affettuosità maliziosa della voce di Tancredi lo distolse dall'intorpidimento voluttuoso. Non lo aveva inteso venire, era come un gatto* » (G 88); « La malice affectueuse de la voix de Tancredi le détacha de son engourdissement voluptueux. Il ne l'avait pas entendu venir, il était comme un chat » (G 78).

⁶ « Aussi légèrement qu'un chat » (G 94).

⁷ A ce propos La Fauci écrit : « *Un mancamento di Fabrizio, prossimo alla morte, è l'occasione perfetta perché Tancredi, fingendo un'inecepibile premura, renda ignobile anche l'atto estremo dello zio. Egli decide infatti che Fabrizio muoia nel luogo meno individuale che possa immaginarsi, una modesta camera d'albergo. Non va*

Le personnage représenterait ainsi les aspects négatifs du chat, tandis que Don Fabrizio symbolise les aspects positifs du guépard. Tancredi doit détruire le vieil ordre, soit le monde aristocratique, pour légitimer le nouvel ordre social et survivre, même après sa mort, dans le personnage d'Angelica.

Et c'est justement au moment où la réflexion sur la mort chez Don Fabrizio devient plus concrète, à partir de la sixième partie du roman, que l'aristocratie est présentée comme victime de son sort. L'immobilité que Don Fabrizio observe au bal, à partir de la description même du palais des Ponteleone qui restait inchangé depuis des décennies, immobilité et passivité qui après tout avaient été les causes du déclin de toute une classe, peuvent être associées à une sorte de « *rigor mortis*¹ ». C'est justement à partir de l'humour noir de Don Fabrizio, de l'ennui qu'il éprouve tout au long de la soirée et du sentiment de compassion envers ces mêmes vieux nobles qui après tout étaient ses amis, que les métaphores et comparaisons animales se font funèbres et morbides. Sedàra devient la cause de ces images funèbres, car sujet actif dans l'anéantissement du monde présent au bal. Aux yeux de Don Fabrizio, la bourgeoisie, son avidité et son arrivisme sont, non seulement cause du déclin de l'aristocratie, mais aussi les responsables du sentiment de mort qui avait pris possession des symboles de l'aristocratie, de ses lieux, de ses palais. Ces réflexions sont propices à une métaphore animale très violente, lorsque la vue des « *abiti neri dei ballerini ricordavano le cornacchie che planavano, alla ricerca di prede putride, al disopra dei valloncelli sperduti*² » (G 221). On assiste à la dégradation animale, non seulement appliquée à la bourgeoisie, personnifiée par des corneilles qui se nourrissent d'animaux en état de décomposition, mais aussi de l'aristocratie, symbolisée par ces mêmes victimes en état de putréfaction. Et c'est à travers ces images de mort violente, d'un bestiaire en marche vers sa propre fin, que sont mis en scène ces représentants d'un monde en voie d'extinction : « *Anche le scimmiette sui poufs, anche i vecchi babbei suoi amici erano miserevoli, insalvabili e cari come il bestiame che la notte mugola per le vie della città, condotto al macello*³ » (G 232). La comparaison des aristocrates avec le bestiaire devient en effet le prélude à l'image finale du chapitre, quand le

poi sottovalutata la portata evocativa del nome dell'albergo, Trinacria. Si tratta di una tradizionale designazione della Sicilia. L'agognata villa Salina contrapposta alla Sicilia: il luogo ignobile nel quale Tancredi, dal volto triangolare, conduce Fabrizio a morire », Nunzio La Fauci, « Del Gattopardo (e dintorni) », *op. cit.*, p. 121.

¹ Nunzio La Fauci, *Lo spettro di Lampedusa*, *op. cit.*, p. 70.

² « voyait dans les habits noirs des danseurs des corneilles qui planaient, à la recherche de proies corrompues, au-dessus des vallons perdus » (G 237).

³ « Même les petites guenons sur les poufs et ses vieux amis benêts étaient pitoyables, impossibles à sauver et aimés comme le bétail meuglant dans la nuit, conduit à l'abattoir à travers les rues de la ville [...] » (G 239).

bestiaire à été abattu : « *Un lungo barroccio scoperto portava accatastati i buoi uccisi poco prima al macello, già fatti a quarti e che esibivano i loro meccanismi più intimi con l'impudicizia della morte*¹ » (G 232).

Les aristocrates finissent ainsi par être représentés comme des victimes sacrifiées, dont la mort violente et putride évoque celle du soldat retrouvé dans un jardin dans la première partie du roman. Une analogie plus profonde s'instaure néanmoins avec un autre passage de la première partie du roman, qui évoque la mort violente des agneaux : « *vi erano sei agnellini, gli ultimi dell'annata, con le teste pateticamente abbandonate al disopra della larga piaga dalla quale la loro vita era uscita poche ore prima ; anche i loro ventri erano stati squartati e gli intestini ridati pendevano fuori*² » (G 63). L'image des petits agneaux tués rappelle par sa violence la mise à mort des bœufs, avec une signification symbolique sous-jacente. En effet les agneaux sont l'emblème par excellence du sacrifice. Les aristocrates, tout comme les agneaux, doivent être sacrifiés. Lampedusa nous laisse entrevoir cette fatalité dans la première partie du roman en relevant l'accomplissement du sacrifice, alors que, dans la sixième partie, il emploie une comparaison directe entre les aristocrates et les bœufs abattus. L'image de la mort dans le bestiaire annonce la dernière mort décrite dans le roman, celle de Don Fabrizio.

Lorsqu'il est question des descriptions des animaux chez Lampedusa, on peut distinguer alors deux perspectives : les animaux sont emblématiques, par leur propre caractérisation, de la liberté refusée aux hommes, ou bien ils participent activement de la mort physique et de la symbolique du déclin.

Dans la première perspective, on songera à Bencicò, vif et joyeux, qui ne montre rien du pessimisme et de la dégradation morale et physique réservée aux êtres humains animalisés dans le roman. On pourrait voir en Bencicò et dans la sirène protagoniste du *Professeur et la Sirène* des personnages qui vont au-delà de l'humanité et qu'on pourrait qualifier, comme le propose Emanuele Cutinelli, de surhommes au sens nietzschéen du terme, par leur vitalité et leur innocence. À ce propos, le critique souligne justement comment :

offrono l'indizio di una condizione superiore, caratterizzata da un'innocenza di fondo, da un'istintiva capacità di giudizio, e soprattutto da una carica vitale non interessatamente orientata verso altro scopo che non sia il godimento di questa stessa carica vitale. In realtà, il trattamento di umanizzazione che ricevono Bencicò e altri animali nel *Gattopardo* non ha nulla di contraddittorio a fronte della parallela animalizzazione dei personaggi umani, né tra questi due piani si produce alcun paradosso, poiché è chiaro che nella propria

¹ « Un long chariot découvert portait entassés les bœufs tués peu de temps auparavant à l'abattoir, déjà équarris et exhibant leurs mécanismes les plus intimes avec l'impudicité de la mort » (G 251).

² « Il y avait six petits agneaux, les derniers de l'année, les têtes pathétiquement abandonnées au-dessus de la large plaie d'où quelques heures auparavant leur vie était sortie ; leurs ventres aussi avaient été écartelés et les boyaux irisés pendaient au-dehors » (G 48).

bestialità non deviata da elementi propriamente umani, l'alano è meno ma anche, a un tempo, plus que umano: è un autentico superuomo¹.

Lighea, dont le sourire a quelque chose de canin², ne possède rien de la nature humaine, elle garde sa propre vitalité et animalité et entraîne le héros de la nouvelle dans une réalité qui transcende la vie et l'amour humains. La valeur que le protagoniste donne aux chiens plutôt qu'aux humains, est d'ailleurs mise en évidence par la place que prennent les chiens dans le monologue de Don Fabrizio mourant qui se rappelle des présences les plus importantes dans sa vie. Si en première place il y a Tancredi, tout de suite après il y a les chiens :

Fufi, la grossa mops della sua infanzia, Tom, l'irrueto barbone confidente ed amico, gli occhi mansueti di Svelto, la balordaggine deliziosa di Bendicò, le zampe carezzevoli di Pop, il pointer che in questo momento lo cercava sotto i cespugli e le poltrone della villa e che non lo avrebbe più ritrovato [...] (G 244).

Fufi, la grosse mops de son enfance, Tom, le barbet impétueux, son confident et ami, les yeux paisibles de Svelto, Bendicò si délicieusement balourd, les pattes caressantes de Pop, le pointer qui en ce moment le cherchait sous les buissons et les fauteils de la villa et qui ne le retrouverait plus [...] (G 266).

Il n'est pas sans intérêt de réfléchir à la place que Lampedusa a accordé dans la narration à des chiens comme Svelto. Place qui met en évidence la poétique romanesque de l'oeuvre. En s'interrogeant sur la place que les événements, les choses, les animaux et les personnages prennent dans le roman, Pascal Dethurens met en évidence comment le savoir que propose Lampedusa par son roman est un « apprentissage de la finitude, il se donne à lire comme l'écriture même de la finitude. Tout dispositif est mis en place pour être perçu seulement depuis la fin³ ». Ainsi, on apprend dès les premières parties du roman que Svelto, le nom d'un chien du Prince, sera attribué aussi à l'une des planètes que Don Fabrizio avait découvertes. Ce nom réapparaît dans le monologue du héros mourant mais, ce n'est qu'à la fin du roman que cet indice révélera sa vraie signification, sa clé de lecture au roman :

cette planète canine sert à annoncer, à la manière d'une prolepse cynique, c'est le cas de le dire, le chien volant sur quoi se clôt le roman, le malheureux Bendicò jeté en l'air "par la fenêtre". Tout le destin de Don Fabrizio et de son chien était écrit depuis toujours en lettres de feu au firmament, le temps n'a fait que se charger de rendre apparent ce qui était latent, c'est-à-dire de traduire le monde de

¹ Emanuele Cutinelli-Rendina, « Sorrisi degli animali e ghigni degli uomini nel Gattopardo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa », *op. cit.*, p. 66.

² « *Quell'adolescente sorrideva, una leggera piega scostava le labbra pallide e lasciava intravedere dentini aguzzi e bianchi come quelli dei cani* » (S 513). Ainsi, la Sirène boit du vin « *facendo schiacciare la lingua come fa un cane mentre negli occhi le si dipingeva la sorpresa per quel sapore ignoto* » (S 516-517). « Cette adolescente souriait, un pli léger écartait ses lèvres pâles et laissait entrevoir des petites dents pointues et blanches, comme celles des chiens » (PS 137). « en faisant claquer sa langue comme font les chiens tandis que dans ses yeux se peignait la surprise de cette saveur inconnue » (PS 132).

³ Pascal Dethurens, « Le télescope et la loupe », *Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Europe, op. cit.*, p. 39.

l'improbable dans l'univers sensible. On peut le dire autrement, la fin explique le début, le lointain rend le proche visible ou, mieux, lisible¹.

La même opération romanesque peut se constater à d'autres épisodes du récit liés aux animaux. Que l'on songe à la passion relatée dès le début du roman, de Paolo pour les chevaux. Passion qui ne sert qu'à anticiper sa mort, car Paolo mourra dans un accident avec son cheval.

Il y a aussi d'autres animaux qui confèrent leur propre symbolique au roman ; les animaux du ciel et de la terre, les premiers symbolisant la volatilité du privilège aristocratique, et donc le déclin, les seconds en étroite relation avec le processus de la putréfaction². Les hirondelles qui s'en vont de la Villa Falconieri, tout comme les possessions féodales des Falconieri (« *Don Calogero infatti lo sapeva : era stata la più grande migrazione di rondini della quale si avesse ricordo, e la memoria di essa incuteva ancora terrore, ma non prudenza, a tutta la nobiltà siciliana, mentre era fonte di delizia appunto per tutti i Sedàra*³ » (G 137)), y retournent à la fin du roman lorsque Tancredi, noble désargenté au début, retrouve la fortune grâce à sa mésalliance réussie avec Angelica. (« *Le vetture si mossero e Monsignore taceva, si costeggiò la ricca villa Falconeri, con la "bougainvillea" fiorita che si spandeva oltre il muro del giardino splendidamente curato*⁴ » (G 255)). N'oublions pas les fourmis qui, dès le début du roman, sont présentes là où s'est produite une mort physique et violente ; on songera aux « *formiconi*⁵ » (G 35) qui couvrent le cadavre du soldat retrouvé dans le jardin du prince. Elles prennent cependant diverses significations sous la plume de Lampedusa. Les fourmis sont liées à la putréfaction, comme il émerge des descriptions du corps du soldat retrouvé mort « *coperto dai formiconi*⁶ » (G 35), mais elles ont tout aussi bien des connotations psychiques, historiques et sexuelles. Les connotations psychiques interviennent dans la section du texte intitulée « *Fastidi di Don Fabrizio*⁷ » (G 270). Les associations avec les fourmis concernent la personne de Don Fabrizio, englué dans ses soucis « *come formiche all'arrembaggio di una lucertola morta*¹ » (G 106). En revanche, une signification politique émerge de la description de la marche des fourmis lors du repas après

¹ *Ibid.*, p. 38.

² Voir Nunzio La Fauci, *Lo spettro di Lampedusa*, *op. cit.*, pp. 72-76.

³ « Don Calogero en effet le savait : cela avait été la plus grande migration d'hirondelles dont on eût eu mémoire, et son souvenir inspirait encore de la terreur, mais non de la prudence, à toute la noblesse sicilienne, alors qu'il était source de délices justement pour tous les Sedàra » (G 135-136).

⁴ « Les voitures avancèrent et Monseigneur se taisait, on côtoya la riche villa Falconieri, avec son bougainvillier fleuri qui débordait du mur du jardin splendidement entretenu [...] » (G 279).

⁵ « Grosses fourmis » (G 14).

⁶ « couvert de grosses fourmis » (G 14).

⁷ « Soucis de Don Fabrizio » (G 295).

la chasse de Don Fabrizio et Don Ciccio Tumeo, elle s'apparente à une prolepse : « *i dorsi lucidi di quegli insetti vibravano di entusiasmo e, senza dubbio, al di sopra delle loro file, trasvolavano le note di un inno*² » (G 116). Cette description peut bien évoquer les années à venir, celles des défilés fascistes, comme le suggère Salvatore Silvano Nigro³. Les soucis de Don Fabrizio se lient dans le texte aux soucis politiques du plébiscite. Les fourmis sont associées au malaise de Don Fabrizio et à sa préoccupation pour la situation politique, car « *l'affaccendarsi delle formiche impedì il sonno a Don Fabrizio e gli fece ricordare i giorni del plebiscito a Donnafugata* » (G. 116). Au moment où le narrateur nous fait plonger dans le souvenir du jour du plébiscite, les images de deuil qui s'emparent de la figure de Don Fabrizio saisi par l'inquiétude, « *l'aspetto di Don Fabrizio, la sua figura, divennero tanto solenni e neri che sembrava seguissero un carro funebre invisibile*⁴ » (G 119), trouvent une justification dans celles liées à la putréfaction le jour Plébiscite : « *su un tavolinetto vi era un piatto con biscotti anzianissimi che defecazioni di mosche listavano a lutto*⁵ » (G 120). Le point de convergence de ces deux faisceaux d'images n'est autre que la chute d'un ancien ordre politique. La représentation du nouvel ordre se fait sur des images de défécation qui symbolisent autant le deuil pour l'Ancien régime que l'ambiance de corruption et la malhonnêteté qui ont dominé les élections à Donnafugata. En fin, précisons que les métaphores auxquelles on associe les fourmis sont également en étroite relation avec la sexualité. En effet, les instincts sexuels des larves en hibernation se réveillent lors de la visite de Tancredi et d'Angelica au palais de Donnafugata, « *come formiche destate dal sole*⁶ » (G 158). Les fourmis représentent alors la prolifération par le biais de la reproduction.

Les germes intimes du déclin ne concernent pas seulement l'affaiblissement des forces biologiques et morales. Le déclin moral se nourrit également d'un esprit décadent, pessimiste : la mort dans les œuvres du corpus possède sa propre culture.

¹ « comme des fourmis à l'abordage d'un lézard mort » (G 99).

² « les dos luisants de ces insectes vibraient d'enthousiasme et, sans aucun doute, les notes d'un hymne survolaient leurs rangs » (G 110).

³ Nigro propose de voir dans ce passage une palinodie du fascisme, Salvatore Silvano Nigro, *Il Principe fulvo*, *op. cit.*, p. 30.

⁴ « l'aspect du Prince, sa figure, devinrent à tel point solennels et sombres qu'il lui semblait suivre un corbillard invisible » (G 114-115).

⁵ « Sur une petite table, il y avait une assiette avec de très vieux biscuits endeuillés de noir par des défécations de mouches » (G 115).

⁶ « Comme des fourmis excitées par le soleil » (G 162).

**CHAPITRE 3 : Schopenhauer, Wagner et Baudelaire ou la création
littéraire**

Dans les romans de Tolstoï, Mann, Proust, Woolf et Lampedusa, les œuvres de Schopenhauer, Wagner et Baudelaire se donnent comme modèles pour repenser à la fois le rapport de l'homme moderne au monde et à la mort ainsi que la forme même de l'œuvre littéraire. À la suite de Wagner, nous assistons à l'appropriation de la composition du leitmotiv, de la visée d'art totale. La création littéraire, à la suite de Schopenhauer, revient sur les considérations existentielles et esthétiques du *MVR*. Les romans mettent en scène autant l'ennui comme condition existentielle et tragique, la mort comme seule délivrance possible, que la lutte désespérée de l'homme contre sa propre fin et une vision toute intérieure ou putride de la mort.

3.1 Une esthétique de la décadence ?

Dans les premières décennies du XXème siècle les œuvres de Wagner et de Schopenhauer permettent de penser les nouvelles techniques de composition littéraire. Il est question de l'appropriation de l'esthétique décadente ou bien de son dépassement. Dans les romans de Mann, Proust et Woolf les éléments constitutifs de l'œuvre wagnérienne éclairent aussi bien la poétique de la représentation du déclin, comme c'est le cas dans *Les Buddenbrook*, Mann s'inspirant du motif musical de la décadence, que la tentative d'écrire une œuvre totale comme cela advient dans *La Recherche* et dans *Les Années*. Il est cependant important de nuancer ces considérations en vue de la période considérée et des transformations que l'œuvre wagnérienne subit dans ces premières vingt années du XXème siècle. À ce propos Timothée Picard souligne comment dans la période prise en examen « le rêve de la totalité bascule soudainement, se renverse en son contraire, une œuvre de la détotalisation, du fragment, de l'inachevé¹ ». Le roman devient alors le « lieu de l'excès¹ » où on assiste à la visée d'une totalité des expériences, des savoirs, du temps et des espaces de l'individualité ou de la collectivité. De même, le rêve de la totalité wagnérienne est destiné à perdre son unité, il est appelé à représenter le lieu par excellence de la décadence et de la dégénérescence.

Chez Mann l'on ne peut pas parler de simple naturalisme sous l'influence de Zola ou des frères Goncourt. T. Mann va au-delà du simple déclin physique de ses héros. Ce qui conduira au déclin total de la famille Buddenbrook est l'esprit décadent qui fait obstacle à l'action. L'analyse psychologique du déclin conduite par l'écrivain résulte de l'influence de

¹ Timothée Picard, *L'art Total : Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Presses Universitaires de Rennes, « Aesthetica », 2006, p. 10.

celui que Mann considère comme le “psychologue du déclin”, Nietzsche. Ainsi, le thème nietzschéen de la décadence se lit autant dans l’esprit chrétien de certains personnages, puisque la foi religieuse est pour Nietzsche un signal de faiblesse, de décadence physique et morale, que dans l’esprit pessimiste de personnages comme Thomas Buddenbrook.

Nous pourrions parler pour les romans de Proust et Woolf, de romans où émerge l’esthétique de la décadence, telle qu’elle a pu être définie par Paul Bourget ou par Nietzsche. Dans « Théorie de la décadence », la troisième section du chapitre consacré à Baudelaire des *Essais de psychologie contemporaine*, Paul Bourget définit les caractères propres au style de la décadence littéraire en parallèle avec la décadence d’une société : « Un style de décadence est celui où l’unité du livre se décompose pour laisser la place à l’indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l’indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l’indépendance du mot² ». À ce propos, dans *Le Cas Wagner*, Nietzsche souligne comment la perte de l’unité caractérise la production culturelle dans une période de décadence³.

Aux considérations sur l’esthétique décadente comme style « du fragment privilégié et significatif, de l’instant fugitif, de l’intuition révélatrice, de l’illumination instantanée, impromptue⁴ », s’ajoutent les considérations sur l’esthétique schopenhauerienne qui devient un modèle pour les écrivains ayant considéré l’art comme une vision, cet art-regard qui nourrit la modernité littéraire. Ce fragment privilégié, les « *moments of beings* » woolfiens, les épiphanies joyciennes ou l’esthétique présente au cœur du *Temps retrouvé*, répondent au besoin des écrivains d’interroger la problématique esthétique dans leurs romans. Comme l’écrit Anne Henry, « La pénétration du regard, l’approche compréhensive du monde comptent davantage que le mouvement extérieur et le romanesque de l’action qui subit aussi une dévaluation. L’univers tout entier s’offre au déchiffrement⁵ ». C’est dans ce contexte culturel que l’itinéraire du héros proustien montre le passage des croyances extérieures, sociales, historiques, des illusions relatives à l’amour et à l’amitié, à une recherche intérieure de la vérité, qui met en question ces croyances.

Dans la conception de son esthétique, Proust s’inspire du romantisme et de ses idéologies, de la sociologie de Tarde, de la théorie du langage et des rêves, de l’esthétique

¹ *Ibid.*, p. 15.

² Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine* (1883), Paris, Gallimard, 1993, p. 14.

³ Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner et Nietzsche contre Wagner* (1888), traduction par Paul Lebeer, présentation de Clément Rosset, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1968, p. 66.

⁴ Alberto Beretta Anguissola, *Les sens cachés de la Recherche*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 318.

⁵ *Schopenhauer et la création littéraire en Europe, op. cit.*, pp. 63-64.

allemande du XIX^{ème} siècle¹. Dans *Le Temps retrouvé* l'enthousiasme des trois réminiscences qui précèdent l'entrée dans le palais des Guermantes et les révélations sur l'art et la littérature auxquelles le narrateur accède dans la bibliothèque, reflèteraient la synthèse opérée par Proust entre la philosophie de Schelling et celle de Schopenhauer. *Le monde comme volonté et représentation*, ainsi que la relecture psychologique que Séailles a faite de *L'Idéalisme transcendantal* dans *Le Génie dans l'art*, avaient profondément influencé Proust. Selon Schelling,

La production esthétique commence et s'achève dans le sentiment d'une harmonie infinie. Ce sentiment [...] est en même temps une émotion ; ce qui prouve que l'artiste attribue la solution complète de la contradiction, non à lui-même, mais à une faveur de la nature, qui, après avoir soulevé si inexorablement en lui cette lutte intime, le délivre avec une égale générosité de la souffrance qu'elle entretient².

Dans l'art, écrivait Séailles :

nous échappons à ce qu'il y a de négatif dans l'existence présente, à la dispersion, aux déchirements intérieurs. Mourant à cette vie pleine de morts partielles, nous ne sommes plus l'être des contradictions et des douleurs [...] nous éprouvons la joie de posséder une puissance inconnue, de vivre une vie triomphante. Le plaisir esthétique consiste en une mort suivie d'une résurrection mais dans un monde tout spirituel où rien ne viole les lois de la pensée, qui se reconnaît dans les objets qu'elle contemple et s'y meut sans obstacles³.

Proust reprend la conception de son professeur et dévalorise le caractère métaphysique schellingien en faveur de l'inconscient, d'une manifestation individuelle de l'essence et non universelle. C'est dans l'inconscient que tout reste, d'où le sentiment du Narrateur que le livre n'a qu'à être traduit en mots.

Par ailleurs, l'influence schopenhauerienne est perceptible dans le traitement proustien du temps : cette minute affranchie de l'ordre du temps vécue par le narrateur après les révélations de la mémoire involontaire, peut se lire comme une transcription de Schopenhauer pour lequel le sujet s'affranchit dans l'art de la douleur, de la volonté et du temps. La référence à l'œuvre schopenhauerienne est explicite dans *Le Temps retrouvé*, alors que Proust fait don à Mme de Cambremer de la connaissance du philosophe à deux reprises. Le héros considère la femme de M. de Cambremer « comme une personne malgré tout remarquable, connaissant à fond Schopenhauer [...] » (*TR* 318). Lors de la « Matinée chez la princesse de

¹ Nous faisons référence à l'étude écrite par Anne Henry sur l'influence philosophique du professeur Séailles sur Proust. Séailles avait opéré, dans *Le Génie dans l'art*, une synthèse entre Schelling et Schopenhauer. Anne Henry, *Marcel Proust, théories pour une esthétique*, op. cit.

² Cité dans Anne Henry, *Ibid.*, p. 266.

³ *Ibid.*, p. 269.

Guermantes » Mme Cambremer s'exclame : « “Relisez ce que Schopenhauer dit de la musique”, elle nous fit remarquer cette phrase en disant avec violence : “*Relisez* est un chef-d’œuvre !” » (TR 569). Schopenhauer ne reste pas une simple référence dans *Le Temps retrouvé*. L’expérience de la contemplation pure dans « L’adoration perpétuelle » n’est pas sans évoquer la philosophie du MVR. L’Adoration perpétuelle « incarne pour une part la dernière étape de l’itinéraire schopenhauerien, qui est contemplation ou représentation pure¹ ».

Proust reste un disciple de Schopenhauer tout en le dépassant : le nihilisme dont l’écrivain nourrit son œuvre en anéantissant toutes ses croyances de jadis, n’aboutit pas, à la fin de l’œuvre, à une réfutation du monde, comme c’est le cas chez Schopenhauer. Proust démontre qu’il est possible de surpasser la philosophie négative en concevant une esthétique permettant de réconcilier le sujet et le monde. La philosophie esthétique du Narrateur est décadente, celle de Proust au contraire veut dépasser la philosophie dominante. En effet, dans une première ébauche, Proust avait fait coexister la découverte du vrai sens de la littérature, de la part du héros-narrateur, avec l’exécution de *l’Enchantement du Vendredi Saint* de Wagner, dans le salon de Mme Verdurin, devenue la nouvelle princesse de Guermantes. Par la suite Proust supprime ce détail. Selon Alberto Berretta Anguissola,

En renonçant à Wagner, Proust obéit à la polémique contre les décadents et contre Schopenhauer du dernier Nietzsche [...] Le Proust de 1920 se rendait compte probablement que la plupart des thèses de l’« Adoration perpétuelle » étaient tellement datées qu’elles ne pourraient pas rencontrer la faveur des jeunes générations. Le grand roman, encore en partie inédit, risquait d’être accueilli comme un chef-d’œuvre d’antan².

Chez Woolf, la problématique esthétique répond à l’envie de l’écrivaine d’écrire une œuvre de la totalité régie par les contrastes formels. Comme l’écrivait Woolf dans son journal,

What I have discovered in writing *The Years* is that you can only get comedy by using the surface layer [...]. The question is can I get at quiet different layers by bringing in music and painting together with certain groupings of human beings? This is what I want to try for in the raid scene: to keep going and influencing each other: the picture; the music; and the other direction—the action—I mean character telling a character— while the movement (that is the change of feeling as the raid goes on) continues. Anyhow, in this book I have discovered that there must be contrast; one strata or layer can’t be developed intensively, as I did I expect in *The Waves*, without harm to the other (*Wednesday, October 16th 1935, WD 257-258*).

Ce que j’ai découvert en écrivant *Années*, c’est qu’o n’atteint à la comédie qu’en utilisant la couche superficielle [...]. La question est celle-ci: puis-je atteindre à des couches différentes en faisant intervenir la musique et la peinture en rapport avec certains groupes de personnes? C’est cela que je

¹ Luc Fraisse, *L’œuvre cathédrale*, op. cit., p. 44.

² Alberto Beretta Anguissola, *Le sens caché de la Recherche*, op. cit., pp. 321-322.

voudrais tenter dans la scène du raid, les laisser aller et réagir les uns sur les autres; la peinture, la musique, et l'autre tendance: l'action; je pense à la repercussion d'un caractère sur un autre, tandis que le mouvement (je veux dire le changement d'émotions pendant que le raid se poursuit) continue. En tout cas, j'ai découvert dans ce livre la nécessité des contrastes. Une seule des stratifications ne peut être développée intensément comme je l'ai fait, je crois, dans *Les Vagues*, sans causer un préjudice aux autres (JÉ 404).

Dans *Les Années*, le leitmotiv participe ainsi à la construction d'une œuvre de la totalité. En particulier, le leitmotiv inspiré par l'œuvre wagnérienne, propose dans le récit de Woolf une caractérisation du personnage dans sa société, celle de Kitty enfermée dans le monde clos de l'aristocratie¹. À l'Opéra, alors que Kitty est en train d'assister à la représentation de *Siegfried*, les coups de marteaux que donne Siegfried permettent à Kitty de revenir en arrière dans le passé, elle semble réentendre à nouveau les coups de marteau qu'un jeune homme de la petite bourgeoisie qu'elle avait aimé, donnait dans le jardin : « *'That's the sort of life I like,' she thought, taking up her opera glasses. 'That's the sort of person I am...'* she finished her sentence² » (Y 175). Le coup de marteau fonctionne comme une épiphanie, comme une révélation chez le personnage. Ce « *stream of consciousness* », tout en éloignant le personnage de l'action présente, lui permet de découvrir sa propre essence et de s'identifier à une situation du passé. Le leitmotiv permet ainsi à Kitty de se projeter dans son vrai moi emprisonné dans les chaînes de sa position sociale. Cet éloignement dans le passé et dans les sentiments que le personnage a dû sacrifier ne sont pas sans évoquer la signification que Schopenhauer donne à la musique, à savoir être porte-parole de l'être, faire émerger ses véritables profondeurs. Le théâtre devient le refuge du personnage loin de sa vie réelle, de la société aristocratique à laquelle elle appartient.

Le questionnement esthétique, la projection du moi sur le monde extérieur, les monologues intérieurs ou le « *stream of consciousness* », le temps se nourrissant de lambeaux du passé, des souvenirs se superposant au présent, le temps immobilisé, la quête proustienne du temps pur, semblent rendre la forme fragmentaire de l'œuvre d'art. En réalité, le caractère fragmentaire répond à la volonté des écrivains de rendre la totalité de l'expérience en vue de l'unité finale de leur œuvre. Cela n'est possible qu'à travers l'utilisation de formes, comme le leitmotiv, nourrissant autant l'écriture du déclin et de la mort, la relation de celle-ci à la figure

¹ John Louis DiGaetani, « Mythic Characterization: Richard Wagner and Virginia Woolf », *Richard Wagner and the Modern British Novel*, London, Associated University Press, 1978, p. 128.

² « C'est cela, le genre de vie que j'aime », se dit-elle en prenant ses jumelles de théâtre. « C'est cela, le genre de personne que je suis... » se dit-elle, finissant sa phrase (A 872-873).

de l'artiste, que la tentative des écrivains de dépasser le néant par la foi ou par l'immortalité dans l'œuvre.

3.2 Le leitmotiv, l'artiste, la mort et la résurrection

En s'appropriant la figure du leitmotiv, Mann, Proust et Woolf essaient de s'approprier des formes de la composition musicale, de donner à la musique une sorte de « prolongement extra-musical, et même extra-littéraire [...] ». C'est peut-être tout d'abord » écrit Timothée Picard,

dans le roman dit « de l'intériorité » (de Dujardin à Joyce, de Schnitzler à Woolf), un prolongement d'ordre psychologique : l'inconscient, structuré comme un langage, baigne dans une forme de sens en devenir comparé à une musique. L'aura sonore des mots, les chocs et ellipses syntaxiques, en offrent alors d'excellents équivalents littéraires. Ce peut être ensuite un prolongement esthétique-religieux, lorsque le leitmotiv permet de rendre compte littérairement d'un mode d'être au monde soumis aux intermittences d'une Grâce à déchiffrer (Proust)¹.

Dans *Les Buddenbrook* l'appropriation de la figure wagnérienne du leitmotiv permet de penser la composition musicale à la base de la création littéraire. D'ailleurs, c'est l'écrivain lui-même qui, dans *Wagner et notre temps*, écrivait comment on pouvait déceler dans son roman l'esprit de *L'anneau des Nibelungen*. Dans ce dernier, le cortège des générations se mélange aux leitmotive². D'autre part, dans *Les Buddenbrook* les leitmotive ne sont pas sans se nourrir du pessimisme que Mann retrouve « *ein Dreigestirn ewig verbundener Geister*³ » :

Wenn ich von Schopenhauer den Moralismus – ein populäreres Wort für dieselbe Sache lautet » Pessimismus « – meiner seelischen Grundstimmung habe, jene Stimmung von » Kreuz, Tod und Gruft «, die schon in meinen ersten Versuchen hervortrat : so findet sich diese » ethische Luft « um mit Nietzsche zu reden, auch bei Wagner ; in ihr steht ganz und gar sein riesenhaftes Werk, und ebenso gut auf seinen Einfluß könnte ich mich berufen. Wenn aber eben diese Grundstimmung mich zum Verfallspsychologen machte, so war es Nietzsche, auf den ich dabei als Meister blickte ; [...] als vielmehr der unvergleichlich größte und erfahrenste Psychologe der Dekadenz⁴...

Si je dois à Schopenhauer le moralisme de mon état d'âme fondamental, un mot plus populaire le désigne : le pessimisme, l'atmosphère de "croix, de mort et de tombe" déjà manifeste dans mes premiers essais, cette atmosphère éthique, pour employer le vocabulaire nietzschéen, se retrouve aussi chez Wagner. Elle baigne toute son œuvre gigantesque, et je pourrai aussi bien invoquer son influence à lui. Mais si cette disposition fondamentale a fait de moi le psychologue du déclin, j'ai considéré dans ce domaine Nietzsche comme mon maître ; [...] le psychologue incomparable, le plus grand et le plus averti de la décadence⁵...

¹ Timothée Picard, *L'art Total : Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, op. cit., p. 66.

² Thomas Mann, *Considérations d'un apolitique*, op. cit., p. 75.

³ Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, op. cit., p. 86. « « chez trois esprits associés à jamais », T. Mann, *Considérations d'un apolitique*, op. cit., p. 75.

⁴ Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, op. cit., p. 87.

⁵ Thomas Mann, *Considérations d'un apolitique*, op. cit., p. 75.

En effet, dans *Les Buddenbrook* c'est par les leitmotifs que le déclin et la dégénérescence sont représentés dans le texte. Que l'on songe aux maisons des Buddenbrook, toujours bâties sur les ruines d'une ancienne famille, ou, comme nous l'avons déjà analysé, aux traits physiques et héréditaires et dont la dégénérescence dénonce un déclin intérieur, psychologique. À ce propos Georges Fourrier a souligné comment l'un des procédés les plus récurrents dont se sert Mann est

l'épithète homérique reprise par quelques musiciens (Monteverdi, Wagner) et romanciers (Zola, Tolstoï) et que nous appellerons avec l'auteur "le leitmotiv naturaliste". Ce motif revient automatiquement et en soulignant un trait de physionomie, révèle un aspect moral ou pathologique¹.

La maison devient un symbole de mort et de déclin dès le début du roman. Symbole qui n'est pas sans évoquer les récits de Tolstoï et de Woolf. Dans *La mort d'Ivan Ilitch* et *Les Années* l'achat ou la vente de la maison déclenchent la mort : Ivan Ilitch et Thomas Buddenbrook, une fois la maison achetée, entreprennent leur trajet vers la mort. C'est le personnage lui-même, agacé par son inquiétude, qui répète à sa sœur un proverbe turc : « *Wenn das Haus fertig ist, so kommt der Tod*² » (B 430). Il n'est pas sans intérêt que le choix des maisons Buddenbrook tombe toujours sur les ruines d'autres familles déçues. Au début du roman l'évocation de l'histoire de la maison de commerçants sur laquelle avait été bâtie la maison des Buddenbrook devient un signe prémonitoire du déclin à venir. Lors de l'inauguration de la maison dans la Mengstrasse, le consul raconte l'histoire de cette maison, laquelle, ayant appartenu à la maison commerciale Ratenkamp et C^o, « *finf es damals an, aufs Glänzendste bergauf zu gehen . . . Trauring, dieses Sinken der Firma in den letzten zwanzig Jahren*³ . . . » (B 21). Ainsi, Thomas Buddenbrook fait construire sa nouvelle demeure sur « *Ein altersgraues, schlecht unterhaltenes Haus stand dort zu Verkaufe, dessen Besitzerin, eine steinalte Jungfer, die es als ein Überbleibsel einer vergessenen Familie ganz allein bewohnt hatte, kürzlich gestorben war*⁴ » (B 420). Dans le roman de Mann, tout comme dans *Les Années*, la vente de la maison décrète également la fin d'un monde, tout en se chargeant d'une forte valeur symbolique. Alors que le consul Haengenström, futur propriétaire de la maison Buddenbrook, visite la maison de famille dans la Mengstrasse, Tony est habillée en tenue de

¹ Georges Fourrier, *Thomas Mann, le message d'un artiste bourgeois (1896-1924)*, Annales littéraires de l'université de Besançon vol. 30, Paris, Les Belles-Lettres, 1960, p. 91.

² « Une fois la maison finie, la mort s'approche » (B 438).

³ « connut alors une fortune des plus brillantes. Triste, la décadence de cette firme depuis ces vingt dernières années » (B 21).

⁴ « une maison vétuste, grise et mal entretenue, dont la propriétaire, vieille fille chargée d'années, seule survivante d'une famille oubliée, après l'avoir habitée toute seule, venait justement de mourir » (B 427).

deuil. Tout comme Crosby, la servante de la famille Pargiter dans le roman de Woolf, Tony se fait gardienne de ce lieu sacré jusqu'à la fin.

L'œuvre wagnérienne comprise en filigrane dans *Les Buddenbrook* permet de penser tout aussi bien à la figure de l'artiste, et à son étroite relation à la maladie et à la mort. Dans *Souffrances et grandeur de Richard Wagner*, Mann souligne la profonde communion qu'il y a entre la maladie à laquelle était condamné Wagner et son art. La référence aux lettres du compositeur permet à Mann de repenser à un trait fondamental de sa pensée, et que l'on peut retrouver dans ses romans et dans ses essais sur Nietzsche et Dostoïevski¹, à savoir l'idée que le véritable art se paie par la vie, par la souffrance. La maladie chez Mann devient, comme chez Proust, synonyme d'acte créateur. Wagner devient aux yeux de l'écrivain l'artiste qui a vécu le "martyre" de sa vie, l'art. De même, Hanno Buddenbrook est un artiste malade de la vie. Si son génie lui vient de l'inspiration soudaine, s'il ne joue que des improvisations qui ne font pas de lui un véritable artiste, il est néanmoins significatif que la musique soit le seul monde où Hanno puisse vivre. La musique fait émerger une puissance insoupçonnée de son caractère ainsi que l'attraction du personnage envers la mort. Comme nous le verrons, chez Hanno le motif wagnérien de l'artiste et de ses rapports à la maladie, se lie au motif schopenhauerien de la renonciation à la vie et de la musique comme expression de l'être. Les écrits de Mann sur Wagner contenus dans *Souffrances et grandeurs de Richard Wagner*, nous permettent de réfléchir également au rapport entre Wagner et Tolstoï à l'influence que Schopenhauer a exercée sur les deux artistes. Tolstoï, qui avait aimé et joué la musique pendant une grande partie de sa vie, finira par répudier cet art, comme il l'exprime aussi à travers son récit *La Sonate à Kreutzer*. Dans son écrit théorique *Qu'est-ce que l'art ?* Tolstoï dénonce la tentative wagnérienne de lier dans son art le drame, la musique et la poésie. Selon l'écrivain, la soumission de la musique à l'art dramatique a pour conséquence la dévalorisation de la composition musicale car l'art est l'expression d'un sentiment unique et intime de l'artiste. Ce sentiment ne peut trouver son expression que dans une forme artistique précise, définie. Unir deux formes d'art relève donc de l'impossible pour Tolstoï².

Si Tolstoï condamne Wagner dans *Qu'est-ce que l'art ?*, il est néanmoins indéniable que les deux artistes suivent le même itinéraire spirituel et de foi dans les dernières années de leur vie. Les conditions existentielles de Wagner pendant l'écriture de *Parsifal*, son œuvre

¹ Thomas Mann, *Noblesse de l'esprit : essais*, traduits de l'allemand par Fernand Delmas, Paris, Éditions Albin Michel, 1960.

² Léon Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?*, (1897), traduit du russe par Théodore de Wyzewa, Paris, Perrin, 1918, pp. 162-163.

chrétienne par excellence, ne sont pas sans évoquer la conversion spirituelle de Tolstoï dans la deuxième partie de sa vie. Wagner et Tolstoï avaient rejeté l'art et confié à la foi religieuse, à travers les dogmes professés, l'abstention de la sensualité et la croyance en l'amour fraternel et la paix, l'espérance en une humanité meilleure. Dans le quiétisme de Wagner et de Tolstoï peut-on déceler des traits de la philosophie schopenhauerienne, à savoir la renonciation au vouloir, la contemplation comme moyen d'échapper aux instincts et aux passions humaines¹ ? En 1878 Tolstoï écrivait dans ses carnets qu'après avoir rejeté les croyances et les contradictions de la religion, telles les reliques, les miracles et les icônes, il a réalisé que le salut est donné par le principe de la renonciation à soi-même et de l'amour². Cette prise de conscience vient à Tolstoï au prix d'une entière vie passée dans la quête d'un sens à sa propre vie, d'une existence hantée par la mort.

Tout comme chez Mann, les leitmotifs dans le roman de Proust permettent de réfléchir à la figure de l'artiste. Si Hanno reçoit de l'œuvre wagnérienne la révélation de la mort, le héros du *Temps retrouvé* peut, quant à lui, se demander, dans la cour des Guermantes : « Mais pourquoi les images de Combray et de Venise m'avaient-elles à l'un et à l'autre moment donné une joie pareille à une certitude et suffisante sans autres preuves à me rendre la mort indifférente ? » (*TR* 446). En effet, chez Proust, la tentative d'écrire une œuvre totale sur le modèle wagnérien symbolise la lutte de l'artiste contre le temps et la mort. C'est dans *La Prisonnière*, avant même qu'il n'apparaisse dans *Le Temps retrouvé*, que ce motif est évoqué dans toute sa force, alors que la musique de Vinteuil permet au compositeur de survivre à sa mort, le rend immortel tout en démontrant, par son art, « l'existence irréductiblement individuelle de l'âme » (*Pr* 761). L'art, permet d'extérioriser l'âme, de traverser les profondeurs intimes de l'individu, d'un Elstir ou d'un Vinteuil, car

Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est ; et cela nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil, avec leurs pareils, nous volons vraiment d'étoiles en étoiles (*Pr* 762).

¹ Rosamund Bartlett souligne à ce propos comment : « *Under the influence of Schopenhauer both formulated a religious vision based on a highly idiosyncratic theology of redemptive love which had little in common with traditional Christianity. Redemption can be attained only by renouncing eros and practising compassion or agape, the word for love used in the New Testament: such are the lessons of Wagner's last work Parsifal and all of Tolstoy's late works from The Death of Ivan Ilyich onwards* », Rosamund Bartlett, *Tolstoy: A Russian Life*, London, Main, 2013, p. 373.

² Léon Tolstoï, *Journaux et carnets*, Tome I, (1847-1889), préface de Michel Aucouturier, textes traduits, présentés et annotés par Gustave Aucouturier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, p. 659.

L'art est synonyme à la fois de régénération et d'intemporalité, soit d'éternité. Le leitmotiv donne alors à l'œuvre proustienne la forme et la finalité même de l'œuvre ; la petite phrase du *Septuor* de Vinteuil tire son modèle de l'œuvre de Wagner et participe, en même temps, aux révélations de « L'Adoration perpétuelle ». Dans *Du côté de chez Swann* la petite phrase est comparée au *Tristan* de Wagner, car la phrase verbalise un sentiment humain tout aussi bien que de la condition mortelle de l'être humain. En effet, la petite phrase et le *Tristan* sont en étroit rapport avec la mort chez Proust. L'œuvre d'art permet de rendre la mort moins indigne pour l'artiste et, dans le cas de la petite phrase, elle est liée à une réalité de l'âme. Réalité qui exprime l'amour entre Swann et Odette. De telles associations permettent de s'assurer, par le biais de l'art, une sorte de survie après la mort : « Nous périrons, mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable » (Sw 345).

Les passages cités annoncent la signification que l'œuvre de Wagner devait avoir à la fin de *La Recherche*. L'œuvre wagnérien survit à la mort du compositeur lui donnant accès à l'immortalité. Cette idée de l'œuvre comme garantie de l'immortalité sera élargie à l'œuvre littéraire dans *Le Temps retrouvé*. Comme nous l'avons mentionné plus haut, il n'est pas sans intérêt que dans les *Esquisses du Temps retrouvé* Proust ait pensé à faire exécuter le III^e acte de *Parsifal*, *L'Enchantement du Vendredi Saint*, durant le concert de la « Matinée chez la princesse de Guermantes ». Par la suite, l'écrivain aurait décidé de faire jouer le *Septuor* de Vinteuil. *Parsifal* est le modèle de l'art rédempteur dans une Europe en crise, l'itinéraire spirituel du héros proustien reflète l'itinéraire d'ombre et de lumière de Parsifal dans sa recherche du Graal¹. Comme le suggère Luc Fraisse, nous pouvons penser à « L'Adoration perpétuelle » et au *Temps retrouvé* comme à deux synonymes : « C'est le lieu du miracle, le moment de la révélation : tout à coup le voile est levé, et le secret, longtemps promis, pour retrouver le temps perdu, nous est enfin livré¹ ». « L'Adoration perpétuelle » renvoie également chez Proust à une signification religieuse, c'est le moment de la fin et de la résurrection. Fin qui correspond à l'achèvement de l'œuvre une fois les révélations reçues. Cependant, le choix de substituer l'acte wagnérien par le *Septuor* de Vinteuil, semble correspondre à la volonté de Proust de marquer un dépassement de Wagner :

¹ Fraisse, à ce propos, remarque justement comment tout comme *L'Enchantement du Vendredi Saint* se situe au troisième acte de *Parsifal*, « le concept d'Adoration perpétuelle est lié à l'achèvement du roman, définit sa dernière scène, et a pour symbole l'opéra wagnérien et l'itinéraire spirituel qui en fait le sujet », Luc Fraisse, *L'Oeuvre cathédrale, op. cit.*, p. 43.

Le Graal, foyer dramaturgique de l'œuvre vers lequel tendent toutes les lignes de la trame, n'est pas à proprement parler son foyer musical. Foyer de la révélation et ontologie de l'œuvre ne coïncident pas. Il n'en va pas de même dans *La Recherche*, dont la dramaturgie est pourtant strictement la même. Chez Proust (et la différence est fondamentale), œuvre et révélation coïncident absolument, tout simplement en raison du fait, truisme proustien s'il en est, que la révélation c'est l'œuvre elle-même².

Ainsi, en écrivant *Le Temps retrouvé* Proust aurait voulu se détacher du modèle wagnérien. Néanmoins, la musique de Wagner permet de penser l'expérience de la mort dans *La Recherche* : le "Chant du Printemps" que le héros entend lors de son départ de Venise dans une Esquisse d'*Albertine Disparue*, lui fait revivre la douleur de la mort d'Albertine :

En attendant cette phrase de Wagner j'éprouvai une tristesse, une lassitude vague et profonde. En réalité ce qui les avait provoquées et que j'ignorais, c'est qu'ayant joué cet air le jour où je ne savais pas si Albertine reviendrait du Trocadéro, les harmonies qui se succédaient cet après-midi-là sur mon piano tenaient encore attachées à elles un peu de l'angoisse que j'avais eue ce jour-là, me demandant si j'allais la revoir³.

La phrase wagnérienne traduit alors l'angoisse et la jalousie éprouvée par le passé envers sa prisonnière et qu'elle recèle toujours.

C'est dans le sillage de la philosophie de Schopenhauer, et de la poétique de Baudelaire, que la mort devient synonyme d'ennui et de dégoût de la vie. Le *spleen* et le pessimisme nourrissent la modernité littéraire et la manière de penser la mort.

3.3 Préambule sur l'ennui et la mort

Chez Tolstoï, Proust et Lampedusa les thèmes du *tedium vitae*, cet ennui qui entraînera les héros jusqu'à une sorte de mort dans la vie — la mort étant entendue ici comme point de vue et comme déclencheur de la création littéraire — trouvent leurs modèles dans ces maîtres de la modernité qu'ont été Schopenhauer et Baudelaire. À propos du rapport entre la philosophie de Schopenhauer et la modernité, Anne Henry souligne justement comment

cet individu déchiré que nous présente le *MVR*, en proie à l'ennui, anxieux, agressif, irresponsable, plus esclave de se savoir sous la dépendance de son corps, doutant de toutes les valeurs, se défiant de son esprit comme de son langage, allant irrésistiblement de l'avant parce qu'il est porté par la vie et pourtant passif vis-à-vis de son propre pouvoir, n'est-il pas tout simplement l'homme moderne⁴ ?

¹ *Ibid.*, p. 37.

² Timothée Picard, *Wagner, une question européenne, Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, Presses Universitaires de Rennes, 2006, pp. 461-462.

³ *Esquisse XX, AD*, pp. 738-739.

⁴ Anne Henry, *Schopenhauer et la création littéraire en Europe, op. cit.*, p. 12.

Schopenhauer dénonce l'obstination de l'homme à vouloir vivre, malgré la douleur, le mal de vivre et l'ennui qui jalonnent dans son existence. À ces thèmes s'ajoutent, dans les romans analysés, ceux de l'indifférence et de la malignité de la nature qui trouvent échos dans la pensée de Schopenhauer et de Giacomo Leopardi¹. La nature, pour les deux philosophes, ne se soucierait pas de la vie de l'homme mais aurait à cœur la conservation de l'espèce :

Aussi elle n'hésite point à laisser disparaître l'individu ; ce ne sont pas seulement les mille périls de la vie courante, les accidents les plus minimes, qui le menacent de mort : il y est voué dès l'origine, et la nature l'y conduit elle-même, dès qu'il a servi à la conservation de l'espèce².

L'ennui est une contrepartie de la douleur chez Schopenhauer, il correspond à l'autre face du vouloir désireux d'un objet de satisfaction. En effet, selon Schopenhauer, le vouloir procède d'un manque, d'un besoin. Ce manque entraîne la douleur chez le sujet qui en est privé. L'ennui, quant à lui, est le pire des sentiments chez les hommes, car il relève d'un manque dans la volonté d'objet une fois la satisfaction atteinte par l'obtention de l'objet. L'homme est alors en proie au vide. Selon Schopenhauer, la vie de l'homme « donc oscille, comme une pendule, de droite à gauche, de la souffrance à l'ennui ; ce sont là les deux éléments dont elle est faite, en somme » (*MVR* 394).

L'ennui prend chez Baudelaire des tons plus tragiques. Il est étroitement lié à la mort. Chez Baudelaire la mort est associée au concept de *spleen* : c'est l'angoisse même du spleen qui provoque l'idée de la mort³. Pour l'auteur des *Fleurs du mal*, nulle transcendance n'est possible. Le sentiment du *spleen* a ceci de particulier qu'il met en place une identification du sujet avec les lieux et les choses de la mort. Dans *Le mauvais Moine* on lit :

Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite,
Depuis l'éternité je parcours et j'habite⁴ [...].

Le présent se nourrit de la mort du temps passé et ne se prolonge en aucun avenir. Dans « Spleen LXXVI » le sujet est écrasé par ses souvenirs : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais

¹ Si Leopardi n'a pas lu l'œuvre de Schopenhauer, ce dernier lit le poète italien. Dans le « Supplément au livre quatrième » du *MVR* peut-on lire : « Personne cependant n'a été autant au fond du sujet et ne l'a autant épuisé que de nos jours l'a fait Leopardi. Il en est tout rempli et tout pénétré : la dérision et la misère de notre existence, voilà le tableau qu'il trace à chaque page de ses œuvres, mais pourtant avec une telle diversité de formes et de tours, avec une telle richesse d'images, que, loin de provoquer jamais l'ennui, il excite bien plutôt chaque fois l'intérêt et l'émotion » (*MVR* 1353).

² *Ibid.*, p. 352.

³ Marc Eigeldinger l'écrit si bien : « L'âme de Baudelaire, captive des limites contraignantes du temps et de l'espace, se transforme en un désert intérieur, ravagé par l'ennui, envahi par les ombres de la mort », Marc Eigeldinger, « Baudelaire et la conscience de la mort », *Études littéraires, Baudelaire*, Vol. 1, numéro 1, avril 1968, p. 12. <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1968-v1-n1-etudlitt2178/500003ar/>

⁴ Charles Baudelaire, « Le Mauvais Moine », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, vv. 9-10, p. 16.

mille ans¹ ». Son cerveau habite les lieux de la mort, on assiste à une analogie entre l'esprit et un cimetière :

C'est une pyramide, un immense caveau
Qui contient plus de morts que la fosse commune.
— Je suis un cimetière abhorré de la lune,
Où comme des remords se traînent de longs vers
Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers².

De même, l'âme dans « Spleen LXXVIII » se fait elle-même le lieu où « de longs corbillards, sans tambour ni musique, / Défilent lentement³ [...] ». Comme l'écrit Jackson, chez Baudelaire la nouveauté radicale réside dans « une assimilation, [...] une intériorisation, même, de la mort comme foyer de perception du réel. La conscience poétique des *Fleurs du mal* trouve son unité en même temps que son point focal dans le fait qu'elle est une conscience de la mort⁴ ».

Chez Baudelaire, la mort est vécue du dedans, nous assistons à la fois à une intériorisation de la mort, et à l'élection des vers, de l'organique à objets poétiques.

Il s'agirait à présent d'analyser plus précisément par quels procédés les concepts du *MVR* et les thèmes baudelairiens ont été transposés dans les œuvres romanesques de Tolstoï, Mann, Proust, Woolf et Lampedusa.

3.4 Dans le sillage du *MVR*

Dans les romans du corpus l'ascendance du *MVR* est fondamentale, d'autant plus que l'œuvre schopenhauerienne semble reproduire la condition existentielle de l'homme moderne. Il n'est pas sans intérêt que ce soit à Tolstoï d'avoir en quelque sorte assuré la diffusion de la pensée de Schopenhauer en Europe. Tolstoï, qui avait été profondément touché en 1869 par la lecture de Schopenhauer au point de vouloir le traduire en russe, rejettera par la suite l'enseignement schopenhauerien dans son texte autobiographique, *Confession*⁵. Néanmoins, ses œuvres se ressentiront de l'influence du *MVR*. L'indifférence des choses de la terre, du cours de l'histoire humaine face à la contemplation de l'infini de l'univers, la sympathie, qui

¹ Charles Baudelaire, « Spleen LXXVI », *Ibid.*, v. 1, p. 73.

² *Ibid.*, vv. 6-10.

³ « Spleen LXXVIII », vv. 17-18, *Ibid.*

⁴ John E. Jackson, *La mort Baudelaire, Essai sur Les Fleurs du Mal*, Langages, études baudelairiennes X, nouvelle série-II, à la Baconnière, Neuchâtel, 1982, p. 14.

⁵ Léon Tolstoï, *Confession* ; suivi de *Quelle est ma foi ?* ; et de *Pensées sur Dieu* (1881), textes inconnus présentés et trad. Par Luba Jurgenson, Paris, Pygmalion, 1998.

se traduira dans la fameuse « pitié russe » seront des thèmes constants dans l'œuvre tolstoïenne. Tolstoï, écrit Anne Henry,

tire ses plus belles scènes de cette conception de la capitulation dans le grand Tout, acceptée après l'agonie, lutte forcenée du mourant qui se termine dans une sorte de contemplation. Il est curieux que ce qui deviendra [...] le *topos* romanesque à succès de la mort compréhension ait été vécu à la lettre par ce grand psychopathe tout rempli de l'analyse philosophique¹.

Dans *La Guerre et la Paix*, alors que le prince André tombe agonisant, la contemplation du ciel lui permet de prendre conscience de la vanité des idéaux et de son amour pour Napoléon. Le prince André parvient ainsi à la prise de conscience qu'au-delà des idéaux humains éphémères il y a quelque chose qu'il ne peut comprendre mais qui est fondamental. Ce quelque chose sera la renonciation à son véritable amour, Natacha, en vue de l'amour universel, de cette « pitié russe » professée par Tolstoï. Le schopenhauerisme, se mêle chez l'écrivain à la pitié, à ce sentiment cosmique de l'amour et de la paix. Alors qu'il est en train de mourir, André comprend que l'amour pour Natacha fait partie de la vie, mais que le vrai amour est représenté par Dieu, source d'amour universel.

Les passions humaines, l'amour et la poésie relevant des pages de *Guerre et Paix* et d'*Anna Karenine*, finiront par être rejetées par l'écrivain. En effet, à partir des années soixante-dix Tolstoï vit une crise spirituelle qui l'amène à reconsidérer le sens de son existence. Tolstoï a peur de la mort. L'écrivain, comme nous pouvons le lire dans *Confession*, ressent à un certain moment de sa vie, qu'il n'a jamais réfléchi au vrai sens de la vie et qu'à présent chaque jour et chaque nuit qui passent l'amènent vers la mort et il pense ne voir que cela parce qu'il s'agit de la seule vérité dont on soit certain. L'écrivain réalise que toute sa vie a été un mensonge face à la seule vérité qu'il y ait, la mort. L'écriture de *La mort d'Ivan Ilitch* reflète la crise spirituelle ressentie par l'écrivain. La description des souffrances physiques que ressent Ivan Ilitch après sa chute ne sont pas sans évoquer la souffrance spirituelle ressentie par Tolstoï à cette époque de sa vie. Dans les pages de son autobiographie Tolstoï écrit qu'il lui arriva, à un certain moment de sa vie, quelque chose de pareil à ce qui arrive aux personnes ayant contracté une maladie mortelle. D'abord, écrit Tolstoï, le symptôme qui apparaît ne donne pas de signaux d'alarme, on ne lui accorde pas d'importance. Par la suite, les symptômes se font de plus en plus fréquents et deviennent la cause d'une souffrance aiguë, continue. Ce n'est qu'à ce moment-là que le malade s'aperçoit que, ce qu'il avait considéré comme un simple accident, devient pour lui la chose la plus importante au monde, c'est sa

propre mort. C'est cette même chose qui arriva à Tolstoï². L'écrivain se serait ainsi inspiré de ses souffrances spirituelles pour décrire les souffrances physiques d'Ivan. Tout comme son auteur, Ivan se rend compte qu'il n'a pas vécu la vie qu'il voulait, que le mensonge de sa société a entouré toute sa vie. Ivan Ilitch ne se repent pas simplement de ce qu'a été sa vie, mais il cherche à savoir quelle est la vérité. Si, d'une part, il reconnaît que sa vie a été guidée par les apparences sociales, que ses choix ont été dictés par l'éthique bourgeoise, d'autre part, il ne peut pas se contenter de cette réponse. Ivan Ilitch veut savoir quelle est alors la vérité, quel est le bien et quel est le mal. Cette connaissance se fait à travers un travail intérieur, un travail spirituel qui nous fait penser au travail intérieur de Tolstoï en quête de la vraie foi.

En se tournant vers ce que les plus grands philosophes avaient dit à propos de la question essentielle sur la vie et la mort, Tolstoï avait essayé de chercher une réponse à la hantise de la mort qui le persécutait. De Socrate il avait appris que la vie du corps relève du mal et du mensonge. C'est pourquoi il fallait désirer la destruction de ce corps. De Schopenhauer Tolstoï apprit que la vie était un mal, que la seule issue possible était le néant. De la sagesse de Salomon il pouvait se rendre compte de la vanité de tout et de la stupidité de l'existence humaine, du fait que rien ne reste de l'homme une fois qu'il meurt. Bouddha, quant à lui, avait appris à Tolstoï qu'on ne peut pas vivre en ayant toujours à l'esprit l'imminence de la douleur, de la vieillesse et de la mort. La seule issue qui restait à l'homme était de se libérer de la vie³. Cette vision pessimiste de la vie, cette vision profondément déterministe de la destinée humaine et de la futilité de la vie, au vu de la seule certitude à laquelle l'homme est voué, la mort, n'avait fait qu'accroître le malheur de Tolstoï. L'écrivain, qui encore en 1874 écrivait que Schopenhauer avait écrit qu'il y a quelque chose qui empêche l'homme de se suicider, soulignait dans ses *Carnets* que pour lui ce quelque chose qui fait vivre l'homme est la religion⁴. Dans *Confession* Tolstoï finira par condamner tout à fait Schopenhauer et la philosophie, convaincu que seulement la foi et « cet étrange attachement physique que j'éprouve pour le peuple travailleur¹ » lui ont permis de ne pas se suicider.

Tolstoï finit d'écrire *Confession* en 1879. Trois ans plus tard, il revient sur le sujet de sa recherche spirituelle à travers l'écriture de *Quelle est ma foi ?* et *Pensées à propos de Dieu*. C'est dans ces écrits que l'écrivain fait la somme des résultats auxquels il est parvenu après avoir lu les écritures et les évangiles. En effet, Tolstoï comprend que seule la foi peut le

¹ Anne Henry, *Schopenhauer et la création littéraire, op. cit.*, p. 16.

² Léon Tolstoï, *Confession, op. cit.*, p. 29.

³ *Ibid.*, p. 58.

⁴ Léon Tolstoï, *Journaux et carnets, op. cit.*, p. 637.

sauver, que seule la foi rend sa vie heureuse. Convaincu que l'éthique a disparu dans la société *pseudo-chrétienne* dans laquelle il vit, persuadé que les sciences humaines n'aident pas l'homme à comprendre comment il pourrait vivre mieux, l'écrivain russe parvient à une conclusion toute subjective et personnelle dans sa quête spirituelle. Selon Tolstoï, la lumière dont parle le Christ est à retrouver en soi-même, la lumière est constituée par la raison. Si, selon la réponse du Christ, la lumière dans laquelle les hommes doivent marcher existe en eux-mêmes, alors, précise Tolstoï, la lumière est la raison et c'est dans cette dernière qu'il faut chercher le bien. Il faut que les hommes s'entraident dans la recherche du bien ; en effet c'est une erreur que de considérer sa vie *individuelle* comme quelque chose de *véritable* qui nous appartient. L'on devrait abandonner la vie individuelle et vivre pour le bien de tous. Il faudrait faire en sorte que la mort ne détruise pas la vie, précise Tolstoï. L'homme est une partie de Dieu, qui est infini. C'est intérieurement qu'on peut connaître Dieu. De ce fait, Dieu n'est que le commencement du soi spirituel, c'est dans le silence et dans la solitude qu'on l'aperçoit et qu'on l'attend. Par conséquent, Tolstoï croit que le Dieu créateur n'existe pas, le Dieu de Tolstoï est un Dieu intérieur qu'il ne faut pas rechercher ailleurs, mais en soi-même.

Tolstoï s'éloigne ainsi de la solution schopenhauerienne au malheur de la vie, à savoir le néant. Néanmoins, nous trouvons des traces du *MVR* dans *La mort d'Ivan Ilitch* d'une part dans la morale du paysan Guérassime, et d'autre part dans les étapes de la vie d'Ivan qui reflètent les erreurs de la volonté de vivre dénoncée par la philosophie de Schopenhauer.

Le sentiment chrétien de pitié que Guérassime éprouve pour son maître, ce renoncement à soi-même en vue du bien-être d'Ivan, ne sont pas sans évoquer les pages du *MVR* sur la pitié comme seule forme d'amour pur². Guérassime, et, aux yeux de Tolstoï les moujiks, les travailleurs et les pauvres, possèdent la vraie foi, ils acceptent la vie « à l'état pur³ ». En termes schopenhaueriens,

pour celui qui fait de bonnes œuvres, les œuvres de douceur, le voile de Maya est déjà transparent, et l'illusion du principe d'individuation s'est dissipée. Il se reconnaît, lui, son moi, sa volonté, en chaque être ; il se reconnaît donc en quiconque souffre. Il n'est plus sujet à cette perversion par laquelle la Volonté de vivre, se méconnaissant elle-même, goûte ici, en tel individu, des jouissances passagères et trompeuses [...] (*MVR* 469-470).

Une telle abdication de la volonté et un tel sentiment de compassion se nourrissent de la foi chrétienne chez Tolstoï. Guérassime est le seul personnage capable de pitié dans *La*

¹ Léon Tolstoï, *Confession*, *op. cit.*, p. 69.

² Arthur Schopenhauer, *MVR*, Livre quatrième, « Le monde comme volonté », paragraphe 67, *op. cit.*, p. 472-475.

³ Léon Tolstoï, *Confession*, *op. cit.*, p. 84.

mort d'Ivan Ilitch. Ce personnage est le seul à comprendre la situation dans laquelle se trouve Ivan Ilitch souffrant. Il est le seul à le plaindre et à mettre son temps et son énergie à la disposition d'Ivan. Il lui tient compagnie jour et nuit, il accomplit toutes les tâches qui sont censées procurer un soulagement à son maître, et il ne considère pas qu'il perd son temps parce qu'il sait que lui aussi sera mourant un jour, et espère recevoir le même traitement et les mêmes soins. À travers sa vision des choses, son attitude, Guérassime fait non seulement preuve de compassion pour son maître qui souffre, mais également d'acceptation de la mort comme une chose normale. Le paysan russe n'a pas peur de la mort comme Ivan, elle lui est familière, il l'accepte avec la vie et ses souffrances. Philippe Ariès, en parlant de cette familiarité des paysans russes avec la mort, souligne justement comment : « De notre côté du temps, dans *La mort d'Ivan Ilitch*, publié en 1887, Tolstoï exhume la vieille formule des paysans russes, pour l'opposer aux conceptions plus modernes, adoptées désormais par les classes supérieures¹ ».

Tolstoï, en exhortant à l'amour pur, en vivant en ascète, n'ira pas jusqu'à souhaiter la négation du vouloir-vivre proposée par Schopenhauer. Néanmoins, Tolstoï se sert des considérations sur l'ennui et la Volonté schopenhaueriens, pour peindre l'existence d'Ivan et ceux qui l'entourent.

Toute la vie d'Ivan Ilitch, comme celle de Thomas Buddenbrook, a été assujettie par la volonté ayant sans cesse besoin d'un objet, d'un but. Les deux héros vivent dans une quête constante de nouveaux désirs, de nouveaux buts pour leur carrière, leur image publique et leur vie privée. Ainsi, Thomas, a toujours besoin de renouveler son image extérieure pour cacher une souffrance et une insatisfaction intimes qui finiront par se révéler à lui. La maison neuve est synonyme de nouvelle vie, de rupture avec le passé. Il peut éprouver, en déménageant, « *ein Gefühl von Sauberkeit, Neuheit, Erfrischung, Unberührtheit, Stärkung* . . . » (B 420). Le héros de Mann croit pouvoir annihiler son malaise et son insatisfaction intérieure, se construire une nouvelle image de soi par l'attitude extérieure qu'il a toujours adoptée face à la vie. Cependant, l'accomplissement des désirs ne satisfait jamais les deux héros, puisque, comme l'écrit Schopenhauer : « dès qu'ils sont atteints, ils ne sont plus les mêmes ; on les oublie, ils deviennent des vieilleries, et, qu'on les cache ou non, on finit toujours par les mettre de côté, comme des illusions disparues » (MVR 394). Ce n'est qu'une fois la maison finie, que le héros de Tolstoï n'a plus rien à désirer et que le héros de Mann ressent la mort au

¹ Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, coll. « L'univers histoire », 1977, p. 29.

degré le plus intime de soi-même. « Mais que la volonté vienne à manquer d'objet, qu'une prompte satisfaction vienne à lui enlever tout motif de désirer, et les voilà tombés dans un vide épouvantable, dans l'ennui ; leur nature, leur existence leur pèse d'un poids intolérable » (*Ibid.*), écrivait Schopenhauer à propos de l'ennui qui survient après la réalisation de tout désir. Ivan et sa femme éprouvent ce même sentiment alors qu'ils n'ont plus à s'occuper du nouvel appartement. Une fois l'installation terminée, Ivan Ilitch et sa femme commencent à éprouver de l'ennui, une sensation de manque. Thomas, quant à lui, sait que le désir enfin réalisé de la nouvelle maison ne peut pas lui donner la satisfaction désirée : « *Ich habe mich sehr auf dies alles gefreut, aber diese Vorfreude war, wie ja immer, das Beste*² » (B 430). Ces mots traduisent les lignes schopenhaueriennes. Le héros est conscient enfin que sa vie n'a été qu'une apparence, que le déclin est tout intérieur : « *Ich weiß, daß oft die äußeren, sichtbarlichen und greifbaren Zeichen und Symbole des Glückes und Aufstieges erst erscheinen, wenn in Wahrheit alles schon wieder abwärts geht. Diese äußeren Zeichen brauchen Zeit*³ » (B 431).

Si Tolstoï avait rejeté la philosophie de Schopenhauer, Thomas Mann, quant à lui, tout en s'éloignant au cours de sa vie de la pensée négative, reconnaîtra dans ses essais et pages autobiographiques l'importance capitale qu'avait eue le philosophe allemand dans son roman de jeunesse. Dans *Esquisse de ma vie*, en songeant à cette époque de sa vie, T. Mann évoque comment il avait donné à son personnage, Thomas Buddenbrook, une connaissance de la pensée négative par laquelle lui-même avait été séduit, à savoir la réprobation de la vie et du monde⁴. Dans sa lettre à Hans Pfitzner, écrite depuis Munich le 23 juin de 1925⁵, tout en reconnaissant la valeur des thèmes romantiques, morbides de la musique de Wagner, Mann réaffirme l'importance de l'engagement des écrivains dans un moment historique comme celui que l'Europe vit, contre la fascination de la mort. L'écrivain, qui avait consacré une

¹ « une impression de propreté, de nouveauté, de rafraîchissement, le sentiment de l'intact, du vivifiant... » (B 427).

² « Je m'en étais fait une grande joie, mais ce plaisir anticipé a dépassé comme toujours celui de la possession » (B 437).

³ « Je sais que souvent, au moment où éclatent les signes extérieurs, visibles et tangibles, les symptômes du bonheur et de l'essor, tout déjà s'achemine en réalité vers son déclin. L'apparition de ces signes extérieurs demande du temps [...] » (B 438).

⁴ Erika Mann, *La Dernière année*. Suivi de *Esquisse de ma vie, Essai sur Kleist, Essai sur Tchekhov* (1958), par Thomas Mann, traduit de l'allemand par Louise Servicen, Paris, Gallimard, 1967, p. 109-110.

⁵ T. Mann, *Lettres 1889-1936*, tome I, choisies et présentées par Erika Mann, traduit de l'allemand par Louis Servicen, Paris, Gallimard, « Du Monde entier », Paris, 1966, p. 297.

importante étude au *MVR*¹, se souvient qu'au moment de la lecture de cette œuvre, il devait écrire la mort de Thomas Buddenbrook :

In der Tat, den fund, den Thomas Buddenbrook vor seinem Ende in einem verstaubten Winkel seines Bücherschranks machte, – er machte ihn nur scheinbar zufällig, nicht viele Jahre vorher hatte Europa, das intellektuelle Europa, mit dem der Mittelstadt–Honoratiore nervös sympathisierte, denselben Fund gemacht, der Pessimismus Arthur Schopenhauers herrschte, et war große Mode im intellektuellen Europa² [...].

Au demeurant, la découverte que Thomas Buddenbrook a faite avant sa fin, dans un coin poussiéreux de sa bibliothèque, n'est due au hasard qu'en apparence. Peu d'année auparavant, l'Europe, L'Europe intellectuelle avec laquelle ce notable d'une ville moyenne sympathisait par les nerfs, avait fait la même découverte, le pessimisme d'Arthur Schopenhauer régnait, et il était très en vogue dans l'Europe intellectuelle³ [...].

T. Mann embrasse la pensée de toute une époque qui, à partir de la fin du XIX^{ème} siècle, reconnaît, dans la pensée schopenhauerienne, une philosophie de l'existentialisme mesurant le drame de l'homme moderne, son malaise, le sentiment d'ennui et d'insatisfaction que lui donnent la vie et la réalisation de ses désirs. Dans cette Europe intellectuelle à laquelle fait référence l'écrivain, le roman viennois de l'entre-deux-siècles est hanté par le pessimisme et la mort. À cette époque Schnitzler écrit *Mourir*, ce récit pathologique, comme le définit son écrivain, qui met en scène le drame d'un héros condamné à mort, d'un homme connaissant d'avance son *hora mortis*. Dans le récit, Schnitzler montre un rapport d'opposition à Schopenhauer. N'arrivant pas à se résigner à l'idée qu'il va mourir, son héros cherche une réponse dans ses lectures :

Er wandte sich den Philosophen zu und ließ sich von Marie Schopenhauer und Nietzsche aus dem Bücherschrank geben. Aber nur für kurze Zeit strahlte diese Weisheit ihren Frieden über ihn aus. [...] „Das Leben verachten, wenn man gesund ist wie ein Gott, und dem Tod ruhig ins Auge schauen, wenn man in Italien spazieren fährt und das Dasein in den buntesten Farben ringsum blüht, – das nenn' ich ganz einfach Pose. Man sperre einmal so einen Herren in eine Kammer, verurteile ihn zu Fieber und Atemnot, sage ihm, zwischen dem I. Januar und I. Februar nächsten Jahres werden Sie begraben sein, und lasse sich dann etwas von ihm vorphilosophieren⁴“.

Il se tournait vers les philosophes, se faisait apporter de la bibliothèque par Marie des livres de Schopenhauer et de Nietzsche. Mais les effluves apaisants qui émanaient de cette sagesse ne duraient que peu de temps. [...] “Mépriser l'existence quand on jouit d'une santé du tonnerre, et regarder clairement la mort en face quand on voyage pour son plaisir en Italie et qu'autour de vous la vie resplendit de toutes ses couleurs, j'appelle cela tout simplement de la pose. Qu'on enferme ce monsieur dans une chambre, qu'on le condamne à la fièvre, à la suffocation, et qu'on lui dise : Vous

¹ Thomas Mann, *Les Pages immortelles de Schopenhauer choisies et expliquées par Thomas Mann*, texte de Schopenhauer : trad. J. –A. Cantacuzène, texte de Thomas Mann : trad. Jean Angelloz, Paris, Éditions Corrêa, 1939.

² Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, *op. cit.*, p. 80.

³ Thomas Mann, *Considérations d'un apolitique*, *op. cit.*, p. 70.

⁴ Arthur Schintzler, *Sterben, Gesammelte Werke von Arthur Schnitzler*, Band I, Berlin, S. Fischer, Verlag, 1912, pp. 71-72.

serez enterré entre le 1^{er} janvier et le 1^{er} février de l'année prochaine, on verra alors quels discours philosophiques il vous tiendra¹...

Aux yeux de Félix, tous les héros et les philosophes qui ont affronté la mort avec distance et sérénité ne sont que des imposteurs, des comédiens. Félix éprouve une peur terrible de la mort et est conscient du fait que personne ne peut le comprendre parce qu'il faut être condamné, il faut le savoir pour ressentir ce sentiment terrifiant ; « *Man muß verurteilt sein wie ein Verbrecher – oder wie ich, dann kann man darüber reden²* », dit Félix. Tout comme Tolstoï, Schnitzler compare la condamnation de son héros à celle du condamné à mort, du criminel. Félix éprouve la même peur qu'un criminel qui est condamné, Félix croit que tous ont, au fond, « *gräßliche Angst vor dem Tode ; die ist so natürlich wie das Sterben selbst³ !* ». Selon Schnitzler, la mort est redoutable, nous ne pouvons pas nous familiariser avec elle. C'est pour cela que la volonté de vivre est plus forte que la résignation chez Félix et chez les autres personnages de l'écrivain.

Dans *La mort de Virgile* de Broch, le monologue intérieur du héros se voyant mourir parcourt tout le livre, en est la matière même. Les pensées de Virgile au début du roman ne sont pas sans évoquer les pensées schopenhaueriennes sur la vie comme une mort *in fieri* : « *Aus unerschließbaren Tiefen sprißt das Leben empor, durch das Gestein sich zwingend, sterbend schon auf diesem Wege, sterbend und verwesend und erkaltend schon in seinem Aufsteigen⁴ [...]* ». Ce voyage intérieur de la mort à travers la décomposition n'est pas sans évoquer le parcours existentiel des Buddenbrook, parcours évoqué à travers les descriptions morbides et pathologiques des personnages d'une part, et, d'autre part, par ce sentiment intime de la mort qui s'empare des héros. Dans le roman de Mann la philosophie de Schopenhauer se reflète dans le rapport du personnage à la révélation de sa propre mort, seule vérité et délivrance possible du malaise intérieur, dans la lutte obstinée de la volonté de vivre, et enfin dans la négation du vouloir-vivre.

La révélation de la mort qui s'offre à Thomas Buddenbrook après sa lecture du supplément au livre quatrième du *MVR*, *De la mort et de ses rapports avec l'indestructibilité*

¹ Arthur Schnitzler, *Mourir*, trad. de l'allemand par René Dumont, Paris, Stock, 1986, pp. 93-94.

² Arthur Schintzler, *Sterben*, *op. cit.*, p. 73. « Il faut être condamné comme un criminel ou comme moi, pour pouvoir en parler », Arthur Schintzler, *Mourir*, *op. cit.*, p. 95.

³ Arthur Schintzler, *Sterben*, *op. cit.*, p. 73. « une peur épouvantable de la mort, phénomène aussi normal que celui de mourir », Arthur Schintzler, *Mourir*, *op. cit.*, p. 95.

⁴ Hermann Broch, *Der Tod des Virgil*, Zürich, Rhein-Verlag, 1945, p. 31. « Des profondeurs insondables, la vie germe et jaillit, frayant son chemin à travers les sphères pierreuses, mourant déjà dans son voyage, mourant, se décomposant et se refroidissant dans son ascension [...] », Hermann Broch, *La mort de Virgile*, trad. de l'allemand (Autriche) par Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1955, p. 39.

de notre être en soi, se présente comme une conséquence logique du malaise intérieur ressenti par le héros à partir de la deuxième partie du livre. Thomas Buddenbrook est, après tout, un romantique, un idéaliste, il n'est pas fait pour la vie brutale, son activité est vouée à l'échec. Peut-on lire dans le texte : « *Denn nochmals gefragt: War er ein praktischer Mensch oder ein zärtlicher Träumer¹?* » (B 469-470). Le héros est conscient que son malaise vient d'une sensibilité qu'il a toujours réprimée et qui finit par devenir la vraie cause de son déclin. Cette prise de conscience l'amène à une sorte de renoncement volontaire à la vie, renoncement se traduisant dans la quête d'une vérité qui devait être quelque part, et qui l'amène à envisager son rapport à la mort et la possibilité qu'il y ait un au-delà. Mann confie à son héros sa propre connaissance de l'œuvre schopenhauerienne. La lecture du supplément permet à Thomas Buddenbrook de s'approprier des lignes principales de la pensée du philosophe allemand. Selon Schopenhauer, l'homme ne doit pas redouter la mort, puisqu'après sa mort il survit dans la matière. Sa propre mort ne décrète pas son anéantissement, puisque son être vit dans tout être qui vit et qui est régi par la volonté, qui n'est autre chose que la volonté de vivre, se manifestant dans chaque individu et dont l'essence intime est à retrouver dans l'espèce. Après la mort l'être subsiste dans la nature, car le corps est destiné à périr, non la volonté de vivre. Thomas comprend que sa crainte de la mort relève d'une individualité qui n'est autre chose qu'une prison. La mort apparaît au héros de T. Mann à la fois comme une possibilité de survivre, de renaître en tout ce qui vit et un refuge des entraves de sa propre existence :

Was war der Tod? Die Antwort darauf erschien ihm nicht in armen und wichtiguerischen Worten: er fühlte sie, er besaß sie zuinnerst. Der Tod war ein Glück, so tief, daß es nur in begnadeten Augenblicken, wie dieser, ganz zu ermesen war. Er war die Rückkunft von einem unsäglich peinlichen Irrgang, die Korrektur eines schweren Fehlers, die Befreiung von den widrigsten Banden und Schranken – einen beklagenswerten Unglücksfall machte er wieder gut (B 656-657).

Qu'est-ce que la mort ? La réponse ne lui apparaissait pas en mots misérables et prétentieux : il la sentait, la possédait au tréfonds de lui. La mort était un si profond bonheur qu'on ne la mesurait que dans des instants privilégiés comme celui-ci. Elle était le retour au foyer après une course sans but semée de peines infinies, la correction d'une lourde faute, la libération des chaînes et des entraves les plus répugnantes, la réparation d'un lamentable accident (B 661).

Ainsi, Schopenhauer avait défini la mort comme la punition de l'existence chez l'homme, puisque « Nous sommes au fond quelque chose qui ne devrait pas être, c'est pourquoi nous cessons d'être » (MVR 1257). Si Thomas Buddenbrook renonce à la vérité qui lui est révélée dès le lendemain (car cette vérité ne correspond pas aux réflexions taillées dans l'éthique bourgeoise), il retient cependant l'une de ces vérités. Le personnage renonce à la foi

¹ « Encore une fois, était-il un homme pratique ou un rêveur sentimental ? » (B 476-477).

de survivre dans sa descendance en fermant la maison commerciale. Comme l'écrit Georges Fourier, Thomas,

qui jusqu'alors, avait cru, comme ses ancêtres, à la durée historique, à la pérennité d'un nom patronymique assurée par une vigoureuse descendance, se réfugie, après avoir lu Schopenhauer, dans l'individualisme métaphysique, négation de " l'idée de famille et de la perpétuation de la race ". Seule Tony conserve intact le sens de la famille¹.

En niant la race, la famille, en décrétant la fin de la firme, Thomas Buddenbrook nie l'éthique bourgeoise. Il renie les piliers du monde des commerçants en s'en éloignant définitivement. Il privilégie l'attention portée à l'esprit, l'exacerbation de l'individualisme et l'éloignement du monde extérieur, étiqueté, fait de règles et de codes, qui laisse très peu de place à l'intériorité de l'être.

La lutte obstinée de la volonté de vivre contre la mort, telle qu'elle avait été décrite dans le *MVR* se retrouve également dans les romans de Mann et Tolstoï. Ce combat résulte de l'attachement au moi qui empêche les héros d'accepter la mort. Schopenhauer attribue la terreur de l'homme face à sa propre mort au *principium individuationis*, qui, d'ailleurs, n'est qu'une manifestation de la volonté. Ce qui est fondamental pour la volonté, pour la nature, c'est la sauvegarde de l'espèce ; c'est pourquoi la mort et la vie sont deux processus nécessaires et normaux pour que l'espèce se perpétue. Selon Schopenhauer,

ce qui dans la mort nous effraie c'est qu'en somme elle est la disparition de l'individu, car elle ne nous trompe pas, elle se donne pour ce qu'elle est ; et c'est qu'aussi l'individu, étant la volonté même de vivre, manifestée en un cas particulier, tout ce qu'il est doit se raidir contre la mort (*MVR* 360).

Ivan Ilitch sait que l'homme est mortel, mais il ne peut pas se croire un homme quelconque. L'individualisme du héros se confronte au syllogisme de Kieseweter selon lequel si Caïus est un homme et tous les hommes sont mortels, Caïus est à son tour mortel. Néanmoins, cette vérité n'est pas suffisante pour Ivan Ilitch. À travers le drame vécu par son personnage, la prise de conscience de son caractère mortel, Tolstoï nous montre les conséquences de l'individualisme qui empêche l'homme moderne de croire à sa propre mort. Individualisme exacerbé par le sentiment d'unicité que le personnage attribue à sa propre personne, à ses propres souvenirs d'enfance et de jeunesse. Le raisonnement d'Ivan Ilitch universalise et dramatise le sentiment angoissant que l'homme éprouve envers sa propre mort. Le syllogisme qui a pour objet Caïus répond en réalité aux interrogations que tous les hommes se posent devant l'idée de leur propre mort, puisque c'est toujours l'autre qui meurt.

¹ Georges Fourier, *Thomas Mann...*, *op. cit.*, p. 95.

Dans le roman de Mann l'obstination du vouloir vivre se traduit dans la lutte acharnée de Mme Elisabeth Buddenbrook contre sa propre mort et dans la description de la scène du marché vue par Thomas, peu avant qu'il ne meure. Tout comme Ivan Ilitch, Mme Buddenbrook s'accroche aux médecins: « *Die beiden Ärzte dagegen empfing sie mit lebhafter und interessierter Wärme, um eingehend mit ihnen zu konferieren . . .*¹ » (B 562), car « *nicht eigentlich bereit war, zu sterben*² » (B 561). Elle ne se tient en vie que par « *zähen Willen*¹ » (B 564).

Il est significatif que Mann ait anticipé la mort de Thomas Buddenbrook par la description de la volonté obstinée des poissons au marché qui ne veulent pas mourir. Dans le même chapitre qui relate la mort de Thomas, cette scène annonce autant la fin du héros que son erreur ; celle de ne pas avoir accordé suffisamment d'importance aux révélations reçues par la lecture du supplément du *MVR*.

On peut lire :

Einige hatten es gut. Sie schwammen, in einiger Enge zwar, aber doch guten Mutes, in Wassereimern umher und hatten nichts auszustehen. Andere aber lagen mit fürchterlich glotzenden Augen und arbeitenden Kiemen, zählebig und qualvoll auf ihrem Brett und schlugen hart und verzweifelt mit dem Schwanz, bis man sie endlich packte und ein spitzes, blutiges Messer ihnen mit Knirschen die Kehle zerschnitt. (B 673).

Quelques-uns avaient bien de la chance. Ils nageaient, un peu à l'étroit mais avec entrain, dans des seaux, et ne souffraient de rien. Mais d'autres gisaient sur la planche, les yeux exorbités, les branchies palpitantes, s'obstinant à vivre et à souffrir, et lançaient des coups de queue rudes et désespérés jusqu'à ce qu'on les saisît enfin et qu'un couteau large et sanglant leur tranchât la gorge en sifflant. (B 676-677).

Cette description n'est pas sans évoquer le cours de l'existence humaine montrée dans le *MVR* : d'une part il y aurait des hommes qui ne souffrent pas encore, tout en vivant une vie limitée (l'on songera une fois de plus à Ivan Ilitch et à Thomas Buddenbrook vivant leur vie étriquée), et d'autres part des hommes qui, arrivés à leurs derniers instants et ne voulant pas céder à la mort, préféreraient continuer à vivre en optant pour les souffrances que leur a données la vie plutôt que de céder à la mort. Néanmoins, ils sont destinés à s'y finalement soumettre. Ils ne peuvent échapper à ce devoir.

Chez Mann, il est donné à deux personnages uniquement de connaître et de vivre inconsciemment la philosophie de Schopenhauer, à savoir Gerda et Hanno. La contemplation esthétique à laquelle ils accèdent par la musique leur permet de s'échapper du monde réel.

¹ « Au contraire, elle accueillait les deux médecins avec chaleur, avec animation et intérêt pour conférer à perte de vue avec eux... » (B 570).

² « elle n'était pas tellement préparée à mourir » (B 569).

Selon Schopenhauer, le sujet oublieux de son individualité dans la contemplation est affranchi de la volonté, du temps et des autres relations puisque la contemplation n'a pas besoin de connaissance mais d'intuition. La posture contemplative permet ainsi d'«égayer et reconforter d'un seul coup celui que tourmentent les passions, les besoins et les soucis ; l'orage des passions, la tyrannie du désir et de la crainte, en un mot toutes les misères du vouloir lui accordent une trêve immédiate et merveilleuse » (MVR 254). Ainsi, Gerda peut-elle rester en-dehors de toute contrainte de la vie quotidienne pour s'adonner exclusivement à la musique. Elle n'est pas impliquée dans la vie active de sa société. Sur ce personnage « le temps n'a pas de prise. Elle conserve cette “virginité insolite” que Schopenhauer réserve à ceux qui échappent, dans la contemplation esthétique, aux travaux du jour et à la tyrannie du vouloir² ». Chez Hanno, les thèmes wagnériens de l'artiste et de la maladie se lient au motif schopenhauerien de la renonciation au vouloir vivre, de l'incapacité de vouloir. La musique lui permet de s'échapper, comme c'est le cas pour sa mère, des devoirs de la vie réelle. Son enseignant de musique, Edmond Pfühl, lui apparaît comme un ange qui l'éloigne des misères du quotidien pour l'introduire « *in das klingende Reich eines milden, süßen und trostreichen Ernstes zu entführen*³. . . » (B 503). Les compositions improvisées par le personnage traduisent son état intérieur et ne sont pas sans évoquer la signification profonde que Schopenhauer donne à la musique. Selon le philosophe, la musique ne reproduit pas les Idées⁴, comme le font les autres arts. Elle reproduit la volonté, elle « parle de l'être » (MVR 329). C'est dans la mélodie que les désirs et la vie humaine, soit la volonté, arrivent au plus haut degré d'objectivation. La mélodie, écrit Schopenhauer,

représente-t-elle le jeu de la volonté raisonnable, dont les manifestations constituent, dans la vie réelle, la série de nos actes, elle nous montre même quelque chose de plus : elle nous dit son histoire la plus secrète, elle peint chaque mouvement, chaque élan, chaque action de la volonté, tout ce qui est enveloppé par la raison sous ce concept négatif si vaste qu'on nomme le sentiment, tout ce qui refuse d'être intégré sous les abstractions de la raison. De là vient qu'on a toujours appelé la musique la langue du sentiment et de la passion, comme les mots sont la langue de la raison (MVR 331-332).

Ainsi, la musique plonge le personnage dans un état pareil lorsqu'en assistant à la représentation du *Lohengrin*, « *Es war über ihn gekommen mit seinen Weißen und Entzückungen, seinem heimlichen Erschauern und Erbeben, seinem plötzlichen innerlichen*

¹ « une volonté opiniâtre » (B 572).

² Georges Fourrier, *Thomas Mann...*, op. cit., p. 104.

³ « dans le royaume harmonieux plein d'une gravité tendre, douce et infiniment consolante... » (B 510).

⁴ Schopenhauer fait référence à la conception platonicienne de l'Idée en tant qu'objectivation de la volonté, voir (MVR 329).

Schluchzen, seinem ganzen überschwänglichen und unersättlichen Rausche¹ . . . » (B 702). Cependant, Hanno sait que la beauté est source de désespoir, car elle détruit les forces de coexistence. Le personnage est aussi conscient du fait que le bonheur ne dure pas, qu'il n'est pas conforme à une existence normale, à la vie pratique à laquelle l'encourage son père. Toujours prêt à pleurer à cause de la méchanceté du monde, mu par une sensibilité extrême synonyme de noblesse d'esprit, de la figure de Hanno émerge la peur de la vie et l'espoir de la fin, puisque, comme il l'avoue à Caïus, il ne sait pas vouloir. De ses improvisations émergent une joie et un désespoir extrêmes qui laissent le personnage dans un état dans lequel vie et mort se confondent. La description de la dernière sonate improvisée par Hanno se nourrit d'un vocabulaire relevant de l'angoisse, de la peur, des cris déchirés de l'âme. La musique traduit le drame intérieur qui se joue chez le personnage, drame qu'il n'arrive pas à s'exprimer par des mots. En jouant ses improvisations, il est pris tout aussi bien d'euphorie que d'un malaise qui lui procure l'exécution d'un motif. Euphorie et désespoir qui ne sont pas sans évoquer l'étude de Schopenhauer sur les différentes parties dont se compose une mélodie et les états d'âme équivalents. L'*adagio*, écrivait Schopenhauer, fait émerger les souffrances « d'un cœur bien né et haut placé, dédaigneux de tout bonheur mesquin [...]. L'*adagio* arrive, par ce mode mineur, à exprimer la douleur extrême ; il devient une plainte des plus émouvantes » (MVR 333). Ainsi, le « passage d'une tonalité à une tonalité différente, brisant tout lien avec la tonalité précédente, ressemble à la mort en tant qu'elle détruit l'individu » (MVR 333-334). Les différentes parties de la mélodie traduisent autant la souffrance que le personnage ressent depuis sa naissance envers l'existence, que l'aspiration à la paix, à la joie promises dans le renoncement à la vie, cette « ferveur ascétique » de la résolution enfin trouvée. Ce qui émerge de cette expérience est l'attraction du personnage envers la mort, « *etwas Lasterhaftes in der Maßlosigkeit und Unersättlichkeit, mit der sie genossen und ausgebeutet wurde, und etwas zynisch Verzweifertes, etwas wie Wille zu Wonne und Untergang in der Gier² » (B 750).* L'exercice de la musique provoque un épuisement physique du personnage, non seulement moral : « *Er war sehr blaß, in seinen Knien war gar keine Kraft, und seine Augen brannten¹ » (Ibid.).* Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si ce moment de la narration précède la description de la mort de Hanno, tout en réaffirmant d'une part le motif wagnérien de l'artiste et de la maladie, et d'autre part, le motif de la musique et de ses rapports avec la mort.

¹ « Il avait fondu sur lui toutes ses extases sacrées, ses frissons, son tremblement, ses sanglots intérieurs, toute son ivresse débordante et insatiable » (B 704).

² « quelque chose de pervers dans l'avidité sans bornes avec laquelle elle était savourée et exploitée, et on ne savait quel désespoir cynique, une volonté de jouir et de mourir » (B 750).

L'influence pessimiste de Schopenhauer sur Proust et V. Woolf n'a pas été avouée par les deux écrivains, comme cela a été le cas pour T. Mann, ou Tolstoï, dans leur rapport d'influence et d'opposition au philosophe du *MVR*. Néanmoins, *La Recherche* semble être la transposition de l'enseignement philosophique schopenhauerien. À ce propos A. Henry souligne justement comment,

À *la Recherche du temps perdu* ignore les tragédies sanglantes du théâtre expressionniste, les révélations abyssales d'un Conrad, l'atmosphère funèbre des Buddenbrook ou les pitreries des clochards beckettians. Ce livre a dit pourtant, dans un autre registre qu'eux, la séparation des êtres, la férocité du rituel social, la discontinuité des sentiments, l'angoisse de l'identité, l'incapacité du langage².

Ainsi, les représentations que le héros s'était faites de la haute société, de l'amitié et de l'amour s'écroulent face à la réalité. La duplicité des êtres, l'impossibilité d'un bonheur durable, la déception devant le réel vis-à-vis de l'image que l'imagination du héros avait anticipée pour créer des êtres et des choses, la séparation d'avec ces mêmes êtres, la mort enfin, tout cela ne fait que confirmer le malheur, évoqué par Schopenhauer, dans lequel se meut la condition humaine.

Si à la fin du *Temps retrouvé* Proust peut opérer ce qui était impossible dans le *MVR*, à savoir une réconciliation du héros-narrateur avec le monde, par le projet d'immortaliser tous les personnages d'une vie dans le livre à venir, néanmoins, des traces de la philosophie schopenhauerienne demeurent dans le texte.

La philosophie du *MVR* est visible, sous une forme tragique, dans la conception du corps comme manifestation du Vouloir. Déjà dans *Du côté de chez Swann* l'on pouvait lire les réflexions du héros sur la maladie qui nous fait réaliser que notre être est enchaîné au corps. À la conception du corps comme manifestation du Vouloir-vivre se lie, chez Schopenhauer, la conception du corps comme prison de l'âme. Ainsi dans *Le Temps retrouvé* retrouvons-nous un équivalent de ce thème dans les mots du narrateur qui, conscient qu'il pourrait mourir d'un moment à l'autre, se rend compte que : « Il fallait partir en effet de ceci que j'avais un corps, c'est-à-dire que j'étais perpétuellement menacé d'un double danger, extérieur, intérieur. [...] Et avoir un corps, c'est la grande menace de l'esprit » (*TR* 612-613).

Ces lignes évoquent également le drame de Proust qui écrit son livre, à son chevet, en luttant contre la maladie qui s'approprie son esprit, et, enfin, en se battant contre sa propre mort.

¹ « Il était blême, ses genoux étaient sans force et ses yeux brûlants » (*Ibid.*).

² Anne Henry, « Proust du côté de Schopenhauer », *Schopenhauer et la création littéraire*, op. cit., p. 149.

Chez Woolf la connaissance de Schopenhauer se nourrit de l'influence que le philosophe avait eue sur l'esthétique formulée par le *Bloomsbury Group*. Leonard Woolf, Roger Fry, Bell et E. M. Forster avaient lu Schopenhauer et formulé des théories esthétiques sur le rôle de l'art, qui, comme dans le cas de Proust, permettait le salut de la souffrance du monde de la volonté, et, en même temps, pouvait ramener l'ordre dans le chaos du monde extérieur tout en donnant à l'artiste un moment de pure contemplation, de joie intérieure¹.

Cette idée de l'art comme salut émerge dans *Vers le phare*², le roman défini comme le plus esthétique parmi les romans de Woolf. Lily Briscoe d'une part peut trouver un refuge dans l'art, et, d'autre part, par le biais de la peinture, reçoit une vision finale où tous les éléments les plus disparates fusionnent entre eux dans l'unité et l'harmonie de sa toile. Cette vision n'est pas sans évoquer le but de l'art pour Schopenhauer. Cependant, comme l'écrit Lefew B. Penelope,

if Bloomsbury aesthetics can be seen as a fair representation of much of Schopenhauer's theories on art, the meaning of Woolf's aesthetic message, including all of its tones, colours, and movement, requires another look. A Schopenhauerian perspective of Woolf's word-picture will reveal much darker and much more ominous hues than critics to date have noticed³.

En effet, dans *Vers le phare* et dans *Les Années*, l'influence schopenhauerienne se nourrit de tons plus morbides et pessimistes. Au-delà de la conception esthétique de l'art, les motifs schopenhaueriens de la violence de la nature⁴, de la prise de conscience de la souffrance humaine et de la mort sont dominants. Ces deux derniers éléments sont centraux dans *Les Années* et participent à la définition de l'esprit nihiliste du récit. Dans *Les Années*, Peggy éprouve le même sentiment de compassion à l'égard de la misère et de la souffrance que ressent Mrs Ramsay dans *Vers le phare*, d'ailleurs qualifiée de pessimiste par son mari. Dans « Le Temps présent », en feuilletant un livre pour s'isoler des autres, Peggy y lit des phrases

¹ Pour une étude sur le contact et l'influence de la philosophie de Schopenhauer sur Virginia Woolf et sur le Bloomsbury Group, consulter l'étude de David Dowling, *Bloomsbury aesthetics and the novels of Forster and Woolf*, New York, St. Martin's Press, 1985, et le troisième chapitre de l'ouvrage de Penelope Lefew-Blake, « Virginia Woolf, Bloomsbury Aesthetics and Schopenhauer », *Schopenhauer, Women's Literature and the Legacy of Pessimism in the Novels of George Eliot, Olive Schreiner, Virginia Woolf and Doris Lessing*, Edwin Mellen Press, 2001, pp. 69-87.

² Virginia Woolf, *Vers le phare*, *Œuvres romanesques II*, traduit de l'anglais par Françoise Pellan, édition publiée sous la direction de Jacques Aubert avec la collaboration de Catherine Bernard, Michel Cusin, Adolphe Haberer, Josiane Paccaud-Huguet, Françoise Pellan, Michèle Rivoire et André Topia, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.

³ Ibid., p. 74.

⁴ Maria Dibattista a souligné comment dans *Promenade au phare* la conception de la nature comme pure volonté de destruction est reprise sur la conception de la nature selon Schopenhauer, Maria Dibattista, *Virginia Woolf's Major Novels: The Fables of Anon*, New Haven and London, Yale University Press, 1980, p. 98, cité dans Penelope Lefew-Blake, « Virginia Woolf, Bloomsbury Aesthetics and Schopenhauer », p. 75.

qui sonnent comme l'écho de son état d'âme : « *La médiocrité de l'univers m'étonne et me révolte* » [...] « ... *la petitesse de toutes choses m'emplit de dégoût...* » [...] « ... *la pauvreté des êtres humains m'anéantit*¹ » (Y 364). Il s'agit de lignes tirées du récit de Maupassant, *Sur l'eau*, et qui témoignent de l'horreur du personnage face à la condition humaine. Ce sentiment de compassion empêche Peggy de comprendre la joie qu'Eleanor ressent vis-à-vis du monde. Peggy se demande comment peut-on être heureux si « *On every placard at every street corner was Death; or worse—tyranny; brutality; torture; the fall of civilization; the end of freedom. We here, she thought, are only sheltering under a leaf, which will be destroyed*² » (Y 369). Les références à la chute de la civilisation et à la tyrannie évoquent le contexte historique dans lequel se situe le roman, soit la guerre en Europe. Le reste des pensées de Peggy reflète le drame de l'homme moderne ne pouvant trouver de réponse ni à la souffrance du monde ni à sa propre position envers ce monde. Maria Dibattista souligne justement comment chez Peggy : « *the negativity sounded is metaphysical and typically modern — the Conradian heart of darkness, the reasonless source of life itself. This is the characteristically modern moment of blindness that yields no insight*³ ». En somme, Le schopenhauerisme chez Woolf revêt la forme d'un existentialisme où l'existence devient synonyme de malaise, de dégoût de vivre chez des personnages conscients qu'il n'y a pas de remède au malheur. Cette condition est toute aussi présente dans le roman de Lampedusa, où le paysage extérieur semble se projeter dans le paysage intérieur du personnage.

3.5 Paysages extérieurs et intimes de la mort

Dans *Le Guépard* des thèmes tels que la brutalité de la nature, l'assimilation du paysage à une condition intérieure du personnage, témoignent autant de l'influence schopenhauerienne et léopardienne, que de la trace baudelairienne. Baudelaire s'impose comme un modèle pour penser le rapport du héros à l'ennui, à la condition humaine et à la mort dans le roman de Lampedusa.

La brutalité de la nature participe à la représentation du caractère irrémédiable du paysage sicilien et de la condition humaine. Cette violence n'est pas sans évoquer les tons amers de Leopardi sur la méchanceté et l'indifférence de la nature envers le sort humain.

¹ En français dans le texte. (A 1044).

² « Sur chaque pancarte, à chaque coin de la rue, il y avait la Mort ; ou pire — la tyrannie ; la brutalité ; la torture ; la chute de la civilisation ; la fin de la liberté. Nous, ici, pensait-elle, nous nous abritons seulement sous une feuille, qui sera détruite » (A 1046).

³ Maria Dibattista, *Virginia Woolf's Major Novels: The Fables of Anon*, op. cit., p. 190.

Dans la description de la nature dans la deuxième partie du *Guépard* l'on peut lire des preuves de la méchanceté de la nature :

“Gli alberi ! ci sono gli alberi !”

Il grido partito dalla prima delle carrozze percorse a ritroso la fila delle altre quattro pressoché invisibili nella nuvola di polvere bianca, e ad ognuno degli sportelli volti sudati espressero una soddisfazione stanca.

Gli alberi, a dir vero, erano soltanto tre ed erano degli “eucaliptus” i più sbilenchi figli di Madre Natura; ma erano anche i primi che si avvistassero da quando alle sei del mattino, la famiglia Salina aveva lasciato Bisacquino. [...] Si erano attraversati paesi dipinti in azzurro tenero, stralunati; su ponti di bizzarra magnificenza si erano valicate fiumare integralmente asciutte; si erano costeggiati disperati dirupi che saggine e ginestre non riuscivano a consolare. Mai un albero, mai una goccia d'acqua: sole e polverone (G 69).

“Les arbres ! Voilà les arbres !”

Ce cri, parti de la première voiture, parcourut à rebours la file des quatre autres presque invisibles dans le nuage de poussière blanche, et à chaque portière des visages en sueur exprimèrent une satisfaction lasse. Les arbres, à vrai dire, n'étaient que trois, des eucalyptus, les fils les plus bancals de notre Mère Nature ; et ils étaient aussi les premiers qu'on apercevait depuis qu'à six heures du matin la famille Salina avait quitté Bisacquino. [...] On avait traversé des villages peints d'un bleu tendre, effarés ; au-dessus de ponts d'une étrange magnificence on avait franchi des torrents complètement à sec ; on avait côtoyé des escarpements désespérés que les sagines et les genêts n'arrivaient pas à reconforter. Jamais un arbre, jamais une goutte d'eau : soleil et nuages de poussière (G 55).

Dans ce passage la nature exerce une violence même sur ses propres créatures, comme le fait entendre l'adjectif qui qualifie ses fils de « bancals ». Ce paysage désolé est désespérant, il semble impossible de pouvoir y envisager autre chose que poussière et soleil. D'ailleurs, la référence aux genêts n'est pas fortuite, puisqu'elle semble évoquer le paysage désolé décrit par Leopardi dans son chant *La Ginestra o il fiore del deserto*:

Dove tu siedi, o fior gentile, e quasi
I danni altrui commiserando, al cielo
Di dolcissimo odor mandi un profumo,
Che il deserto consola¹.

Lampedusa semble aller au-delà de Leopardi puisqu'il ne confie aucun pouvoir consolateur aux genêts siciliens. Dans le passage cité les protagonistes subissent également la violence de la nature : « *All'interno delle vetture, chiuse appunto per quel sole e quel polverone, la temperatura aveva certamente raggiunto i cinquanta gradi*² » (G 69). Il s'agit d'une brutalité qui agit à deux niveaux : la chaleur infernale est un élément physiquement

¹ Giacomo Leopardi, *La Ginestra o il fiore del deserto, Chants, Canti*, texte original et version française, Présentation et notes par Michel Orcel, Paris, Aubier, 1995, p. 242. Texte français p. 243 : « Où tu habites, ô noble fleur, et comme / Si tu pleurais les épreuves d'autrui, / Au ciel, très doux, tu répands un parfum / Qui le désert console ».

² « À l'intérieur des voitures, fermées justement en raison du soleil et de la poussière, la température avait certainement atteint les cinquante degrés » (G 55).

agressif pour les protagonistes, mais cette chaleur agit aussi au niveau social. La nature enlève aux Salina leur privilège de classe¹, elle les place au même niveau que les autres êtres humains. En outre, le passage cité fait émerger des caractéristiques propres à l'écriture de Lampedusa. On remarquera des figures de style récurrentes dans le roman, comme les figures phoniques de la répétition ("Les arbres ! Voilà les arbres"), de l'anaphore (« Jamais un arbre, jamais une goutte d'eau ») ou des parallélismes anaphoriques (« On avait traversé des villages peints ... ; on avait franchi ; on avait côtoyé »). Ainsi, il y aurait une préférence de l'abstrait au concret, et de la prolepse de l'adjectif au substantif (« *disperati dirupi* »). L'écriture se fait riche en oxymores et antithèses et dénonce le caractère fragmentaire, scindé, de la réalité et du sujet².

Les descriptions funèbres et désolées du paysage concurrent également à la définition de l'état d'âme du héros. De même que chez Baudelaire dans les *Tableaux Parisiens*, nous assistons dans *Le Guépard* à une projection intérieure du paysage extérieur. Comme l'écrit Jackson,

Si intérieur soit-il, le sentiment baudelairien de la mort a aussi un lieu d'élection extérieur. [...] La scène intérieure se superpose alors au théâtre urbain : l'âme de Baudelaire se projette sur Paris. Paris, dans *Les Fleurs du Mal*, est d'abord cet espace de représentation où s'objective l'intuition intérieure, où s'établit la *correspondance* du sujet à la réalité qui l'entoure³.

Dans le roman de Lampedusa la vie de Don Fabrizio est comparée aux paysages traversés au cours du voyage humiliant qu'il fait vers sa maison d'enfance. Durant le voyage, Don Fabrizio semble perdre encore une fois son privilège social, il dort dans des lits « *insidiati da fauna repellenti*⁴ » (G 75) et dans des chambres où « *un greve odore di feci esalava tanto dalle strade che dalla "stanza dei cantari" attigua*⁵ » (*Ibid.*). Dès cette deuxième partie du roman l'on peut repérer des éléments qui réapparaîtront comme des leitmotifs tout au long du roman, à savoir la qualification désespérée et répugnante de lieux tels les chambres et leurs odeurs, qui semblent anticiper les descriptions sordides de la chambre où mourra Don Fabrizio, et les paysages toujours décrits selon une tonalité tragique. On assiste à l'identification de la vie du héros avec le caractère putride et repoussant du voyage : « *non aveva potuto fare a meno di paragonare questo viaggio schifoso alla propria vita*⁶ » (G 75).

¹ Giuseppe Paolo Samonà, *Il Gattopardo, i Racconti, Lampedusa, op. cit.*, pp. 61-62.

² Nunzio Zago, *Tomasi di Lampedusa, op. cit.*, p. 55.

³ John E. Jackson, *La mort Baudelaire, op. cit.*, p. 85.

⁴ « menacés par une faune repoussante » (G 62).

⁵ « une lourde odeur d'excréments s'exhalait aussi bien des rues que de la « salle des pots de chambre » contigüe » (*Ibid.*).

⁶ « il n'avait pu s'empêcher de comparer ce voyage répugnant à sa propre vie » (G 62).

Et c'est ce type de pensées que « *lasciavano in fondo all'anima un sedimento di lutto che, accumulandosi ogni giorno avrebbe finito con l'essere la vera causa della morte*¹ » (G 75). Cette identification, ce sentiment tout intérieur de deuil et de mort, nous incitent à proposer un rapprochement avec un autre thème baudelairien : l'intériorisation du sentiment de la mort saisie dans le prisme du point de vue. Ces thèmes sont également présents dans le roman de Proust.

3.6 De la mort intérieure, organique et du solidarisme

Dans *Le Temps retrouvé* et dans *Le Guépard* l'optique baudelairienne de la mort devient un thème central.

Le sentiment schopenhauerien de la compassion se mêle, chez Tomasi di Lampedusa, au sentiment du *tedium vitae* et à la perception à la fois intérieure et organique de la mort, sous l'empreinte baudelairienne, pour aboutir au sentiment de pitié universelle qui émerge de ce chant désespéré de Giacomo Leopardi qu'est *La Ginestra*. L'auteur des *Fleurs du mal* devient un modèle pour penser également le rapport intime de Proust à la mort et à l'écriture : chez les deux écrivains le sentiment de la mort déclenche la création littéraire. Chez Baudelaire il est question à la fois d'une mort vécue de l'intérieur, qui comme dans le cas de Proust devient moteur de la création, et d'une mort qui se fait physique, violente. Baudelaire, et dans son sillage Lampedusa, n'hésitent pas à faire de l'organique morbide un véritable objet poétique. Comme l'écrit Jackson, chez Baudelaire la nouveauté radicale réside dans « une assimilation, [...] une intériorisation, même, de la mort comme foyer de perception du réel. La conscience poétique des *Fleurs du mal* trouve son unité en même temps que son point focal dans le fait qu'elle est une conscience de la mort ». Cette « vision de la mort » serait, selon Jackson, « à l'origine de la modernité² ».

La mort habite le héros-narrateur de *La Recherche* de même que Don Fabrizio par les morts des « moi » proustiens et le sentiment de deuil qui s'accumule au plus profond des deux personnages. Dans *Le Temps retrouvé*, Proust établit une « filiation noble » (TR 499) avec Baudelaire au début du « Bal de têtes », quand il songe encore à son œuvre après avoir reçu les révélations de la mémoire involontaire :

Chez Baudelaire enfin, ces réminiscences, plus nombreuses encore, sont évidemment moins fortuites et par conséquent, à mon avis, décisives. C'est le poète lui-même qui, avec plus de choix et de

¹ « laissent au fond de l'âme un sédiment de deuil qui, s'accumulant jour après jour, finirait par être la véritable cause de sa mort » (G 63).

² *Ibid.*, p. 70.

paresse, recherche volontairement, dans l'odeur d'une femme par exemple, de sa chevelure et de son sein, les analogies inspiratrices qui lui évoqueront " l'azur du ciel immense et rond " et " un port rempli de flammes et de mâts" (TR 498).

L'analogie avec « La chevelure » permet à Proust d'établir une parenté avec Baudelaire en ce qui concerne le pouvoir mémoriel des réminiscences. Néanmoins, l'ascendance baudelairienne quant à la vision de la mort chez Proust est sous-entendue dans *Le Temps retrouvé*. Elle trouve sa justification et ses fondements dans les pages du *Contre Sainte-Beuve*. Dans « À propos de Baudelaire » Proust semble saisir la signification intime qu'a la mort chez Baudelaire. Elle habite le poète et lui donne son souffle créateur :

Peut-être hélas ! faut-il contenir la mort prochaine en soi, être menacé d'aphasie comme Baudelaire, pour avoir cette lucidité dans la souffrance véritable [...] peut-être faut-il avoir ressenti les mortelles fatigues, qui précèdent la mort, pour pouvoir écrire sur elle les vers délicieux que jamais Victor Hugo n'aurait trouvé¹ .

La comparaison avec Hugo permet à Proust de revendiquer la modernité de Baudelaire, modernité qui coïncide avec un nouveau regard sur la mort. De surcroît, les mots de Proust ne sont pas sans évoquer son état alors qu'il écrit son œuvre. La mort habite l'écrivain, le contraint à un combat acharné et en même temps devient un catalyseur de la création. Comme l'écrit Pietro Citati à propos de cette présence de la mort chez Proust :

Ainsi la mort — l'Etrangère, sa sœur à lui, l'étranger — vint envelopper la vie de Proust. Même Kafka, qui était plongé en elle de la façon la plus irrémédiable, ne fut pas à ce point gagné par sa contagion. Même Tolstoï, qui écrivait chaque soir dans son journal : « Si demain je suis vivant » ne l'eut pas aussi présente à l'esprit. L'idée de la mort était, pour Proust, une imminence : le jour de l'avènement du Christ pour les premiers chrétiens² .

Ainsi, chez Baudelaire et Proust l'œuvre devient un tombeau : l'écriture côtoie la mort et se nourrit d'elle, car les morts, la mort de l'écrivain au monde et le risque imminent de sa propre fin, alimentent les pages de la *Recherche*. La mort chez Baudelaire est tout aussi physique et cruelle. Proust l'avait bien remarqué dans ses pages à propos de « Contre Sainte-Beuve et Baudelaire » :

Je comprends que tu n'aimes qu'à demi Baudelaire. Tu as trouvé dans ses lettres, comme dans celles de Stendhal, des choses cruelles sur sa famille. Et cruel, il l'est dans sa poésie, cruel avec infiniment de sensibilité, d'autant plus étonnant dans sa dureté que les souffrances qu'il raille, qu'il présente avec cette impassibilité, on sent qu'il les a ressenties jusqu'au fond de ses nerfs. Il est certain que dans un poème sublime comme *Les Petites Vieilles*, il n'y a pas une de leurs souffrances qui lui échappent. Ce n'est pas seulement leurs immenses douleurs [...] il est dans leurs corps, il frémit avec leurs nerfs, il

¹ Marcel Proust, « À propos de Baudelaire », *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges ...*, *op. cit.*, pp. 621-622.

² Pietro Citati, *La Colombe poignardée*, *op. cit.*, p. 228.

frissonne avec leur faiblesse [...]. Mais la beauté descriptive et caractéristique du tableau ne le fait reculer devant aucun détail cruel¹.

Cette cruauté est un trait récurrent, voir essentiel pour analyser une des facettes que la mort dans le roman de Lampedusa. Le côté putride, organique, la vision dégoûtante de la nature que nous avons analysés précédemment, permet de penser au lien qui existe entre l'écriture de Lampedusa et celle de Baudelaire. Il n'est pas difficile de déceler l'influence de l'auteur des *Fleurs du mal* sur les accents baroques du *Guépard*, notamment dans un passage bien précis qui se situe dans la première partie du roman. Il s'agit de la scène du soldat retrouvé mort dans le parc du Prince.

La description d'un état de putréfaction avancée proprement révoltant de l'espace du jardin et d'un cadavre retrouvé dans le parc du Prince Salina évoque de près le langage avec lequel Baudelaire avait écrit la putréfaction dans des poèmes tels *Une charogne* et *Un voyage à Cythère*. En fixant son choix poétique sur un objet comme une charogne, Baudelaire nie l'idéalisme pétrarquais qui émerge de l'utilisation de préciosités et de formules chères au poète italien². Selon Rilke, qui dans ses *Cahiers de Malte Laurids* avait fait explicitement référence au poème de Baudelaire alors que son héros croyait comprendre le poète puisqu' « *Es war seine Aufgabe, in diesem Schrecklichen, scheinbar nur Widerwärtigen das Seiende zu sehen, das unter allem Seinden gilt*³ », ce choix est fondamental pour y apercevoir une vision poétique de la modernité dont Cézanne avait été l'un des pionniers en art. Dans la lettre à sa femme datée du 19 octobre 1907, Rilke exprime ses impressions sur la modernité de Baudelaire après avoir assisté, au Salon d'Automne, à l'exposition Cézanne :

Tu te souviens sûrement... du passage des *Cahiers de Malte Laurids* où il est question de Baudelaire et de son poème *La Charogne*. J'en suis arrivé à penser que, sans ce poème, l'évolution vers le dire objectif, que nous croyons reconnaître maintenant en Cézanne, n'aurait jamais pu commencer ; il fallait d'abord qu'il fût là, impitoyable. Il fallait que le regard de l'art eût pris sur lui de voir dans le terrible même et ce qui ne paraît que répugnant, la part d'être, valable autant qu'une autre. Pas plus qu'un choix ne lui est permis, il n'est loisible au créateur de se détourner d'aucune existence : un seul refus, à quelque moment que ce soit, le prive de l'état de grâce, le rend entièrement coupable¹.

¹ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges ...*, *op. cit.*, p. 250.

² On remarquera l'utilisation de formules comme : « Étoile de mes yeux, soleil de ma nature, / Vous, mon ange et ma passion ! ». Baudelaire semble lancer ainsi un défi à la tradition lyrique et idéaliste, Charles Baudelaire, « Une Charogne », *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, vv. 39-40, p. 32.

³ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1929), Köln, Könemann, 1999, p. 72. « Il lui incombait de voir parmi ces choses terribles, parmi ces choses qui semblent n'être que repoussantes, ce qui est, ce qui seul compte parmi tout ce qui est », R. Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, traduit de l'allemand par Maurice Betz, Paris, Seuil, 1966, p. 69.

Rilke semble ainsi défendre une nouvelle vision de la mort inaugurée par Baudelaire et qui serait fondatrice de la modernité.

Chez Baudelaire et Lampedusa émerge autant le goût du macabre qu'une des composantes fondamentales de la poétique de la mort: le binôme éros-mort. L'éros chez les deux écrivains ne peut pas se détacher du putride et de l'attraction vers le morbide. Dans *Une charogne* la vue de cet "objet" inspire des comparaisons sexuelles :

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons².

Chez Lampedusa l'odeur abjecte des roses Paul Neyron dégénérées, transformées par le climat sicilien en une sorte de choux aux couleurs de la chair, obscène, est un motif d'association érotique et olfactive avec la cuisse d'une danseuse de l'Opéra. Dans *Le Guépard*, la description de la vue du corps du soldat, qu'on avait trouvé « *bocconi nel fitto trifoglio, il viso affondato nel sangue e nel vomito, le unghie confitte nella terra, coperto di formiconi; e di sotto le bandoliere gl'intestini violacei avevano formato pozzanghera*³ » (G 35), évoque ces vers d'*Une charogne*:

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons⁴.

Les vers de *Un voyage à Cythère* peuvent aussi bien avoir inspiré Lampedusa. Dans ce poème, où Baudelaire s'identifie à un pendu, on retrouve non seulement la description révoltante d'un pendu dont « Les intestins pesants lui coulaient sur les cuisses⁵ », mais on lit aussi le thème de la sépulture niée au pendu, qui ouvre sur la vision religieuse de l'écrivain. L'association faite par Russo du *pantin* à une charogne qui continue de puer même après sa mort, répond, il est vrai, à la vision politique du surintendant, mais ouvre également sur une vision qui dépersonnalise l'existence en lui refusant le rituel de la sépulture. En effet, les mots

¹ Trad. Philippe Jaccottet, L'Ephémère 18, 1971, p. 233. Cité en note dans John E. Jackson, *La mort Baudelaire*, *op. cit.*, p. 69.

² Charles Baudelaire, « Une charogne », *op. cit.*, vv. 5-8, p. 31.

³ « la face contre le sol dans le trèfle épais, le visage enfoncé dans le sang et les vomissures, les ongles plantés dans la terre, couvert de grosses fourmis ; et, en dessous des bandoulières, les intestins violacés avaient formé une flaque » (G 14).

⁴ Charles Baudelaire, « Une charogne », *op. cit.*, vv.17-20, p. 31.

⁵ « Un voyage à Cythère », *Ibid.*, v. 34, p. 118.

de Russo, tout en étant tout ce qui avait commémoré cette mort « *derelitta*¹ » (G 36), tout comme les péchés qui interdisent le tombeau au pendu de Baudelaire, évoquent le thème ancien de la mort sans sépulture pour des raisons politiques et religieuses. Il s'agit d'une des morts parmi les plus indignes dans l'imaginaire collectif, déjà au Moyen Âge, et que Philippe Ariès définit de « sépulture maudite² ».

Chez les deux écrivains se pose ainsi la question de la mystique, d'une vision religieuse de l'existence et de l'après mort. À propos de Baudelaire, Marc Eigeldinger a justement souligné comment

S'il est un dogme chrétien auquel l'esprit de Baudelaire demeure farouchement étranger, c'est bien celui de la résurrection des corps, destinés à revêtir l'incorruptibilité. [...] Pour Baudelaire le corps est voué à une existence souterraine et larvaire, à la souffrance et à la dissolution³.

Lampedusa défend, lui aussi, une vision laïque de l'existence. La mort est un passage au néant, ou bien à un état larvaire, elle désigne le retour à la matière inorganique. L'absence d'un sentiment religieux chez Lampedusa relève d'une vision matérialiste de l'écrivain. Il s'agit d'une vision qui se nourrit d'un sentiment de pitié universelle qui tire ses racines immanentistes et matérialistes de la pensée de Giacomo Leopardi. Samonà a intitulé son chapitre sur la sixième partie du *Guépard* « *Ginestra lampedusiana* », faisant remarquer comment chez Lampedusa la solidarité est loin d'être un mysticisme chrétien ou laïque-philanthropique. Le critique attribue donc à Lampedusa une appartenance à un courant solidaire nettement italien, malgré les préférences transalpines de l'écrivain en matière littéraire. Quant à Don Fabrizio le critique souligne comment

ce sont justement sa condition désespérée et sa façon aussi désespérée de concevoir la condition humaine en général, qui poussent Don Fabrizio vers la solution, ou, pour mieux dire, l'issue de la solidarité : non pas politique, bien entendu, mais universelle et humanitaire aussi, comme dans *La Ginestra*, justement, avec un ennemi commun à l'arrière-plan : l'éternité de l'être⁴.

Dans *Le Guépard*, ce sentiment léopardien est la conséquence du passage, dans la perspective du héros, d'une conscience individuelle à une conscience universelle de la misère de l'existence. La solidarité universelle et humanitaire, avant de se manifester dans toute sa complexité dans la sixième partie du roman, « Le Bal », prend souvent la forme, tout au long du roman, de la compassion ou bien fait émerger le thème des « *affanni altrui* ». Il suffit pour

¹ « abandonnée » (G 15).

² Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, op. cit., voir « La sépulture maudite », pp. 50-52.

³ Marc Eigeldinger, *Baudelaire et la conscience de la mort*, op. cit., p. 64.

⁴ Traduction en français citée dans Francesco Orlando, *L'Intimité et l'Histoire*, op. cit., pp. 94-95.

cela de se rapporter à ces quelques épisodes en particuliers : l'un relatant les réflexions de Don Fabrizio relatives à la mort du lapin durant la chasse dans la troisième partie, l'autre indiquant le point de vue de l'auteur sur les pauvres, dans la cinquième partie. Le thème de la « *Ginestra lampedusiana* » intéresse la sixième partie du roman, tandis que durant l'agonie du Prince, ce dernier, ou mieux l'auteur, semblent compatir à la souffrance autrui. Il n'y a pas de limite à cette pitié universelle qui est mue par le sort de tous les êtres vivants.

A ce propos, l'agonie de l'animal ouvre sur des réflexions liées à la mort dans *Le Guépard*. Il s'agirait d'une description qui, si elle propose un parallèle avec l'illusion des êtres humains de pouvoir échapper à la mort, n'en montre pas moins la vanité nourrissant cette espérance. Selon une philosophie commune à Schopenhauer et à Leopardi, il est question d'une conscience aiguë de la haine à l'égard de l'ordonnement des choses et donc de la nature, ennemie des deux philosophes. Il n'est pas si étrange que Lampedusa ait consacré autant d'attention à l'agonie d'un animal, si l'on songe qu'il était plus touché de la mort d'un animal que d'un être humain¹. D'autre part l'agonie du lapin s'insère dans le discours principal du roman autour de la mort, et relève du traitement que l'écrivain confie à deux types de morts, la mort animale et celle humaine. La mort animale, comme d'ailleurs la mort du soldat, tient lieu de violence physique et de « supplice² ». Lampedusa n'épargne aucune atrocité alors qu'il s'agit d'écrire la mort d'autrui, il s'acharne sur les détails physiques. Ailleurs, la compassion envers l'animal devient implicite lorsqu'il s'agit, par exemple, des « *aragoste lessate vive*¹ » (G 227).

S'il est question de compassion pour les êtres humains, elle est rarement orientée vers les pauvres, ce qui justifierait le ressentiment de Sciascia lors de la sortie du roman. Ce n'est que dans le dialogue entre le Père Pirrone et Pierrino que l'on peut déceler un sentiment solidaire de la part de l'écrivain lorsqu'il qualifie Pierrino de « pauvre vieux ». La pitié pour les douleurs d'autrui rejoint un sentiment de pitié universelle lorsque la condition des pauvres

¹ Il s'agit d'une vérité déclarée par Francesco Orlando dans *Un Souvenir de Lampedusa* : « Lampedusa réservait ou transférait aux animaux une sympathie, certes moins absorbante que ne l'aurait été celle plusieurs fois refusée au genre humain. L'amour de don Fabrice pour les chiens est le même qu'il partageait, au-delà de toute mesure, avec ses cousins Piccolo et qui lui faisait prendre une voix tendre pour cajoler sa petite chienne Poppy. Inoffensives, peut-être parce que muettes, les bêtes lui rendaient plus facile cette identification désintéressée avec la victime qui constitue la pitié. Ce n'est pas par hasard que la mort d'un lapin est un des moments les plus émouvants du *Guépard*, et la souffrance des langoustines bouillies vives ou celle des bécasses éventrées anime comme un remords la description des "délices cruels et colorés" du festin chez les Ponteleone », Francesco Orlando, *Un souvenir de Lampedusa* (1962), suivi de *A distances multiples* (1996), trad. de l'italien par Michel Balzamo, Paris, L'Inventaire, 1996, pp. 65-66.

² Sur la mort comme "supplice", et donc animale ou d'autrui, et comme "usure" donc personnelle et lyrique, voir Francesco Orlando, « La mort comme supplice ou comme usure, animale ou humaine, d'autrui ou propre à soi », *L'Intimité et l'Histoire*, op. cit., pp. 92-100.

paraît de plus en plus désespérée. On pense aussi aux descriptions malades, morbides de Donnafugata, peuplée de femmes en deuil et des trachomes sur les paupières des enfants.

La philosophie solidariste se manifeste dans toute sa force dans la sixième partie du roman. À cet apogée du solidarisme universel se lie un thème cher à Schopenhauer et Baudelaire qui est le sentiment intime de l'ennui — sentiment que l'on retrouvera tout aussi bien dans la partie relatant la mort de Don Fabrizio. Il s'agirait d'impressions relevant autant de la cognition de la douleur humaine, que d'une réflexion toute personnelle et existentielle. Tout au long du bal chez les Ponteleone l'on assiste à une gradation du sentiment de *taedium vitae* et de l'ennui du personnage, qui passent du « *cattivo umore* », au « *malumore* », du « *disagio* » à la qualification de Don Fabrizio de « *nauseato* », jusqu'à se transformer en « *umore nero*² » (G 217 ;218 ;218 ;219 ;220). La mauvaise humeur est donnée par la vétusté du décor du palais des Ponteleone, palais qui est associé aux catacombes. Cette association n'est pas sans anticiper les effets mortifères que la vieillesse a produits sur ces aristocrates. Par le sentiment de dégoût et d'ennui Don Fabrizio commence le bilan de sa propre vie. Sa nausée a plusieurs causes : la prise de conscience d'avoir gaspillé les meilleures années de sa vie pour des femmes maintenant laides. Au contact avec les membres de sa classe, qui l'avaient toujours considéré comme un "extravagant" à cause de sa passion pour l'astronomie, l'humeur de Don Fabrizio se transforme en *taedium vitae*, « *la malincolia si era mutata in umor nero autentico*³ » (G 220). L'ennui semble également nourrir la vie du héros. Ainsi, lorsqu'il est en train de mourir, Don Fabrizio prend conscience que la plupart de sa vie a été submergée par cette sensation : « "*Ho settantatré anni, all'ingrosso ne avrò vissuto, un totale di due...tre al massimo.*" *E i dolori, la noia, quanti erano stati ? Inutile sforzarsi a contare: tutto il resto: settant'anni*⁴ » (G 245). L'ennui de Don Fabrizio tire ses racines de l'ennui chez Baudelaire. En effet, dans sa jeunesse Lampedusa avait déjà écrit sur Baudelaire et sur le sentiment profond de l'ennui, inséparable de la douleur qui émerge des pages de Shelley. Dans l'un des vingt-quatre elzeviri de Aromatizi Tomasi, attribués à Lampedusa⁵, et dans lesquels l'on retrouve les éléments majeurs qui seront développés dans *Le Guépard*, soit l'ironie à l'égard du mélodrame et du romantisme, la conception de l'amour et de la mort, la

¹ « langoustes bouillies vivantes » (G 245).

² « mauvaise humeur » ; « malaise » ; « irrité » ; « dégoûté » ; « humeur noire » (G 233 ;233 ;234 ; 235 ; 236).

³ « la mélancolie s'était transformée en authentique humeur noire » (G 236).

⁴ « "J'ai soixante-treize ans, en gros j'en ai vécu, vraiment vécu, un total de deux...trois au maximum." Et les douleurs, l'ennui, combien y en avait-il eu ? Inutile de s'efforcer de compter : tout le reste : soixante-dix ans » (G 267).

⁵ Giuseppe Aromatizi, *Scritti ritrovati*, Palermo, Flaccovio editore, « Saggi, n° 10 », 1993.

conception économique de Sedàra, la théorie des anges telle que nous la connaissons déjà des pages de *Littérature anglaise* sur Shelley mort jeune et associé à un ange, l'on peut lire des lignes significatives sur les sentiments de douleur et d'ennui chez Shelley et Baudelaire. Les deux auraient fait de ces sentiments, vécus à la première personne, les thèmes dominants de leurs œuvres où s'élève un cri contre la souffrance de ce monde destiné à se perdre,

a dissolversi. Ed è dalla comune visione che nasce la letteratura di Shelley et di Baudelaire, capolavori di umanità, spasimi di sofferenza partiti da due anime purissime che precipitarono dal sommo della loro elevazione. Così, se ben guardiamo, il dolore di Shelley e la noia di Baudelaire non sono se non due manifestazioni dello stesso processo¹.

La douleur et l'ennui font partie des topoi de la narration lampédusienne et sont des sentiments indissociables chez Don Fabrizio. L'ennui et le malaise ressentis par Don Fabrizio témoignent d'une concrétude de la réflexion autour de la mort, car la mort, à partir de cette sixième partie du roman, n'est pas seulement contemplée². L'élément lyrique fait place au *tædium vitae* lorsque le héros contemple la salle de bal dans son or pur et dont la valeur est associée au statut social du personnage et des autres qui, comme lui, étaient en train de sombrer : « *Quella tonalità solare, quel variegare di brillii e di ombre fecero tuttavia dolere il cuore di Don Fabrizio*³ » (G 220). Comme le souligne Maria Pagliara-Giacovazzo, la couleur jaune « dans ses relations avec le métal (avec l'or), est en étroite corrélation avec l'idée de la désagrégation⁴ ». « Le jaune de l'or reflète aussi la caducité et la temporalité de l'objet, mais aussi de la personne à laquelle ce dernier appartient⁵ », comme c'est le cas pour le pauvre docteur qui va visiter Don Fabrizio mourant et dont la montre a perdu la dorure. À travers l'infiltration de l'élément lyrique, le sentiment de *tædium vitae*, l'humeur de Don Fabrizio commence à laisser place à la commotion et à la pitié. Ce sont la conscience désespérée du personnage sur sa propre condition aussi bien que sa manière de concevoir l'existence en général, qui l'amènent au solidarisme propre de la « *Ginestra lampedusiana* ». Il s'agirait de considérations qui se déclenchent à la vue du couple Angelica-Tancredi, métaphore de la

¹ Cité dans : Andrea Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa* (1987), Palermo, Sellerio, 2008, p. 105.

² G. P. Samonà souligne justement comment c'est à partir de la sixième partie que l'Histoire se lie définitivement à l'histoire personnelle et que la métaphysique se lie à la physique : « cioè la Weltanschauung esistenziale cosmica alla sorte e alla morte dell'individuo », Giuseppe Paolo Samonà, *Il Gattopardo, i Racconti, Lampedusa, op. cit.*, p. 150.

³ « Cette tonalité solaire, la jaspure de scintillements et d'ombres firent cependant souffrir le cœur de Don Fabrizio [...] » (G 236).

⁴ « nelle sue relazioni con il metallo (oro), viene ad intrecciarsi sistematicamente con l'idea del disfacimento », Maria Pagliara-Giacovazzo, *Il « Gattopardo » o la metafora decadente dell'esistenza, op. cit.*, p. 42. Nous traduisons.

⁵ « il giallo dell'oro riflette la caducità e la temporalità dell'oggetto, ma anche della persona che lo possiede », *Ibid.*, p. 44. Nous traduisons.

jeunesse et de la beauté, destinées elles aussi à périr. Tout en étant encore loin de la mort, Tancredi et Angelica sont destinés à mourir, car, comme pour Romeo et Giulietta, « *la cripta e il veleno* » étaient « *di già previsti nel copione*¹ » (G 222). Sedàra aussi « *Era forse un infelice come altri*² » (G 238). La pitié embrasse tout et tout le monde, même ceux qui lui avaient fait éprouver du dégoût, même ces femmes et ces vieux amis « benêts », même Sedàra, et tous ceux qui avaient contribué à ses pensées noires et à son ennui durant la soirée. Un autre moment du texte où on peut repérer ce sentiment de pitié est celui où le pauvre docteur va visiter Don Fabrizio. Si ce dernier témoigne une certaine pitié envers les représentants de sa classe ou envers ses ennemies, celle qu'il ressent pour le pauvre docteur est suscitée par l'intellectualisme de ce dernier, qualifié d' « *intellettuale famelico*³ » (G 239). La pitié pour les douleurs d'autrui se nourrit toutefois de la sympathie que le héros éprouve pour le personnage. Tout comme Don Fabrizio le médecin est un intellectuel. L'adjectif « famélique » qualifiant le médecin, rend à la fois sa soif de connaissance et sa propre misère.

Il serait intéressant de se demander si l'on ne pourrait pas renvoyer les causes internes et extérieures du déclin et de la mort, que nous avons analysées jusqu'à présent, à des pulsions qui s'originent dans l'intimité même des héros.

3.7 Des pulsions de mort

Chez les héros des romans analysés l'aptitude au déclassement, au déclin moral et héréditaire, tout comme le penchant au pessimisme et au romantisme pourraient se lire comme des manifestations de ce que Freud appelle les pulsions de mort dans *Au-delà du principe de plaisir*⁴. Freud met en relation la pulsion et la compulsion de répétition. La pulsion chercherait à rétablir les conditions d'un état antérieur dont l'être s'est éloigné à cause de forces perturbatrices venant de l'extérieur. La pulsion chez l'être humain ne serait pas alors ce qui le pousse au changement mais aurait une nature conservatrice qui le mènerait à rétablir une condition antérieure. Le but de toute vie est son retour à l'état anorganique, à la mort. À celle-ci s'opposent les pulsions d'auto-préservation. Freud identifie dans l'embryologie et dans l'hérédité les deux éléments par excellence de la compulsion de répétition. Les cellules germinales et les caractères héréditaires sont en même temps conservateurs et fondés sur la

¹ « la crypte et le poison » étaient « déjà prévus dans l'œuvre » (G 238).

² « C'était peut-être un malheureux comme les autres » (*Ibid.*).

³ « intellectuel famélique » (G 260).

⁴ Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse, op. cit.*

compulsion de répétition, en ce qu'ils rétablissent la vraisemblance avec les structures originaires :

C'est ainsi que ces cellules germinales travaillent en opposition au mouvement vers la mort de la substance vivante et réussissent à obtenir pour elle ce qui doit nous apparaître comme immortalité potentielle même si cela ne signifie peut-être qu'un allongement du chemin qui conduit à la mort¹.

En ce sens, les pulsions sexuelles sont des pulsions de vie car elles s'opposent aux pulsions qui conduisent à la mort. Chez les êtres vivants il y aurait alors des pulsions qui tendent vers la fin de la vie, et d'autres qui vont en arrière dans le but de recommencer le parcours de la vie, en en allongent ainsi la durée. Freud nomme « pulsions du moi » les pulsions de mort, pulsions de vie les pulsions sexuelles. Mais, précise Freud, les pulsions sexuelles sont des pulsions de vie seulement si elles reproduisent un être vivant : « C'est seulement à cette condition que la fonction sexuelle peut prolonger la vie et lui donner l'apparence de l'immortalité² », car tous les hommes sont destinés à mourir par des causes intérieures. Ainsi dans l'acte sexuel et dans la transmission des caractères héréditaires l'homme porterait en soi une part d'éternité.

Or, l'originalité de Freud par rapport à ce que Schopenhauer avait dit déjà avant lui, à savoir que le but de chaque vie était la mort, réside dans la libido qu'il attribue aux pulsions sexuelles. Le moi contient la libido qui doit par la suite se déplacer vers l'objet. En ce sens, « ce sont les pulsions de vie ou pulsions sexuelles actives dans chaque cellule qui prennent pour objet les autres cellules dont elles neutralisent en partie les pulsions de mort — ou plutôt les processus provoqués par celles-ci —, les maintenant ainsi en vie³ ». Les cellules germinales, quant à elles, se comportent de manière narcissique, (narcissique c'est la partie de libido à l'intérieur du moi), au sens où elles ont besoin de leur propre libido, de la partie active de leurs propres pulsions de vie. Il en découle un caractère libidinal des pulsions d'autoconservation. Il n'y aurait plus par conséquent une opposition entre les pulsions du moi et les pulsions sexuelles, car ces dernières font partie des pulsions du moi. Les pulsions d'autoconservation font finalement partie, avec les autres pulsions du moi, des pulsions sexuelles ou Eros. L'on situera alors d'un côté les pulsions du moi et d'objet et de l'autre côté les pulsions de destruction, il s'en en suit une opposition entre pulsions de vie (Eros) et pulsions de mort.

¹ *Ibid.*, pp. 84-85.

² *Ibid.*, p. 89.

³ *Ibid.*, p. 97.

Un exemple de pulsion de mort qui tire ses origines d'une pulsion de vie se retrouve dans le sadisme. Le sadisme est une pulsion de mort, en ceci que la domination amoureuse sur l'objet coïncide avec la destruction de celui-ci. Les pulsions de mort sont ainsi indissociablement liées aux pulsions de vie. À la fin de son essai Freud avait postulé l'existence des pulsions de destruction. Ce n'est que dans *Le Moi et le Ça* qu'il pourra développer son discours sur la manière dont les pulsions entrent en relation avec le moi et le ça et sur l'existence de ce type de pulsions. Freud arrive au postulat selon lequel

La réunion des organismes élémentaires en êtres vivants pluricellulaires aurait permis de neutraliser la pulsion de mort de la cellule individuelle, et de dériver sur le monde extérieur les motions destructrices par l'entremise d'un organe particulier. Cet organe serait la musculature, et la pulsion de mort se manifesterait désormais — bien que ce ne soit vraisemblablement que d'une manière partielle — sous la forme de *pulsion de destruction* tournée contre le monde extérieur et d'autres êtres vivants¹.

L'Eros peut se servir de la pulsion de destruction comme d'une décharge. Si les pulsions de vie tendent à l'union, le but des pulsions sexuelles de mort est la décharge pulsionnelle totale, ce qui a pour conséquence l'anéantissement de l'objet². Tout en se basant sur une libido commune, « une dissymétrie fondamentale persiste, la pulsion de vie tendant à l'union entre elle-même et le principe de désunion ; la pulsion de mort tendant à la désunion, et de son union avec la pulsion de vie, et de la pulsion de vie elle-même³ ». Pour Freud l'autodestruction était l'expression fondamentale de la pulsion de mort.

Dans *Les Buddenbrook*, *Le Temps retrouvé* et dans *Le Guépard* les pulsions du moi, soit les forces héréditaires, perdent leur fonction primaire celle de garante de la reproduction et de cette sorte d'immortalité qui était possible grâce à l'auto-conservation et à leur nature conservatrice. Les pulsions de mort semblent donc agir chez les héros par leur propre renoncement volontaire aux pulsions de vie, aux pulsions sexuelles. Thomas Buddenbrook se défait de l'idée d'une postérité, de l'idée que son fils lui succède dans les affaires en décrétant dans son testament la fermeture de sa maison commerciale. En ressentant la décadence au plus profond de soi-même, en renonçant à la vie pratique et aux affaires, Thomas Buddenbrook débute une descente vers la fin guidée par des pulsions de destruction dirigées contre lui-même. Hanno, quant à lui, abdique à sa vie dès sa naissance. Chez ce personnage

¹ Sigmund Freud, « Le Moi et le Ça », *Essais de psychanalyse, op. cit.*, pp. 254-255.

² Sur les pulsions sexuelles de vie et de mort voir : Jean Laplanche, « La pulsion de mort dans la théorie de la pulsion sexuelle », *La pulsion de mort*, Premier symposium de la fédération européenne de psychanalyse, (Marseille, 1984), PUF, 1986, pp. 11-26.

³ *Ibid.*, p. 24.

les pulsions de mort, normalement silencieuses par rapport aux pulsions de l'Eros, prédominent et sont assumées de manière consciente.

Dans *Le Temps retrouvé* le masochisme de Charlus se présente comme une force de destruction. Cela est manifeste par le plaisir éprouvé par le personnage dans l'anéantissement de soi-même comme objet. L'homosexualité, tout en étant présentée comme une force héréditaire, représente-t-elle aussi une pulsion de mort car elle empêche les forces germinales de produire de la vie, donc de continuer par la compulsion de répétition et l'aspiration à l'autoconservation, la seule forme d'immortalité possible, la procréation.

Dans *Le Guépard* les pulsions de mort dominent le texte et la vie du personnage par cette aspiration constante à la mort. Ainsi, l'acceptation de sa propre décadence semble être guidée par une acceptation volontaire de la fin. Ceci est d'ailleurs un élément commun aux trois romans analysés.

Chez Mann, Proust, Woolf et Lampedusa, l'écriture de la mort investit la représentation événementielle et extérieure de la narration. Les morts défilent tout au long du texte en symbolisant la corruption d'une classe sociale ou la fin d'un monde. La représentation apocalyptique du contexte historique montre, d'une part, l'esthétisation poétique ou morbide des événements, et d'autre part, fait émerger un nouveau rapport entre la société et le corps mutilé, démembré, voire absent du soldat. Le paysage participe largement de l'opération esthétisante, devenant un sujet actif de la narration, et ses descriptions s'imprègnent d'une essence morbide. Le paysage dans les romans entre ainsi dans la symbolique de la mort.

Paradoxalement, l'hérédité dans les œuvres de notre corpus participe de la poétique de la mort. Elle permet aux héros de transmettre autant les traits d'une classe sociale — qu'on songe à la bourgeoisie pétersbourgeoise qui hérite des codes d'une *vie comme il faut* — que des traits biologiques. Cependant, l'hérédité est également responsable de la dégénérescence des caractères, et elle est un indice d'épuisement physique et de déclin social et moral chez les personnages de Mann. Pour les *Buddenbrook* de la nouvelle génération l'intérêt pour la culture et l'étude de soi sont des facteurs destructeurs qui concurrencent à la fin de la perpétuation de la race et de l'activité commerciale. Chez Proust, Woolf et Lampedusa les forces héréditaires et la présence des morts dominent les personnages. L'hérédité est une force négative car elle impose ses traits dans les romans de Proust et Woolf, ou opère une dépersonnalisation dans le cas de Proust. La sexualité ou sa dégénérescence chez Proust fait

partie des tares héréditaires. L'affaiblissement de la sexualité chez Lampedusa est un indice de répression des instincts et de la fin d'une classe sociale, qui doit accepter la mésalliance avec la bourgeoisie. Les mésalliances, le travail de salon et l'intérêt à la culture, l'indépendance des legs de la tradition signent l'ascension d'une nouvelle classe sociale qui a néanmoins besoin des liens avec les symboles de l'aristocratie pour s'affirmer et donner un cachet de noblesse à son statut.

À la suite de Schopenhauer, Wagner et Baudelaire, entre la fin du XIX^{ème} siècle et la première moitié du XX^{ème} siècle, la littérature pense la forme de l'œuvre d'une part, et l'ennui et la mort d'autre part, d'une manière toute moderne. Dans les romans de Proust et Woolf la forme de l'œuvre semble se nourrir du style de la décadence, où la discontinuité temporelle, les instants révélateurs et fugitifs, les "*moments of being*" ou les révélations finales, font penser à l'adoption d'un style fragmentaire. En réalité, ces procédés répondent à la volonté des écrivains d'embrasser toute l'expérience de leurs héros et du monde qui les entoure, en vue d'une unité totale, finale. Proust et Woolf, tout comme Mann, s'approprient la forme musicale du leitmotiv et de certains motifs wagnériens, pour installer un lien indissociable qui se crée entre la figure de l'artiste, sa maladie et la mort. Ils instituent le concept de résurrection dans l'art. Le leitmotiv wagnérien permet également de penser la décadence, tandis que la vie de Wagner devient un modèle exemplaire d'ascétisme, dont les tons chrétiens ne sont pas sans évoquer la conversion tardive de Tolstoï, et, d'une manière plus profonde, le piétisme, la compassion schopenhauerienne. *Le Monde comme volonté et représentation*, *Les Fleurs du Mal* permettent à Tolstoï, Mann, Woolf et Lampedusa, de penser l'ennui comme condition existentielle, et de donner corps à l'angoisse de l'homme face à la mort, au dégoût de l'existence et à l'attraction morbide envers les choses du tombeau. La condition humaine décrite par Schopenhauer reflète le drame de l'homme moderne tiraillé entre d'une part la satisfaction vaine de ses désirs, à laquelle succède l'ennui, son attachement désespéré à la vie, à ses souffrances et misères, et d'autre part la paix que lui donnerait la mort. La mort devient un point de vue chez Baudelaire, le poète porte en lui-même la mort et donne d'elle une représentation intime et putride. Lampedusa semble s'en inspirer pour l'écriture de passages qui montrent une pareille violence et organicité de la mort sur les êtres.

Baudelaire devient également un modèle pour réfléchir à la figure de l'artiste et à l'acte créateur dans ses liens étroits avec la mort, comme c'est le cas chez Proust.

Chez Woolf les thèmes schopenhaueriens de la misère de l'existence humaine et de la malignité de la nature, reflètent le pessimisme des personnages. Ils jouent un rôle fondamental dans la représentation du paysage et de ses liens avec l'écriture de la mort. Le paysage mortuaire, irrémédiable, reflète à son tour chez Lampedusa, une condition existentielle. La mort semble posséder chaque être, car tous sont destinés à mourir. Seul refuge possible contre l'éternité et la mort, un sentiment de solidarité, de pitié universelle, envers les êtres vivants.

L'étude sur la mort nous mène à un questionnement sur ses valences sociales et symboliques. La mort de l'autre est associée au concept de deuil. Il serait intéressant alors de nous pencher sur toutes les facettes de l'écriture du deuil dans les romans analysés.

**DEUXIÈME PARTIE : LA MORT DE L'AUTRE, OU LE DEUIL DE
L'ÉCRITURE**

Chez Tolstoï, Mann, Proust, Woolf et Lampedusa la finitude se traduit en deuil lorsque la mort se présente comme mort de l'autre. Le deuil a alors autant une valeur sociale qu'intime. En tant qu'événement social, la mort de l'autre se traduit en rituels mis en place pour pallier à l'absence définitive du mort, pour acquérir l'illusion que quelque chose reste de ce dernier. La Grande guerre change la manière de faire le deuil : elle impose une douleur collective qui se substituera à la douleur privée en généralisant l'interdit du deuil en société. Le prélude au tabou de la mort est là. En tant qu'expérience intime, le deuil devient une "petite mort de soi" car il permet aux personnages de se rapporter à leur propre mort. Ces aspects de la mort seront abordés dans le premier chapitre de cette nouvelle étape de notre étude.

Le rapport négatif, d'opposition, qui s'établit entre les proches survivants et les objets du défunt, de même qu'avec les lieux du souvenir, fera l'objet du deuxième chapitre. Il sera également question d'analyser l'attachement à ces mêmes objets et lieux du souvenir de la part des héros mourants qui doivent s'en séparer. De là, notre étude portera, dans le dernier chapitre de la présente partie, sur les raisons profondes, intimes, qui peuvent présider à l'écriture elle-même, car l'écriture peut tout aussi bien relever d'une absence. Le deuil a ceci de tragique qu'il peut devenir deuil de sa propre vie pour les écrivains. Les héros regrettant les moments révolus ou habités par la nostalgie du passé peuvent être dans la situation de devoir faire également le deuil de leur propre vie. Quoi qu'il en soit, l'écriture qui se construit sur un deuil permettrait aux écrivains de pallier l'absence de l'être perdu et de faire efficacement un travail du deuil.

CHAPITRE 1: Le deuil, entre rituel et oubli

Défini par Freud comme la réaction normale à la perte de l'objet aimé¹, le travail du deuil est une étape fondamentale dans le rapport de l'homme à la mort et à ses propres morts. Si, dans un premier temps, l'endeuillé n'abandonne pas sa position libidinale à l'égard de la personne disparue, s'il considère la vie autour de lui vide et privée de sens car le psychisme a gardé l'objet perdu, les souvenirs et les désirs qui s'y rattachent, il n'en est pas moins vrai qu'il s'agit là d'une étape précédant normalement le détachement de la libido liée à l'objet perdu. Ainsi, au terme du travail de deuil, le moi est à nouveau libre et la réalité prend le dessus. Le deuil montrerait à la fois l'inadéquation de l'homme à la mort, et, en même temps, il permet à l'endeuillé de se réintégrer dans la société après avoir terminé son deuil. Afin que l'endeuillé puisse élaborer mentalement la perte et terminer son travail de deuil, trois étapes sont fondamentales : la représentation, la symbolisation et la mentalisation². La représentation correspond à la vue du défunt, à la prise de conscience physique, réelle, de sa mort. Les rites funéraires et l'acceptation de leurs pratiques relèvent de la symbolisation tandis que la mentalisation permettrait à l'endeuillé de parler du mort, d'évoquer son histoire et ses rapports avec le cher disparu, sans être dépassé par ses émotions.

À côté du deuil normal, il y a un état similaire mais inconscient, la mélancolie. Elle présente les mêmes caractéristiques du deuil mais elle est inconsciente, tandis que dans le deuil la douleur à la suite de la perte de l'objet est consciente. Le mélancolique vit dans l'impossibilité d'abandonner la position libidinale envers l'objet perdu et diminue tout en le dépréciant son propre moi. Le deuil normal peut se transformer en deuil pathologique dans le cas où la mélancolie s'y juxtapose. Se met alors en place un sentiment d'auto-culpabilité chez l'endeuillé, qui « s'en veut de la perte de l'objet d'amour, c'est-à-dire de l'avoir désiré³ ». L'on peut parler tout aussi bien d'incorporation de l'objet perdu, ce qui amène au déni de l'objet perdu, de l'expression du deuil. À ce propos, Maria Torok et Nicolas Abraham soulignent comment l'incorporation « implique la destruction, fantasmatique, de l'acte même par lequel la métaphore est possible : l'acte de mettre en mots le vide oral originel, l'acte d'introjecter⁴ ».

¹ Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », *Métopsychoanalyse*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1968, pp. 145-171.

² Marie-Frédérique Bacqué, Michel Hanus, « Analyse psychologique du travail du deuil », *Le deuil*, PUF, « Que sais-je ? », 2016, pp. 36-41.

³ *Ibid.*, p. 60.

⁴ Nicolas Abraham, *L'Ecorce et le noyau*, collaboration et autres essais de Maria Torok, Paris, Flammarion, 1978, p. 268.

La première phase de deuil passe par l'identification de l'endeuillé au défunt et par le sentiment de culpabilité vis-à-vis du mort. Il s'agit d'un processus lent mais qui a pour conséquence le détachement progressif de l'endeuillé à l'égard du mort et la sortie de la phase de deuil.

Si l'on considère le deuil d'un point de vue psychique, il correspond à la période de décomposition du cadavre et témoigne de l'horreur de l'homme face à la putréfaction et à la perte de sa propre individualité. La décomposition du cadavre entraîne la peur de la contamination, c'est pourquoi l'on s'en sépare. Cette peur est ainsi la peur provoquée par la pensée que le défunt soit encore vivant, car son cadavre est encore là, dans un état proche de celui d'un corps vivant. De là les signes distinctifs des proches témoignant du deuil, les proches frappés par l'impureté du cadavre doivent se cacher pendant leur deuil. C'est une conception présente depuis l'antiquité et bien montrée par Freud dans son étude sur les tabous des morts chez les peuples primitifs où les endeuillés étaient littéralement considérés comme touchés par l'impureté du défunt et mis à l'écart de la société¹. Ils étaient porteurs de contagion, de maladie, et l'on ne pouvait s'approcher d'eux durant la période du deuil. Ainsi, il était interdit de prononcer le nom du défunt. Ce n'est qu'une fois devenu squelette dépersonnalisé que la pensée du mort ne fait plus peur : « il semble que le devenir du mort ne soit symboliquement réglé qu'une fois dépassée la phase traumatisante de la putréfaction du corps² ».

Le tabou des morts chez les primitifs, dont parle Freud, ne nous choque pourtant pas. Il n'est pas sans intérêt que cette conception ait été réélaborée dans la modernité, à partir de la Grande Guerre, et dans la contemporanéité à travers une pratique similaire, l'interdit du deuil en public, l'isolement des endeuillés "mis en quarantaine". Par conséquent, l'accomplissement du deuil chez l'endeuillé passe par ses propres rituels.

1.1 Ritualiser la finitude

¹ Sigmund Freud, *Totem et tabou. Quelques concordances entre la vie psychique des sauvages et celles des névrosés*, Traduit de l'allemand par Marielène Weber, Préface de François Gantheret, Paris, Gallimard, 1993.

² Louis-Vincent Thomas, *Rites de mort, Pour la paix des vivants*, Paris, Fayard, 1985, p. 121.

L'étude de la mort amène à s'interroger sur les relations qui s'établissent entre survivants et défunts. Chez Tolstoï, Mann, Proust, Woolf et Lampedusa, la ritualisation de la mort par le biais des rites et des célébrations funéraires est importante, car elle s'inscrit dans une nouvelle conception du deuil et anticipe l'attitude de l'homme contemporain face au défunt.

Les rites de la mort ont leur propre langage, les comportements tout comme les vêtements et les signes du deuil entrent dans une « *dimension symbolique* qui procède par substitution métaphorique (symbole) ou métonymique (déplacement)¹ ». À un niveau « *syntagmatique* » chaque société et population possède ses propres symboles de la mort, ses croyances et rites. L'on peut définir le *langage de la mort* comme « le total des signes culturo-cliniques qui expriment sa présence (le décès) ; c'est encore l'inévitabilité des conduites funéraires² [...] ». Les rites, tout comme la sépulture et le deuil, sont alors les pratiques fondamentales de toute société et civilisation. La sépulture et le deuil sont parmi les données premières, fondamentales et universelles de la mort humaine³, elles montrent le souci de l'homme de prolonger la survie du défunt. La sépulture permet la croyance en la survie, en l'humanisation de la mort, car la croyance en l'immortalité est tout aussi bien une donnée universelle de l'attitude de l'homme envers le défunt.

Dans son acception collective, le deuil est scandé en trois temps dans le rituel funéraire : les rites de séparation du défunt, les rites de marge qui correspondent au temps qui comprend la période de transformation du cadavre en squelette, et pendant lequel l'endeuillé s'est séparé de sa vie sociale, et les rites de réintégration qui voient le retour de l'endeuillé dans sa société. Les funérailles permettent alors en même temps de retenir et de se séparer du mort. En effet, les rituels d'oblation viennent à retenir le défunt, alors que les rituels de passage marquent la séparation d'avec le mort et l'intégration sociale de l'endeuillé. Pour qu'il y ait retenue et que le travail de deuil s'accomplisse, la présence du cadavre est indispensable. A la fois absent et présent, le corps est le centre du rituel. Par sa présence, le cadavre semble présider à ses propres funérailles. Et c'est cette présence qui permet la théâtralisation du rituel de la part des survivants. La toilette du mort et les hommages qu'on rend à sa mémoire entrent dans cette phase. L'on pense braver la mort et la pourriture, les défier à travers l'image du

¹ Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot, 1975, p. 399.

² *Ibid.*

³ Edgar Morin, « Aux frontières du no man's land », *L'homme et la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, pp. 31-47.

mort propre, beau¹, qu'on cache dans le cercueil. Les rituels de passage, la séparation et l'intégration, permettent la séparation d'avec le mort et la réintégration de l'endeuillé dans la société. La séparation passe par la mise en bière, la fermeture du cercueil, l'inhumation ou la crémation. Ces étapes correspondent à la séparation définitive d'avec le défunt et sont accompagnées d'une progressive dramatisation. Le rite permet néanmoins d'adoucir l'atrocité psychique et sentimentale de la séparation, à donner une place au mort.

L'importance du rituel est fondamentale car celui-ci permet de remplir, par le biais de ses étapes, le sentiment de vide que l'homme ressent envers la mort. L'accomplissement des rites est rendu possible par la croyance et la nécessité d'accepter le rituel². Si l'on ne croit pas forcément aux gestes et aux mots qui accompagnent la célébration funéraire, il n'est pas moins nécessaire pour l'endeuillé de faire ces gestes et de dire ces mots, comme s'il y mettait foi : « *Il y a toujours un écart entre le rôle rituel et soi-même. Et c'est précisément cet écart que ménage la ritualité, non pas du tout une croyance de premier degré, une naïveté ou un fanatisme³* ». C'est justement parce qu'ils donnent du sens au non-sens, à la mort, que le rituel et sa théâtralisation sont nécessaires, car ils remplissent le vide de l'homme face au silence et à l'incommunicabilité de la mort. Il faut donner une place aux morts, il faut que les survivants se donnent à eux-mêmes un rôle pour affronter la mort de l'autre et éloigner la pensée de leur propre mort. La culture rituelle nous protège ainsi du défunt, de son espace, de la pensée de la décomposition qui nous rongera un jour, à travers la séparation d'avec le défunt réalisée par sa mise en bière, la fermeture du cercueil et l'ensevelissement. Il est nécessaire d'écarter le mort pour continuer à vivre, car le refus de la mort est chose universelle.

Ces considérations amènent à s'interroger sur la place que les rituels funéraires prennent dans les romans analysés, à partir de la fin du XIX^{ème} siècle jusqu'à la première moitié du XX^{ème} siècle.

À partir du XIX^{ème} siècle, l'on assiste à une nouvelle attitude de l'homme face au rituel funéraire et au deuil. On constate une perte des traditions vis-à-vis des pratiques rituelles. Si dans le Midi il y a encore la visite au défunt dans sa maison, le convoi funèbre et son arrivée à l'église, il est néanmoins vrai que ces pratiques ont perdu beaucoup de leur spontanéité. Le rituel subit une simplification jusqu'à devenir impersonnel. À partir de la fin du XIX^{ème} siècle et au XX^{ème} siècle, la société « refuse de participer à l'émotion de

¹ « Lavé et paré, le mort offre une *image magnifiée* de sa personne comme pour donner un démenti solennel au pouvoir dissolvant de la mort », Louis-Vincent Thomas, *Rites de mort, op. cit.*, p. 149.

² Patrick Baudry, *La Place des morts. Enjeux et rites* (1999), Paris, L'Harmattan, 2006.

³ *Ibid.*, p. 32.

l'endeuillé¹ », ce qui signifie refuser la mort. Dans l'Occident individualisé, manifester son deuil est un signe de morbidité, de maladie. La conception actuelle du refus de la mort et du deuil s'inscrit dans une démarche proche du romantisme, qui a transformé la fonction de deuil dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Si, par le passé, l'individu n'était pas atterré par la perte de l'autre, tout en faisant un deuil ritualisé auquel participait son entourage², à partir de l'ère romantique le deuil apparaît comme

le moyen d'expression d'une peine immense, la possibilité pour l'entourage de partager cette peine et de secourir le survivant. [...] On comprend alors ce qui se passe sous nos yeux. Nous avons tous été, de gré ou de force, transformés par la grande révolution romantique du sentiment. Elle a créé entre nous des liens dont la rupture nous paraît impensable et intolérable. C'est donc cette première génération romantique qui a la première refusé la mort. Elle l'a exaltée ; hypostasiée, et, en même temps, elle a fait, non pas de n'importe qui, mais de l'être aimé, un immortel inséparable³.

Si, par le passé, la communauté assistait l'endeuillé, et sa mise à distance était une transition nécessaire dans son travail de deuil, la société exclut à présent l'endeuillé car l'expression en public de la douleur devient chose indiscrete, entachée d'interdit. On assisterait ainsi à ce que L.V. Thomas nomme une « désocialisation de la mort⁴ ».

Il n'est pas sans intérêt de se demander comment les écrivains ont écrit le rite et sa théâtralisation, voir son imposture. À cela s'ajoute une vision nouvelle du deuil qui anticipe les traits fondamentaux qu'il a pris dans la contemporanéité.

1.2 Entre ironie et théâtralisation du rite

Dans *La Mort d'Ivan Ilitch*, *Les Buddenbrook* et *Les Années*, si les rites funéraires sont présents, ils subissent néanmoins une dévalorisation ironique sous la plume des romanciers. Ces derniers dénoncent l'hypocrisie collective qui préside au rite et à sa théâtralisation. Les pompes du rite, tout en montrant l'appartenance sociale des personnages, subissent également une sorte de dérision devant la réalité de la mort.

Chez Tolstoï, on observe la présence du rite orthodoxe, respecté en Russie à la fin du XIX^{ème} siècle et qui a survécu jusqu'au début du XX^{ème}⁵. Chaque groupe social se démarquait des autres par des différences dans la ritualisation ; en général, chez les paysans,

¹ Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, op. cit., p. 573.

² « Le deuil exprimait l'angoisse de la communauté visitée par la mort, souillée par son passage, affaiblie par la perte d'un de ses membres », *Ibid.*, p. 576.

³ *Ibid.*

⁴ Louis-Vincent Thomas, *Rites de mort*, op. cit., p. 53.

⁵ Voir Kremleva I. A., « Les rites funéraires chez les Russes : un lien entre les vivants et les morts » traduit du russe par Costa de Beauregard Gabrielle, *Cahiers slaves*, n°1, 1997, *Aspect de la vie traditionnelle en Russie et alentour*, pp. 125-155.

on assistait à des formes plus évoluées du rite. La structure du rituel comprenait des actes liés à l'accompagnement du mourant durant son agonie, à l'exposition du cadavre près des icônes, à la levée du corps après sa mise en bière, à l'office et à l'enterrement. On est encore dans une acception collective du rituel, alors que les proches et d'autres personnes pouvaient venir faire leurs adieux au mort et assister à l'office, qui normalement se déroulait à l'église. Par le biais des objets qui participent aux descriptions des funérailles, Tolstoï montre l'appartenance sociale de son héros. Dès le début de la narration, les objets et leurs descriptions dénoncent donc surtout l'appartenance du héros à la haute bourgeoisie. Le couvercle du cercueil d'Ivan Ilitch, présent dans le vestibule lors de l'exposition du cadavre, est « *Внизу, в передней у вешалки прислонена была к стене глазетовая крышка гроба с кисточками и начищенным порошком галуном. Две дамы в черном снимали шубки*¹ ». (СIII 36) Ces mêmes pelisses réapparaissent à la fin de l'office, comme à clore, après l'avoir inauguré, le chapitre sur les funérailles d'Ivan Ilitch : « *Герасим, буфетный мужик, выскочил из комнаты покойника, перешивырял своими сильными руками все шубы, чтобы найти шубу Петра Ивановича, и подал ее*² ». (СIII 58). L'insistance marquée sur cet habit est significative, Tolstoï semblant en effet dénoncer à travers lui la conformation de la bourgeoise à cet objet de série. On remarquera d'ailleurs l'opposition entre la pelisse, objet mou, chosification d'un animal mort, et la force vitale des bras de Guérassime. De même, on remarquera l'ironie voilée de l'écrivain lorsqu'il décrit la femme d'Ivan Ilitch jouant son rôle de pleureuse, avec son mouchoir de batiste « *чистый*³ » (СIII, 46). C'est justement dans la qualification du mouchoir d'« immaculé », dans le sens de « propre » et « pur », que s'exprime l'ironie de l'écrivain envers la femme de cet homme qui ne cherche qu'à tirer un profit matériel de la mort de son mari.

Les objets et les moments du rite funéraire orthodoxe sont également présents dans le récit de Tolstoï. L'on y retrouve les icônes dans la chambre où est exposé le défunt dans son cercueil, tout comme les « *Петр Иванович стоял нахмурившись, глядя на ноги перед собой*⁴ » (СIII 56) ; lors de l'office que célèbre le prêtre à la maison du mort. À travers l'accumulation des moments et des objets qui constituent le rite, Tolstoï semble banaliser ces

doi : 10.3406/casla.1997.858. http://www.persee.fr/doc/casla_1283-3878_1997_num_1_1_858.

¹ « En bas, dans le vestibule, à côté du portemanteau, contre le mur, était dressé le couvercle du cercueil tout garni de brocart, de glands et d'un galon fourbi à la poudre. Deux dames en noir étaient en train de quitter leurs pelisses ». (MII 37)

² « Le domestique Guérassime bondit hors de la pièce où était le défunt et retourna toutes les pelisses les unes après les autres de ses bras vigoureux avant de trouver celle de Piotr Ivanovitch et de la lui présenter ». (MII 59).

³ « immaculé ». (MII 47).

⁴ « cierges, gémissements, encens, larmes, sanglots » (MII 57).

mêmes objets en les faisant entrer, par le biais de sa propre ironie, dans la fausseté du rituel. Ce qui devrait relever des sentiments parmi les plus sincères et désespérés à la suite de la perte d'un être cher devient pure mise en scène. La fausseté hypocrite du rituel, sa théâtralisation émergent d'ailleurs dès le début du récit ; il est ainsi question d'un retournement négatif du moment sacré. L'embarras de devoir jouer un rôle lors de la mort de l'autre est mis au premier plan dans le récit. À la nouvelle de la mort d'Ivan Ilitch, tous ses collègues songent aux obligations ennuyeuses qu'ils doivent respecter, comme le fait de se rendre chez Ivan Ilitch pour les obsèques et les condoléances à la femme du mort. Ces éléments collectifs du rituel sont considérés comme un accident par les autres et pas comme des étapes fondamentales dans l'accomplissement du rituel. Tolstoï montre ainsi l'inadéquation de ces personnages bourgeois au deuil comme pratique sociale. Les personnages doivent jouer un rôle qu'ils ne savent pas assumer, comme l'ont démontré les thèses de Philippe Ariès selon lesquelles à partir de la fin du XIX^{ème} siècle disparaissent les codes dont l'homme s'était servi jusque-là pour reconforter un endeuillé, des codes qui règlent son comportement lors d'événements collectifs comme peuvent l'être des funérailles. Ainsi, une fois dans la chambre du mort, un collègue de d'Ivan Ilitch se demande quoi faire, il sait juste qu'il faut se signer. Un autre collègue, lorsqu'il s'agit de reconforter la femme d'Ivan Ilitch, doit s'efforcer de montrer une certaine émotion. Il doit feindre des sentiments qui lui sont suggérés par les circonstances. Par leur propre inadéquation et hésitation, les personnages mettent en péril l'existence même du rituel, son déroulement, car, pour subsister, le rituel a besoin de la présence contraignante des proches du défunt.

Piotr Ivanovitch et la femme d'Ivan Ilitch, quant à eux, savent qu'ils doivent jouer un rôle dans l'échange symbolique et hypocrite des sentiments qu'il faut exprimer lors de situations pareilles. Si la théâtralisation est un élément constitutif du rituel, car il est nécessaire de jouer un rôle pour que ce moment se déroule dans les meilleures conditions, Tolstoï en dénonce néanmoins l'hypocrisie, tout en anticipant la gêne et l'ennui que ressent l'homme contemporain alors qu'il doit participer au rituel funéraire et faire comme s'il était affecté par la mort de l'autre. Mais chez Tolstoï, la dénonciation de l'hypocrisie de ce monde bourgeois ne s'arrête pas là. Dans cette fable écrite pour le peuple, l'écrivain ne peut que continuer à sévir contre la fausseté de ces personnages. Alors que Piotr Ivanovitch demande à la femme d'Ivan Ilitch si son mari était conscient avant son trépas, elle répond à tort que oui, que son mari lui avait fait des adieux jusqu'à la fin. Philippe Ariès lit dans ce passage la récupération de la mort romantique alors que les mourants faisaient leurs adieux et

pardonnaient à leurs proches¹. Dans son article sur le rituel orthodoxe, Kremleva évoque comment le pardon que l'agonisant accordait à ses proches avant qu'il ne meure avait une importance capitale pour les survivants et faisait partie du rituel orthodoxe².

La critique de la comédie jouée dans le rituel par les proches d'Ivan Ilitch est proche de celle dénoncée par Woolf à travers le point de vue de son personnage, Delia. Il s'agit du seul personnage dont les monologues intérieurs montrent la gêne dissimulée par les autres à l'égard de la comédie qu'il faut jouer lors du rituel et des convenances sociales et vestimentaires que le deuil impose, comme quand, en regardant les couleurs des vitrines, elle pense: « *But they would have to wear nothing but black all the summer, Delia thought, looking at Edward's black trousers*³ » (Y 81). Ce deuil imposé ressenti par le personnage n'est pas sans évoquer le deuil que le père de l'écrivaine lui imposa lors de la mort de sa mère. À ce propos Quentin Bell, le biographe de Virginia Woolf, souligne comment « La véritable horreur de la mort de Julia vint du deuil imposé ensuite. [...] On exigeait d'elles [de Vanessa et de Virginia] de ressentir non pas simplement leur chagrin naturel, mais une émotion mélodramatique, impassiblement cabotine, qu'elles ne pouvaient embrasser⁴ ». Cette même fausseté de sentiments est montrée lors des funérailles par les frères et sœurs de Delia, qui croit que leurs pleurs sont feints : « *Nobody can feel like that, she thought: we're all pretending*⁵ » (Y 84).

Des pages décrivant les funérailles de Mme Pargiter, émerge également un élément fondamental du rituel, la pudeur du deuil, c'est-à-dire l'interdiction implicite de montrer ses sentiments en public lors de la mort de quelqu'un. C'est uniquement aux femmes qu'il était permis de pleurer : « *Some of the women were crying ; but not the men ; the men had one pose ; the women had another, she observed*⁶ » (Y 83-84). Ces scènes correspondent à une réalité qui se fait jour en Angleterre entre la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème}, alors que dans les *public schools* anglaises naît un nouveau modèle d'éducation basé sur des principes promouvant le courage viril, le sentiment de discrétion qui interdit l'épanchement en public des sentiments les plus profonds. Ces derniers ne sont exprimés que dans l'intimité

¹ Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, op. cit., p. 568.

² Kremleva I. A., « Les rites funéraires chez les Russes : un lien entre les vivants et les morts », op. cit., p. 129.

³ « Mais ils ne devraient porter rien d'autre que du noir tout l'été, pensait Delia, en regardant le pantalon d'Edward, noir comme du charbon » (A 788).

⁴ Quentin Bell, *Virginia Woolf, Biographie*, I (1972), trad. de l'anglais par Francis Ledoux, Paris, Stock, 1973, pp. 77-78.

⁵ « Personne d'entre nous ne ressent rien du tout, pensa-t-elle : nous faisons tous semblant. (A 791).

⁶ « Certaines des femmes pleuraient; mais pas les hommes; les hommes avaient adopté une pose, les femmes une autre, observa-t-elle » (A 790).

du contexte familial¹. La pudeur du deuil, comme nous le verrons, sera tout aussi présente dans le roman de Proust, et anticipera le tabou de la mort qu'on retrouve dans les sociétés actuelles.

Chez Woolf, le rituel devient aussi l'occasion de mettre en avant l'aspect commercial des funérailles. Elles ont été organisées par une firme très connue : Whiteley. Les chevaux viennent de la Belgique et sont connus pour être « *very vicious*² » (Y 83). Tous les détails de l'organisation des funérailles sont donc mentionnés et vus selon le point de vue de Delia. Plus ouvertement que Tolstoï, Woolf dénonce la mainmise des pompes funèbres sur la mort, dont elles assument tout le rituel, s'occupant de ses aspects bureaucratique, technique et pratique, et permettant ainsi à la cérémonie de réussir. Woolf décrit une réalité qui se fait progressivement jour dans les sociétés modernes et finira, à partir des années 60, par se généraliser. Ainsi, les chevaux participent à cette mise en scène, contribuant à un phénomène qui suit le modèle de la mort marchande :

Sans qu'il soit à propos de désigner un coupable, c'est des États-Unis, puis, plus largement, du monde anglo-saxon, qu'est venu le modèle de la mort marchande, telle que l'on décrite, pour la dénoncer, les sociologues des années soixante : l'*undertaker* hérité du XIX^e siècle, devenu *funeral director* d'un *funeral parlour* dans lequel il a monopolisé toutes les opérations de l'après-mort : manipulations thanatopraxiques destinées à conserver au cadavre l'apparence de la vie, exposition du corps, réception et organisation du convoi ; l'ancien marchand de cercueils est devenu le maître d'œuvre d'un nouveau cérémonial, auquel se plie un public, réticent parfois, mais résigné à cette consigne du silence autour d'une mort aseptisée³.

Comme chez Tolstoï et comme nous le verrons chez Mann, le statut social du défunt est suggéré autant par le nombre de couronnes et cartes, — d'hommages — qui arrivent chez les Pargiter, que par la présence à l'enterrement d'une pauvre femme curieuse de la cérémonie. On peut lire une certaine ironie de Woolf envers l'aspect commercial des funérailles, lorsqu'elle décrit minutieusement les fleurs de deuil envoyées pour rendre hommage, disposées « *in circles, in ovals, in crosses so that they scarcely looked like flowers*⁴ » (Y 80). Même ironie qu'on lit chez Mann, alors que la ruée des couronnes qui sont livrées lors de la nouvelle de la mort de Thomas Buddenbrook devient l'occasion de dénoncer la fausseté morale bourgeoise qui préside à l'envoi de ces hommages ainsi que l'aspect

1 Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, op. cit., p. 573.

2 « Elle nota que les chevaux noirs de l'enterrement piaffaient ; avec leurs sabots, ils creusaient légèrement le gravier jaune. Elle se souvint avoir entendu dire que les chevaux d'enterrement venaient de Belgique et étaient très ombrageux » (A 790).

3 Michel Vovelle, *L'Heure du grand passage. Chronique de la mort*, Paris, Gallimard, « Découverte », 1993, p. 109.

4 « en cercles, en ovales, en croix de sorte qu'elles ressemblaient à peine à des fleurs » (A 787).

lucrative des funérailles. Sont envoyées « *daß man Kränze schickte, große Kränze, teure Kränze, Kränze, mit denen man Ehre einlegen konnte, die in den Zeitungsartikeln erwähnt werden würden und denen man ansah, daß sie von loyalen und zahlungsfähigen Leuten kamen*¹ ». On assiste à un traitement hyperbolique des hommages rendus au sénateur Thomas Buddenbrook. Traitement accentué par l'épiphore du nom « couronnes » et l'attention exagérée portée à leur grandeur et valeur matérielle. Il est aussi question de l'ironie du narrateur à l'égard de la loyauté des amis qui envoient ces fleurs. La richesse de ces hommages, « *Kränze aus Lorbeer, aus starkriechenden Blumen, aus Silber, mit schwarzgedruckten Widmungen und solchen in goldenen Buchstaben. Und Palmenwedel, ungeheure Palmenwedel . . . Alle Blumenhandlungen machten Geschäfte großen Stiles*² [...] » (B 689), crée un effet antithétique par rapport à l'histoire d'un homme qui, dans les dernières années de sa vie, vivait une crise économique irréversible. Comme Woolf, Mann met l'accent sur le profit économique des funérailles.

Si ces descriptions font émerger l'appartenance sociale du héros et la critique envers l'hypocrisie de la classe bourgeoise, les pages consacrées au rituel en montrent les étapes traditionnelles et la théâtralisation des funérailles.

La toilette mortuaire est faite, comme c'était l'usage par le passé, par une femme pauvre ; dans le texte, elle est décrite comme « *einem unsympathischen alter Geschöpf mit kauendem, zahnlosem Munde, die angekommen war, um zusammen mit Schwester Leandra die Leiche zu waschen und umzukleiden*³ » (B 687). L'exagération quant à la laideur de la femme qui vient laver le mort relève d'un usage courant, celui de s'adresser à des femmes serviables payées pour la toilette du défunt. Il n'est pas sans intérêt de remarquer que cette tâche a toujours été confiée aux femmes, car elle aurait une signification maternelle, protectrice. D'autre part, il y aurait ce besoin de protéger le défunt du néant que la mort représente, celle-ci étant assimilée à la naissance par le biais d'un processus inversé⁴.

La description de la pièce où est exposé le cadavre montre encore une fois l'appartenance sociale du défunt par le biais des objets qui s'y trouvent; si, d'une part, l'on

¹ « des couronnes, des grandes couronnes, des couronnes coûteuses, des couronnes qui vous fissent honneur, qui seraient mentionnées dans les journaux, et telles que seuls des amis loyaux et solvables en pouvaient offrir » (B 691).

² « des couronnes de fleurs odorantes, des couronnes d'argent, ornées de nœuds noirs et aux couleurs de la ville, avec des dédicaces imprimées en noir ou en lettres d'or. Et des palmes, des palmes immenses... Tous les magasins de fleuristes firent des affaires considérables » (B 691).

³ « une vieille personne antipathique, à la mâchoire édentée et branlante, qui venait laver et parer le cadavre, avec l'aide de sœur Léandra ». (B 689-690).

⁴ Louis-Vincent Thomas, *Rites de mort, op. cit.*, voir pp. 148-153.

retrouve les objets du rituel, d'autre part ces mêmes objets sont entourés de la richesse des décorations. Le Christ bénissant de Thorvaldsen est entouré de torchères d'argent et est posé sur un socle voilé de crêpe. Les fleurs sont partout et entourent le cadavre. Outre la description de ces décorations parant le corps mort, on lit les effets de la toilette mortuaire qui rend pour la dernière fois l'image superbe qu'on connaît du personnage, sa propreté et ses traits physiques. Néanmoins, cette même image se présente dans un rapport antithétique avec le travail de la mort, avec le début de la décomposition du cadavre, alors que le visage est écorcé et que le nez présente des ecchymoses.

Si chez Tolstoï et Woolf la comédie que les survivants jouent devient l'objet d'une critique amère quant à la fausseté des sentiments exprimés, chez Mann l'on assiste à des effets comiques de cette même théâtralisation. En effet, c'est le personnage de Tony, femme à la fois naïve et fière de sa conscience de classe, qui joue inconsciemment la comédie en s'appliquant avec zèle à recevoir les hommages des personnes venant rendre visite à son frère mort. Elle lit sans cesse les articles de journal qui relatent les mérites et la perte inestimable du sénateur et invente des scènes émouvantes, où les pompes grandioses s'accompagnent des pleurs qu'elle est la seule à avoir pu remarquer. Le traitement hyperbolique des hommages rendus au défunt et la voix du narrateur relatant les scènes pathétiques auxquelles le personnage aurait assisté, rendent, par des effets d'exagération, la théâtralité de la scène. Tony défend même à l'occasion de la mort de son frère son orgueil de classe. Le cortège funèbre de Thomas Buddenbrook devient tout aussi bien l'occasion de montrer le respect du rituel et la nature solennelle de cet événement. Le rite est dès lors décrit en toutes ses étapes : des rituels d'oblation, toilette mortuaire, exposition du corps, hommages, aux rituels de passage, donc de séparation par la mise en bière et le cortège funèbre, l'inhumation et les condoléances après l'enterrement. L'enterrement du sénateur met encore une fois en avant la richesse passée des Buddenbrook, lorsque le personnage est enterré avec ses aïeux, « *die Herren von Verdienst und Vermögen*¹ » (B 693). L'insistance sur la richesse de la famille et des pompes qui sont consacrées au personnage — richesse étalée lors de ses funérailles — crée un contraste encore plus fort et tragique par rapport au sort réservé à la famille du sénateur. Sa femme et son fils vivront le déclin total lorsqu'ils iront s'installer, après la mort de Thomas Buddenbrook, dans la périphérie de Lubeck.

¹ « hommes riches de mérite et d'argent » (B 695).

Dans *Le Temps retrouvé* et, plus encore, dans *La Recherche* en général, tout comme dans *Le Guépard*, le deuil et, dans le cas de Proust, un état similaire au deuil pathologique et au tabou des morts dont parle Freud, nourrissent à la fois la narration et l'écriture elle-même. Proust nous montre le deuil privé de son héros-narrateur tout aussi bien que le deuil de la société parisienne durant la guerre.

1.3 Les intermittences du deuil

« Certains romans sont comme de grands deuils momentanés [...] » (AD 141) avait écrit Proust dans *Albertine disparue*. *La Recherche* est parsemée de ces deuils privés que le narrateur appelle "chagrin". La présence des morts, de la grand-mère et d'Albertine habite les pages du dernier tome ; à cela s'ajoute un sentiment de culpabilité qui accompagne le héros-narrateur depuis la mort de ces personnages. Ce sentiment est rendu plus tragique du fait de la prise de conscience de l'oubli auquel sont voués ces morts et témoigne d'un deuil inachevé, le narrateur revenant sans cesse sur des sentiments d'auto-accusation. Avant que le deuil ne prenne une connotation sociale, avant qu'il ne soit complètement transformé par la guerre, ce sont les grands deuils du héros que Proust peint dans ses pages, le deuil retardé de la grand-mère et le long deuil d'Albertine. Ces deuils anticiperont les sentiments que le héros éprouvera face à la mort de son ami Saint-Loup dans *Le Temps retrouvé*, et ils témoigneront d'une loi cruelle, et cependant commune à tous les deuils, la loi de l'oubli.

Dans « Les Intermittences du cœur », on lit l'un des immenses chagrins du héros, le deuil différé de la grand-mère, dont la mort est racontée dans le chapitre qui ouvre le *Côté de Guermantes II*.

Alors que le héros s'apprête à retourner à Balbec parce qu'il a su que Mme Putbus y arriverait avec sa femme de chambre, il ne sait pas encore que ce lieu aura fini par devenir, quelques pages plus tard, le lieu du deuil de la grand-mère par le biais d'une révélation de la mémoire involontaire. En effet, pris d'une crise cardiaque due à la fatigue, le héros essaie de se déchausser et tombe en pleurs. Proust fera ainsi rentrer la mort dans l'une des révélations de la mémoire involontaire, car le geste du héros fait apparaître la présence de la grand-mère disparue et qu'il n'avait pas encore regrettée, un an après sa mort :

Je venais d'apercevoir, dans ma mémoire, penché sur ma fatigue, le visage tendre, préoccupé et déçu de ma grand-mère, telle qu'elle avait été ce premier soir d'arrivée ; le visage de ma grand-mère, non pas de celle que je m'étais étonné et reproché de si peu regretter et qui n'avait d'elle que le nom, mais de ma grand-mère véritable dont, pour la première fois depuis les Champs-Élysées où elle avait eu son attaque, je retrouvais dans un souvenir involontaire et complet la réalité vivante (SG 153).

La déception et la tristesse de la grand-mère sont les réactions à l'oubli total du héros, et nourrissent le sentiment de culpabilité de ce dernier vis-à-vis de sa chère disparue. C'est qu'il a perdu, et retrouvé par le biais de la révélation de sa mémoire le moi de jadis, quand sa grand-mère l'avait déchaussé à leur première arrivée à l'hôtel à Balbec.

« Les intermittences du cœur » seraient liées aux troubles de la mémoire, à l'existence en nous de nos joies et douleurs passées. Proust est proche en cela de la notion d'« intermittence » donnée par Maeterlinck dans son essai « L'Immortalité », recueilli dans *L'Intelligence des fleurs*, où il écrivait « On dirait que les fonctions de cet organe par quoi nous goûtons la vie et la rapportons à nous-mêmes, sont intermittentes, et que la présence de notre moi, excepté dans la douleur, n'est qu'une suite perpétuelle de départs et de retours¹ ». Le héros se rend compte que c'est dans son propre corps qu'il peut retrouver ses morts oubliés. Il fallait qu'il reçoive la révélation de la mort de la grand-mère, qu'il la ressente comme une présence à l'intérieur de soi-même, pour qu'il réalise que sa grand-mère était morte et qu'il l'avait perdue pour toujours.

L'originalité de Proust est d'avoir fait de sa grand-mère morte une présence intérieure, corporelle, qui habite le héros. Proust fait ainsi du corps l'espace du rêve et de la mort, des sentiments et du deuil jusque-là inexprimés, recelés dans les profondeurs de son moi spirituel et de sa chair. Le corps du héros finit par devenir une métaphore même de l'oubli par la comparaison que Proust propose avec le Léthé alors qu'il décrit l'endormissement du narrateur et son entrée dans le monde du sommeil. Le monde du sommeil reflète, par l'entrée dans l'intérieur organique du corps, « la douloureuse synthèse de la survivance et du néant » (SG 157). Proust fait du monde du sommeil et du corps les réceptacles d'impressions plus vraies et cruelles, car elles sont multipliées à l'intérieur de nous-mêmes, « parce qu'une même dose d'effroi, de tristesse, de remords, agit avec une puissance centuplée si elle est ainsi injectée dans nos veines » (*Ibid.*). Le sang devient un équivalent du Léthé, le fleuve infernal de l'oubli. À son père qui ne veut pas le conduire chez la grand-mère, le héros demande si elle existe encore car « ce n'est pas vrai que les morts ne vivent plus » (SG 158). Et son père de lui répondre, « Oh ! bien peu, tu sais, bien peu » (*Ibid.*). Le narrateur comprend qu'il a tué le souvenir de sa grand-mère, et diminué sa vie dans le monde des morts par son propre oubli. En quittant le monde du sommeil pour revenir dans le monde des vivants, le héros répète la phrase que lui a dite son père en le quittant : « Francis Jammes, cerfs, cerfs » (SG 159). Il s'agit là d'une référence à *Saint Julien l'hospitalier* de Flaubert. Dans ce conte, le cerf prédit à

Julien qu'il sera responsable de la mort de son père et de sa mère. Proust voulait citer cette référence dans l'article « Sentiments filiaux d'un parricide », écrit après le meurtre de la mère commis par Henri Van Blarenberghe. En citant cette phrase, le narrateur assume la culpabilité d'avoir tué sa grand-mère. Culpabilité qui ne le quittera plus jusqu'à la fin de la *Recherche*, mais qui sera toutefois habitée par la conscience de l'oubli.

Toutefois, si le narrateur est conscient que son chagrin durera peu, il n'en va pas de même pour sa mère qui vit une sorte de deuil pathologique. Elle a idéalisé et introjecté sa mère, jusqu'à s'identifier extérieurement avec elle et à lui ressembler : « Mais surtout, dès que je la vis entrer dans son manteau de crêpe, je m'aperçus [...] que ce n'était plus ma mère que j'avais sous les yeux, mais ma grand-mère » (SG 166). Ainsi, à la fin de *Sodome et Gomorrhe* l'identification est complète : « il me sembla voir ma grand-mère devant moi, comme en une de ces apparitions que j'avais déjà eues, mais seulement en dormant. Tout cela n'était-il donc qu'un rêve ? Hélas ! J'étais bien éveillé. “ Tu trouves que je ressemble à ta pauvre grand-mère”, me dit maman [...] » (SG 513).

Le souvenir de la mort de la grand-mère sera lié à celui de la mort d'Albertine dans le long roman de deuil qu'est *Albertine disparue*. Les deux morts seront évoqués souvent ensemble à partir de la mort d'Albertine jusqu'à la fin du *Temps retrouvé*.

Dans *Albertine disparue* le deuil du héros-narrateur occupe tout l'espace du roman. Entre un état de deuil proche du deuil pathologique et la conscience que l'objet d'amour sera bientôt délaissé, nous suivons les étapes qui conduisent le héros à l'oubli et, en même temps, à l'introjection de la morte à l'intérieur de soi. Le drame intérieur qui se joue chez le narrateur dès le début du roman relève de la connaissance lucide des sentiments et des mécanismes qu'il est en train de vivre. À cette conscience s'accompagne néanmoins la manifestation subjective de son amour et de ses souffrances. L'anticipation de l'oubli d'Albertine et le désir du héros de l'oublier sont manifestes à plusieurs reprises. En imaginant Venise et les femmes inconnues qu'il y trouverait il semble avoir oublié la morte :

Ce dont je venais d'en avoir l'avant-goût et d'apprendre le présage, c'était, pour un instant seulement, ce qui plus tard serait chez moi un état permanent, une vie où je ne pourrais plus souffrir pour Albertine, où je ne l'aimerais plus. Et mon amour qui venait de rencontrer le seul ennemi par lequel il pût être vaincu, l'oubli, se mit à frémir, comme un lion qui dans la cage où on l'a enfermé a aperçu tout d'un coup le serpent python qui le dévorera (AD 31)

¹ Voir : *Notes et variantes*, SG, n°2, p. 1432.

Cette image de l'oubli, cette comparaison avec le serpent qui finira par dévorer sa proie, rend le côté tragique de l'inéluctabilité de l'oubli. Proust écrit la première partie d'*Albertine disparue* en un moment de douleur atroce, tout de suite après la mort d'Agostinelli en 1914. Antoine Compagnon dans sa préface à *Albertine disparue* souligne justement comment « [t]out se passe comme si Proust s'était servi de ses propres souffrances pour alimenter un livre entièrement consacré à la disparition de l'héroïne, son départ et sa mort. Le chagrin et l'oubli sont ainsi analysés sur le vif¹ ». Le héros sait néanmoins que pour oublier Albertine de manière définitive, c'est en lui-même qu'il doit la tuer. Tout en désirant cet oubli, le narrateur a une conscience aigüe de la cruauté de son désir. Il sait qu'un jour il oubliera définitivement Albertine, comme il a oublié déjà Gilberte, Mme de Guermantes, sa grand-mère. Le héros est conscient que l'oubli et l'état d'indifférence qui suivent la perte de l'être aimé, sont des lois naturelles, car « c'est notre plus juste et cruel châtement de l'oubli si total, paisible comme ceux des cimetières, par quoi nous nous sommes détachés de ceux qui nous n'aimons plus, que nous entrevoyons ce même oubli comme inévitable à l'égard de ceux que nous aimons encore » (AD 64). La souffrance du narrateur se partage donc entre la conscience que seul l'oubli d'Albertine pourra le sortir de cet état et la douleur qu'accompagne ce constat, car il est conscient que devenir indifférent est le plus cruel des châtements.

Ces préludes de l'oubli sont suivis des soliloques du chagrin. Il s'agit de pensées qui révèlent l'impossibilité de supprimer la douleur et l'échec de la raison, raison qui avait guidé ses espoirs d'oublier la morte en prenant le pas sur ses sentiments. En songeant aux mots de Swann qui lui avait dit qu'un accident mortel de l'aimée lui aurait restitué sa liberté, le héros réalise l'irréalité de cette hypothèse. La mort de l'être aimé ne supprime ni la souffrance ni la douleur (AD 58). La mort de l'autre ne délivre le héros de rien, même pas des souvenirs qui encombrant sa chambre, la prison dans laquelle il s'enferme, avec les rideaux fermés pour ne pas faire entrer le soleil : « Et si Françoise en revenant dérangeait sans le vouloir les plis des grands rideaux, j'étouffais un cri à la déchirure que venait de faire en moi ce rayon de soleil ancien » (AD 61). Le soleil devient une métonymie des souvenirs de sa vie avec Albertine ; jusqu'à la prise de conscience que seule « une véritable mort de moi-même serait capable [...] de me consoler de la sienne » (AD 66).

Si l'évocation des souvenirs d'Albertine et la douleur ressentie correspondent à une phase normale du deuil, l'étape suivante est l'auto-accusation — moment, d'ailleurs, qui n'est

¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, VI, *Albertine disparue*, édition présentée, établie et annotée par Anne Chevalier, Nouvelle édition revue, Paris, Gallimard, p. XXI.

pas sans évoquer la culpabilité que le héros avait ressentie lors du ressouvenir de la mort de sa grand-mère.

Le héros vit son deuil comme culpabilité et « idéalisation rétrospective¹ ». Comme le souligne P. Chardin, :

Ainsi la plus grande partie d'*Albertine disparue* consiste-t-elle en l'évocation d'un type de deuil que les métaphores de la culpabilité prophétisaient déjà dans *La Prisonnière* : « C'est terrible d'avoir la vie d'une autre personne attachée à la sienne comme une bombe qu'on tiendrait sans qu'on puisse la lâcher sans crime (*Pr* 237)² ».

L'on évoquera aussi cette autre métaphore qui rend à la fois l'idée de la mort de la vraie Albertine et l'envie du héros de s'en libérer : « Parce que le vent de la mer ne gonflait plus ses vêtements, parce que, surtout, je lui avais coupé les ailes, elle avait cessé d'être une Victoire, elle était une pesante esclave dont j'aurais voulu me débarrasser » (*Pr* 873).

Dans *Albertine disparue* ces métaphores se concrétisent ainsi en un sentiment de culpabilité et de honte d'avoir survécu à l'autre : « Et j'avais alors, avec une grande pitié d'elle, la honte de lui survivre » (*AD* 78). En effet, il est aussi question d'une auto-accusation qui transcende le sentiment normal que peut avoir un endeuillé quant à ses responsabilités vis-à-vis de la mort de son cher disparu. Le deuil chez Proust a ceci de tragique qu'il est inéluctablement accompagné de l'accusation de meurtre. Ainsi se fait jour chez le héros la certitude d'avoir été l'exécuteur de la mort de l'autre : « Dans ces moments-là, rapprochant la mort de ma grand-mère et celle d'Albertine, il me semblait que ma vie était souillée d'un double assassinat que seule la lâcheté du monde pouvait me pardonner » (*AD* 78) ; « Et ainsi il me semblait que par ma tendresse uniquement égoïste j'avais laissé mourir Albertine comme auparavant j'avais assassiné ma grand-mère » (*AD* 83). Et pourtant, même les souffrances les plus atroces sont condamnées à l'oubli dans *La Recherche*. L'oubli a une nature polysémique chez Proust. Il entre en relation avec la multitude de l'espace et du temps des moi du héros : « Mon moi actuel n'aimait plus Albertine, mon moi qui l'avait aimée était mort » (*AD* 113) ; « J'étais incapable de ressusciter Albertine parce que je l'étais de me ressusciter moi-même, de ressusciter mon moi d'alors » (*AD* 222).

Proust fait aussi de l'oubli l'une des formes temporelles et psychologiques de la *Recherche*. En effet, l'oubli permet de s'adapter à la réalité « parce qu'il détruit peu à peu en

¹ Philippe Chardin, « Rupture indéterminable et travail de deuil dans la littérature européenne du début du siècle : Proust, Kafka, Svevo », *La rupture amoureuse et son traitement littéraire*, textes réunis par Régis Antoine et Wolfgang Geiger, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 177.

² *Ibid.*, p. 178.

nous le passé survivant qui est en constante contradiction avec elle. Et j'aurais vraiment bien pu deviner plus tôt qu'un jour je n'aimerais plus Albertine » (AD 138). En ce sens l'oubli est proche de l'habitude en ce qu'il permet au héros d'accepter la réalité, donc l'absence et la mort d'Albertine, car « La mort n'agit que comme l'absence. Le monstre à l'apparition duquel mon amour avait frissonné, avait bien, comme je l'avais cru, fini par le dévorer » (AD 223). Par un effet de boucle, l'oubli, le piton d'une des premières images de souffrance d'*Albertine disparue*, scelle la fin de l'amour du héros et engloutit ainsi sa proie : « Et mon amour qui venait de rencontrer le seul ennemi par lequel il pût être vaincu, l'oubli, se mit à frémir, comme un lion qui dans la cage où on l'a enfermé a aperçu tout d'un coup le serpent python qui le dévorera » (AD 31). Le deuil du héros se manifeste ainsi en trois étapes. Il y aurait tout d'abord le désir de l'oubli, qu'accompagnent le chagrin et le sentiment de culpabilité de celui qui croit avoir tué l'autre, et enfin l'oubli définitif. Néanmoins, le chagrin a ceci de particulier chez Proust qu'il revient par intermittences. Le sentiment de culpabilité ainsi que la conscience d'avoir oublié ses propres morts ne sont jamais complètement délaissés chez le héros jusqu'à la fin du *Temps retrouvé*. D'ailleurs, cela s'explique par la prise de conscience du héros que les morts sont enfermés en lui-même : « les morts n'existent plus qu'en nous » (SG 156), c'est ce que réalise le héros après avoir reçu la révélation de la mort de sa grand-mère. Ainsi, malgré le travail de l'oubli qui a permis d'effacer le souvenir d'Albertine, elle « était pourtant enfermée au fond de moi comme aux "plombs" d'une Venise intérieure, dans une prison dont parfois un incident faisait glisser les parois durcies jusqu'à me donner une ouverture sur ce passé » (AD 219).

Dans *Le Temps retrouvé*, les présences de la grand-mère et d'Albertine apparaissent tout au long du texte. L'oubli d'Albertine est néanmoins définitif ; le héros s'est désormais réconcilié avec son absence. Sa vie avec elle n'est plus que part des « reliques de souvenirs d'Albertine [...] Car je ne pensais plus jamais à elle. C'était une voie de souvenirs, une ligne que je n'empruntais plus jamais » (TR 309). Elle, qui avait été la « grande déesse du Temps », elle qui jadis « se développait sur tant de plans et contenait tant de jours écoulés » (Pr 888) « n'existait plus qu'à l'état de souvenir [...] comme une mouette » (TR 426). Proust met ainsi en scène comment l'amour et le chagrin le plus atroce finissent par être effacés par l'oubli et l'habitude, que lui-même avait définie comme une « divinité aussi cruelle que la mort » (AD 4). Néanmoins, comme nous le verrons ultérieurement, le chagrin relevant de l'auto-accusation du narrateur ne le quittera jamais et, dans le dernier tome de la *Recherche*, il a ceci de particulier qu'il est intimement lié à la création littéraire.

Mais il est un autre deuil qui hantera les pages du *Temps retrouvé*, celui qui fait suite à la mort en guerre.

1.4 Proust ou le deuil en guerre

La guerre et la mort entrent brusquement dans le roman de Proust, mais elles bouleversent avant tout la vie et le monde de l'écrivain.

Les pages du *Temps retrouvé* seront habitées par les considérations de l'auteur sur la guerre mais, par-dessus tout, le dernier volume de *La Recherche* s'enrichira des deuils vécus par Proust. Si la société dans le roman porte le deuil *comme il faut*, car elle suit les règles établies par la communauté, celui de l'écrivain relève du désespoir de celui qui ne peut rien contre la mort des autres et ne peut leur bâtir un tombeau que par le biais de l'écriture. Dans le chagrin du héros-narrateur face à la mort d'Albertine, de Saint-Loup et de tous les morts de la Grande Guerre, se reflèterait celui de l'écrivain.

La *Correspondance* de Proust est à cet égard précieuse puisqu'elle permet de suivre les étapes qui conduisent à l'écriture et aux ajouts d'un livre déjà en partie rédigé³. Les souffrances de l'écrivain pendant la guerre semblent désormais être destinées à se superposer au roman, la vie réelle y prenant alors une place importante.

Des lettres de ces années¹, émergent autant la préoccupation de Proust face à la violence imminente de la guerre que l'inquiétude à la suite de l'engagement de son frère comme médecin et de ses amis partis au front. Le 2 août 1914, Proust espérait encore qu'un arrêt des opérations de guerre était possible, conscient « que des millions d'hommes vont être massacrés dans une *Guerre des Mondes* comparable à celle de Wells » (*Corr.*, t. XIII, 283). À Lionel Hauser il écrivait :

J'espère encore, moi qui ne suis pas croyant, un suprême miracle qui arrêtera à la dernière seconde le déclenchement de la machine omni-meurtrière. Mais je me demande comment un croyant, un catholique pratiquant comme l'Empereur François-Joseph, persuadé qu'après sa mort prochaine il comparaitra devant Dieu, peut assumer d'avoir à lui rendre compte des millions de vies humaines qu'il dépendait de lui de ne pas sacrifier (*Corr.*, t. XIII, 284).

Il n'est pas sans intérêt que Proust espère qu'une foi existe qui puisse non seulement empêcher le conflit mondial, mais permettre de rencontrer les morts, comme on peut le lire dans les lettres alors qu'il espère par exemple que M. Neuburger reverra un jour son fils mort, car Proust, s'il n'a pas la foi, est hanté par la « préoccupation religieuse » (*Corr.*, t. XIV, 218),

¹ Nous ferons référence à une partie des lettres des tomes XIII-XVII de la *Correspondance*.

comme il l'écrit à Lionel Hauser début septembre 1915. L'idée qu'il pourra revoir un jour ses morts n'abandonnera jamais ni Proust ni son héros narrateur.

Dans une lettre écrite après le 28 octobre 1914, Proust s'inquiète pour son ami Reynaldo Hahn, qui décide de partir au front malgré l'état de sa santé. L'écrivain ira jusqu'à juger qu'« il serait criminel de votre part que le Commandant ignorât 1° les syncopes 2° la fragilité bronchiale prenant les terribles proportions qu'elles ont prises [...] » (*Corr.*, t. XIII, 319). La culpabilité de ne pouvoir s'engager parmi les gens de l'arrière à cause de ses problèmes de santé alimentera le drame de l'écrivain. À plusieurs reprises, dans ses lettres, il s'auto-accuse. En novembre de 1914 il écrit, dans une lettre à Gabriel Astruc :

Puis la guerre est venue, mon frère opère des blessés sur la ligne de feu, on a bombardé son hôpital, les obus tombaient sur la table d'opération. En ce moment, il est à Verdun plus en sécurité, j'espère, mais je reste bien inquiet pour lui et pour bien des amis dont je tremble chaque jour de trouver les noms dans les listes de tués. Je suis bien humilié, quand tout le monde sert, d'être moi-même si inutile, ce qui ne veut pas dire que je ne serai pas "pris" (*Corr.*, t. XIII, 326).

Dans une lettre datée de 1915 à Mme Scheikévitch Proust « bénit sa maladie de le faire souffrir, car, si cette souffrance ne sert à personne, du moins elle m'évite celle plus grande que me donnerait le bien-être, la vie facile, pendant que souffrent et meurent tous ceux que ma pensée ne quitte pas » (*Corr.*, t. XIV, 47). De même, vers la moitié du mois de mai 1915, à Charles d'Alton, il écrit : « Nuit et jour on pense à la guerre, peut-être plus douloureusement encore quand, comme moi, on ne la fait pas. Même si l'on pense à autre chose, même si l'on dort, cette souffrance ne cesse pas comme ces névralgies qu'on perçoit dans le sommeil » (*Corr.*, t. XIV, 130). À cette souffrance succèdent des sentiments de compassion jusqu'au deuil vécu après la mort de ses proches et de tous les inconnus qui ont perdu leur vie en guerre. Proust a complètement intégré ces années meurtrières qui ne le quitteront plus : la guerre s'est emparée de l'intériorité de l'écrivain. Le 9 avril 1918 il écrit à Madame Soutzo :

Princesse je ne vous parle pas de la guerre. Je l'ai hélas assimilée si complètement que je ne peux pas l'isoler, je ne peux pas plus parler des espérances et des craintes qu'elle m'inspire qu'on ne peut parler des sentiments qu'on éprouve si profondément qu'on ne les distingue pas de soi-même. Elle est moins pour moi un objet (au sens philosophique du mot) qu'une substance interposée entre moi-même et les objets. Comme on aimait en Dieu, je vis dans la guerre (*Corr.*, t. XVIII, 175-176).

L'écrivain pleure donc tous les disparus, pauvres et riches. « J'espère que vous n'avez pas trop d'amis parmi les "Morts au champ d'honneur", mais on aime même ceux qu'on ne connaît pas, on pleure même les inconnus » (*Corr.*, t. XIII, 335), écrit-il à Lucien Daudet le

16 novembre 1914. Cette lettre est significative car elle réapparaîtra transposée dans *Le Temps retrouvé*. Dans la suite de ces lignes, Proust écrit ne pouvoir accepter qu'on établisse une différence de valeur et de compassion entre la mort des aristocrates et celle de jeunes du peuple. Notamment, il dénonce les mots de M. :

“Ce que je ne peux pas supporter, c'est quand j'apprends la mort de quelqu'un de bien (c'est-à-dire de chic). Ah ! oui, apprendre qu'un [...] a été tué, pour moi c'est un coup terrible”. Est-ce vraiment possible ! Je n'aurais pas cru M. [...] ou tel autre bouffon capable, je ne dis pas de parler, mais de penser ainsi, mais un écrivain, un philosophe ! J'espère que tout cela est faux. Je ne renie rien [...] et je crois que les « gens bien » sont quelquefois très bien. Mais leur mort ne peut pas me faire plus de peine que celle des autres (*Ibid.*, 335-336).

A l'inverse, l'on se souviendra des mots de tendresse du soldat dans l'hôtel de Jupien, ayant peine pour les riches qui meurent en guerre, car, dit-il, « on peut charrier tant qu'on veut, mais quand on voit des types comme ça mourir, ça fait vraiment quelque chose. Le bon Dieu ne devrait pas permettre que des riches comme ça, ça meure [...] » (*TR* 400).

La correspondance de 1915 est presque entièrement consacrée aux deuils. « Je vais de deuil en deuil » (*Corr.*, t. XIV, 69), écrit Proust à Louis d'Albufera en mars 1915. Face à la mort d'amis ou des proches de ses relations, Proust écrit des lettres de condoléances, rend des visites jusqu'à aller au cimetière malgré l'état critique de sa santé, et, si empêché de s'y rendre, fait ses excuses¹. Parmi les lettres de condoléances celles écrites à Mme Scheikévitch, à Mme Fortuny, Mme Caillavet, et Mme Nathan sont sans doute les plus dramatiques et montrent la constance des sentiments de Proust à l'égard de la mort d'autrui. En effet, la douleur indicible et partagée avec les endeuillés s'unit au sentiment de culpabilité d'avoir survécu à ces morts. La tristesse et la douleur ressenties pour les morts en guerre ne quittent jamais Proust, qui écrit aux survivants de ces pertes des mots déchirants. À Mme Scheikévitch, le 9 janvier 1915 il écrit :

Et maintenant je sais, je sais que vous, l'être entre tous que je voudrais épanoui dans la plus noble joie, que cet être-là a le cœur brisé, ma pensée ne se détache pas de cette idée, en souffre, voudrait s'en détacher et y revient encore comme on fait, quand on souffre, cent fois le mouvement qui fait le plus mal (*Corr.*, t. XIV, 26).

La nostalgie d'avoir perdu un être du passé, de son propre monde, se lit dans des lignes écrites à Mme Hugo Finaly le 12 janvier 1915 :

¹ Voir Philip Kolb, Avant-propos, *Corr.*, t. XIV, p. 11.

J'avais ajourné, comme j'ajourne toute ma vie, au temps d'une meilleure santé de le revoir. Et maintenant que c'est fini cet espoir-là après tant d'autres, je me rends mieux compte à quelle profondeur il était lié pour moi aux plus chers souvenirs de l'irréparable, du doux et du déchirant passé. Après tous les chagrins que m'a causés cette année, même avant la guerre, et qui ont fait de moi une pitoyable créature, ce chagrin-là m'est bien cruel. Et plus que tout la pensée de ce que vous souffrez (*Corr.*, t. XIV, 27).

De ces lignes émerge tout aussi bien le mot que Proust associe dans *La Recherche* au deuil privé, profond, de son héros, le chagrin. Mais une autre douleur autobiographique apparaîtra dans les pages du *Temps retrouvé*, elle affleure dans les lettres de condoléances de Proust : la peine de n'être pas mort, lui, malade et souffrant, à la place de ses chers disparus. Des lettres adressées le 14 janvier 1915 à Mme Gaston de Caillavet et le 24 mars 1915 à Mme Nathan émerge de toute sa force ce drame :

Quelle absurdité que ce soit moi le malade, l'inutile, le bon à rien qui reste, et lui rempli de force et déjà célèbre, à la veille d'entrer à l'Académie qui était du reste bien peu de chose auprès de l'immense retentissement de son œuvre, qui s'en aille. Jamais je ne me consolerais. Et pour que mon cœur déjà brisé depuis un an par les coups les plus affreux soit achevé voilà qu'on m'apprend qu'on est sans nouvelles de Fénelon, qu'on craint qu'il ne soit prisonnier ou je n'ose pas dire. Ah Madame si nous pouvions pleurer ensemble (*Corr.*, t. XIV, 29).

Qui aurait pu croire que ce serait moi le survivant et comme le contraire eut mieux valu puisque je ne laisserais de regrets à personne et que ton cher cœur est brisé par la mort de celui que ce n'est pas assez d'appeler ton mari puisque il était aussi ton enfant choyé, ton père écouté, ton trésor, ton guide, ton œuvre (*Corr.*, t. XIV, 92).

Au sentiment de vide et d'inutilité de sa propre vie face à la vie des autres, à qui il aurait préféré sacrifier la sienne, s'accompagne, dans la première lettre, le présage de la perte qui bouleversera la vie de Proust et celle du héros-narrateur du *Temps retrouvé*, à savoir la mort de Bertrand de Fénelon ou bien, dans le roman, de Robert de Saint-Loup. Comme l'écrit Georges Painter, Proust « avait écrit son roman en suivant le plan de sa vie, mais, maintenant, avec la mort d'Agostinelli et de Fénelon, c'était la vie qui commençait à écrire son roman¹ ». Des lettres de février 1915 émerge toute l'inquiétude de l'écrivain pour son ami Fénelon, qui est « mortellement blessé » comme vient de l'apprendre la marquise de Montebello, qui écrit à Proust, le 17 février 1915, continuer les « démarches la mort dans l'âme » (*Corr.*, t. XIV, 52). La réaction de Proust à cette nouvelle et, par la suite, à la confirmation de la mort de son ami, est désespérée ; tantôt il pleure cette disparition, tantôt il n'abandonne pas l'espoir que Fénelon soit vivant. À la lettre de la Marquise de Montebello, le 17 ou le 18 février, il répond : « Hélas j'essaie de me rattacher au moindre espoir d'une joie après laquelle je pourrai mourir » (*Ibid.*, 53). Le manque de preuves certaines sur cette disparition, voire le

manque du corps, nourrit l'illusion de Proust. La nouvelle que le fils de Mme Berge, cru mort, en réalité avait été fait prisonnier, nouvelle qui sera démentie par la suite, a pour conséquence de convaincre l'écrivain que Fénelon est vivant. Vers le 13 mars Proust se confie ainsi à Georges de Lauris :

La joie que j'en ressentis pour elle se mêlait d'un peu d'égoïsme. Je me disais si des gens aussi "bien placés pour savoir" sont restés sans nouvelles depuis le mois d'août, l'absence de nouvelles de Bertrand ne signifie rien. Malheureusement cette nouvelle (officiellement donnée) était fautive. Par suite d'une erreur stupide, trois cents familles sont ainsi passées du deuil à la joie et de la joie au deuil cette semaine-là.

Mais malgré cela je crois Bertrand vivant. Aucune des raisons qui feraient penser qu'il n'est plus et qu'il faut examiner en face, quelque affreuse que soit une pareille idée, ne me semblait sans réplique. Sa sœur m'a écrit une lettre où il y avait bien peu d'espoir. Mais enfin elle donnait ses raisons, je peux donc en juger, je les trouve faibles (*Corr.*, t. XIV, 83).

Mais le 13 mars, l'espoir de Proust s'effondre à la lecture de la note du Figaro. Il écrit à Georges de Lauris : « Je ne comprends pas la note du Figaro mais je comprends que nous ne verrons plus jamais Bertrand ici-bas, sans cela je ne pense qu'on eût imprimé cela² » (*Corr.*, t. XIV, 88).

La douleur de cette perte ne quittera jamais Proust qui, dans ses lettres, exalte l'héroïsme et la valeur de son ami. La correspondance de 1916 s'ouvre sur ce deuil ; le 1^{er} janvier Proust écrit à Antoine Bibesco :

Je fais bien des vœux pour toi, en ces jours pourtant si tristes qui nous rappellent que les années reviennent chargées des mêmes beautés naturelles, mais sans ramener avec elles les êtres. Hélas en 1916 il y aura des violettes, des fleurs de pommier, avant cela des fleurs de givre, mais il n'y aura plus Bertrand (*Corr.*, t. XV, 23).

Les circonstances de la mort de Bertrand de Fénelon, la découverte du corps longtemps après sa disparition, ouvrent sur des aspects fondamentaux de la mort en guerre : le deuil impossible à faire sans un corps, sa quête et le deuil public.

a. Le deuil face à l'absence

La culpabilité ressentie par Proust ouvre la réflexion sur la dimension encore plus tragique du deuil en temps de guerre comparé au deuil privé. Les sentiments ressentis par l'écrivain du *Temps retrouvé* ne sont pas sans évoquer une des caractéristiques propres au deuil de guerre, à savoir les sentiments d'auto-culpabilité ressentis par les parents ou les amis

¹ Georges D. Painter, *Marcel Proust 1871-1922*, Paris, Mercure de France, 1992, p. 685.

² Voir note n° 2, p. 90, de Philip Kolb sur l'annonce faite par le Figaro de la mort certaine de Fénelon.

face à la mort de leur proche. Incapables d'accepter que leur fils meure à l'âge de la jeunesse, les parents se sentent également coupables de lui avoir survécu. Ce sentiment est largement répandu chez les gens restés à l'arrière du front. Il relève de l'impossibilité de mettre le deuil de guerre au niveau du deuil normal, privé. Un autre élément qui distingue le deuil de guerre est le fait de ne pas avoir assisté les combattants agonisants ni de les avoir accompagnés pendant leur agonie. Cela augmente la souffrance d'imaginer dans quelles terribles conditions et dans quelle solitude sont morts ces proches. Par conséquent, le deuil devient presque impossible, le corps absent, les procédures funéraires normales disparaissent, ainsi que les rites du deuil qui permettent l'adieu et la séparation d'avec le défunt.

Dans *Le Temps retrouvé*, Proust ne représente pas la violence de la mort en guerre que l'on retrouve dans la littérature de témoins¹. Ces derniers montrent les aspects les plus crus de la mort en guerre, faisant émerger tout son anti-héroïsme. Il s'agit de réalités normalement cachées par la propagande officielle et qui donnent à voir le véritable visage de la mort durant et après la Grande Guerre. La littérature et les témoignages des survivants de guerre souillent ainsi l'image classique des héros, censés être morts glorieusement pour la patrie et la liberté. Ces témoignages et récits autobiographiques montrent l'indécence des cadavres, l'odeur permanente de la mort dont s'imprègnent les survivants, le morcellement des corps qui se voient nier toute identité, le destin ignoble de ces victimes en proie aux animaux et aux "mercantis de la mort". Toute l'horreur de la décomposition, normalement cachée et sigillée dans un cercueil ou sous une pelletée de terre, est révélée au grand jour.

Or, La négation d'une sépulture est impensable dans le rapport de l'homme à la mort. Synonyme de mort maudite, la mort sans sépulture empêche le défunt de trouver sa place, parmi les vivants de même que parmi les morts. Dans *Le Ballet des morts* Béatrice Pau souligne comment si par le passé les cadavres étaient amassés et enterrés dans les fosses communes, la mort de masse de la Première guerre mondiale, cette nouvelle mort d'une violence et d'une inhumanité sans égales, conséquence des nouveaux moyens de destructions industriels, ne saurait être ensevelie dans le linceul de l'anonymat. « Ce geste symbolique du refus symbolique du refus de la mort anonyme, incarnation de la dignité du combattant, témoigne du besoin de se souvenir du sacrifice », précise l'historienne². Refusant la mort

¹ Parmi les nombreux témoignages littéraires français de la Grande Guerre, nous pouvons penser aux romans de : Dorgelès, *Les Croix de bois*, *Le Réveil des morts*, *Le Fou* de Moreau, *Cloches de Bâle* d'Aragon, *La Comédie de Charleroi* de Drieu La Rochelle, *Le Feu* de Barbusse, *Ceux de 14* de Genevoix, *À l'Ouest, rien de nouveau* de Remarque, *Chant funèbre pour les morts de Verdun* de Montherlant.

² Béatrice Pau, *Le Ballet des morts. État, armée, familles : s'occuper des corps de la Grande Guerre*, préface de Pierre Lemaitre, postface de Jean-Charles Jauffret, Paris, la Librairie Vuibert, 2016, p. 21.

anonyme de leurs compagnons jetés à la fosse commune, les soldats leur offrent des sépultures de fortune en prenant soin d'y laisser un signe distinctif permettant d'identifier le cadavre. Ce besoin impérieux d'ensevelir les cadavres n'est pas sans rappeler la figure d'Antigone et sa volonté farouche d'enterrer son frère — hantise qui semble préfigurer le sort qu'elle encourra elle-même, celui d'être ensevelie vivante. Elle, à qui la sépulture sera niée, devient l'emblème, dans l'ouverture du *Chant funèbre pour les morts de Verdun*¹, de la sépulture niée durant la Grande Guerre.

Savoir leurs proches morts ne suffit pas aux familles. Après la guerre, elles partent à la recherche des corps ensevelis dans les champs de bataille ou dans les cimetières militaires. Il s'agit là d'une quête nécessaire, puisqu'en l'absence du corps, non seulement l'on ne peut terminer le travail de deuil, mais l'on ne peut pas se convaincre réellement de la mort de l'autre. Cependant, des corps ensevelis dans les champs ne restent que des cadavres en décomposition outragés par les animaux⁶. D'autre part, la quête des corps a des conséquences désastreuses sur l'état des sépultures : non seulement les animaux ont profané ces corps, mais les familles, hantées par la recherche de leurs proches, endommagent ou intervertissent les marques de reconnaissances d'autres soldats. À cela il faut ajouter le travail des mercantils de la mort, qui, payés par les familles désireuses de trouver et transférer les corps dans les cimetières de familles, procédaient, de manière clandestine, aux exhumations et aux enlèvements des cadavres. Sans scrupules, ils s'enrichissaient grâce à ces morts et au deuil des familles en quête des corps.

La quête des corps est donc nécessaire, puisque l'absence du corps rend impossible le travail de deuil chez les familles touchées par la mort au front des êtres chers. Le deuil en temps de guerre se trouve être ainsi différent du deuil normal, privé. En temps de guerre, le fait de ne pas avoir assisté les combattants agonisants, ni de les avoir accompagnés pendant leur agonie, augmente la souffrance qu'il y a à imaginer les terribles conditions et la solitude de leur mort. Par conséquent, le deuil devient presque impossible ; le corps absent, l'on supprime les procédures normales, les rites du deuil qui permettent l'adieu et la séparation d'avec le défunt. Le deuil de guerre a ses propres spécificités qui le distinguent du deuil dit « normal ». En effet, en temps de guerre, le deuil ne saurait s'accomplir selon les rites funéraires habituels, car il n'y a rien d'habituel dans cette mort : le soldat meurt loin de ses proches, et les conditions dans lesquelles il trépassent sont atroces. Les temps de deuil que l'on

¹ « Au seuil d'un livre où il est demandé qu'on ne laisse pas de corps sans sépulture, on ne fera pas grise mine à Antigone », cité dans Carine Trevisan *Les Fables du deuil*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 46.

respecte au début du XX^{ème} siècle, oblation, séparation, intégration et commémoration, ne peuvent être ni respectés, ni achevés. En effet l'oblation, la toilette mortuaire, n'est pas possible, tout comme la veillée funèbre (qui permet aux proches de prendre conscience de la mort, de pleurer le défunt, en marquant la séparation), qui ne peut être préparée. Le deuil ne saurait être complet sans un tombeau contenant le cadavre qu'il représente : « La métonymie [...] (du cadavre au tombeau), est indispensable pour le deuil : elle permet aux vivants de fixer leur chagrin sur un support se substituant progressivement au corps du disparu¹ ». Les cérémonies funèbres de même que la commémoration par le biais d'hommages et de cérémonies d'anniversaires, si elles peuvent s'accomplir, subissent néanmoins des changements et entrent dans la sphère publique, nationale.

Les cimetières militaires, les ossuaires et les cénotaphes sont mis en place pour rendre les corps aux familles, ou pour combler leur absence. Mais les cimetières militaires ne suffisent pas. Le service de l'état civil, des successions et des sépultures militaires créé en 1920 par un blessé de guerre, André Maginot, s'occupe de la « démobilisation des morts, à savoir les opérations d'exhumation, d'identification, de mise en bière, de transport et de ré-inhumation des morts pour la France sur tout le territoire national² ». Les rites funéraires deviennent alors une affaire d'État. Ainsi, dans les cérémonies et les cortèges officiels, c'est encore la sphère publique qui s'approprie les morts, par le biais de manifestations solennelles, triomphales, et auxquelles tous peuvent participer. Les familles ne peuvent qu'attendre que leurs proches soient enterrés dans les cimetières pour les pleurer en privé.

Proust vit dans la même impossibilité de commencer son deuil, car il croit son ami vivant malgré sa disparition. Jusqu'au jour où il apprend dans le *Figaro* que le corps a été retrouvé et réalise que Bertrand de Fénélon est mort.

Dans *Le Temps retrouvé*, la perte de Fénélon « revit » à travers la nouvelle de la mort de Robert de Saint-Loup. Les sentiments que Proust exprimait dans sa correspondance se retrouvent transposés dans le roman. Proust peint un tableau héroïque de la mort de Saint-Loup, tombé au front en défendant ses hommes lors d'une manœuvre de retraite. L'écriture permet à Proust d'imaginer et de concrétiser la mort de son ami disparu et dont le corps n'a été retrouvé que longtemps après. L'écrivain fait ainsi de Fénélon un héros de guerre. Comme dans ses lettres, l'écrivain exalte les vertus de ce personnage dont l'éloge funèbre semble tracé par l'écriture :

¹ Marie-Frédérique Bacqué, *Le Deuil à vivre*, Paris, Odile Jacob, 1996, p. 108.

² Béatrice Pau, *Le Ballet des morts*, op. cit., pp. 16-17.

Jamais homme n'avait eu moins que lui la haine d'un peuple, [...]. Pas de haine du germanisme non plus [...]. Habitué par une bonne éducation suprême à émonder sa conduite de toute apologie, de toute invective, de toute phrase, il avait évité devant l'ennemi, comme au moment de la mobilisation, ce qui aurait pu assurer sa vie, par cet effacement de soi devant les autres que symbolisaient toutes ses manières, jusqu'à sa manière de fermer la portière de mon fiacre quand il me reconduisait, tête nue, chaque fois que je sortais de chez lui (TR 425).

L'idéalisation de l'ami est néanmoins suivie d'un sentiment d'inutilité de sa propre vie par le narrateur. Le héros-narrateur, tout comme Proust lui-même, se sent coupable vis-à-vis de cette mort et n'accepte pas que lui, malade, puisse avoir survécu à Saint-Loup et à Albertine :

Mais je ne me pouvais consoler que la sienne comme celle de Saint-Loup eussent été si courtes. Elle et lui me disaient souvent, en prenant soin de moi : "Vous qui êtes malade". Et c'étaient eux qui étaient morts, eux dont je pouvais, séparés par un intervalle en somme si bref, mettre en regard l'image ultime, devant la tranchée, dans la rivière, de l'image première qui, même pour Albertine, ne valait plus pour moi que par association avec le soleil couchant sur la mer (TR 427).

Le héros-narrateur en s'auto-accusant semble entrer dans une phase de deuil pathologique. Le deuil normal peut se transformer en deuil pathologique dès lors que la mélancolie s'y juxtapose. Se met alors en place un sentiment d'auto-culpabilité chez l'endeuillé car, comme le mélancolique, il vit dans l'impossibilité d'abandonner la position libidinale envers l'objet perdu et diminue, tout en le dépréciant, son propre moi. Ce sentiment est proche des réactions qu'il avait éprouvées pour Albertine dans les pages d'*Albertine disparue*. Dans le cas de la mort d'Albertine le héros avait traversé les « reproches compulsions¹ » du deuil, faisant suite à son désir inconscient d'avoir souhaité la mort d'Albertine.

La mort de l'autre ne suscite pas seulement un sentiment d'auto-accusation² ; elle fait revenir les images premières et ultimes de ces morts, celles qu'a le héros de ce que les agonisants savent et celle qui représente le moment précédant leur mort. C'est comme si le héros était en train de regarder ce film qui défile devant les yeux des mourants avant leur dernier soupir.

Mais qu'en est-il des survivants de guerre ? Proust trace l'aura de mort que les entoure tout comme l'abîme qui les sépare des gens de l'arrière. Alors que Saint-Loup revient du front, il apparaît au héros comme arrivant des « rivages de la mort » (TR 336). Saint-Loup est objet de

¹ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, *op. cit.*, p. 164.

² Déjà lors de la mort d'Agostinelli Proust avait éprouvé un sentiment pareil. À Lucien Daudet, après le 14 novembre 1914, il écrivait : « Enfin, moi qui avais si bien supporté d'être malade, qui ne me trouvais nullement à plaindre, j'ai su ce que c'était, chaque fois que je montais en taxi, d'espérer de tout mon cœur que l'autobus qui venait allait m'écraser », (*Corr.*, t. XIII, 354).

respect pour le héros, car comme tout soldat, il a ceci de particulier qu'il côtoie constamment la mort. Comme le souligne M. Rieuneau, :

C'est que le soldat, par sa fréquentation de la mort, s'auréole de mystère et de sacré. Il participe à l'univers surnaturel de la mort, et l'émotion qu'il suscite chez ceux qui n'y ont point pris part, comme le narrateur, est une émotion métaphysique, comme celle que pourrait provoquer un revenant¹.

Et c'est à des revenants d'un autre monde que ressemblaient les soldats venus du front. L'écrivain rend un sentiment largement partagé parmi les gens de l'arrière et les personnes ayant perdu des êtres chers à la guerre. De retour du front, ces soldats étaient entourés de l'aura de la mort, pour avoir été en contact direct avec celle-ci, en contact avec les cadavres et avec toute l'horreur de ces corps que personne encore n'avait pris le soin d'ensevelir. La société d'alors nourrissait envers eux un sentiment d'incompréhension et de distance, car ils portaient en eux l'impureté de la mort, sa trace indélébile. Les soldats sont isolés de la société car ils sont imprégnés de l'odeur et du contact avec la mort, c'est comme si « le survivant présentait à son tour un risque de contagion funèbre et se trouvait séparé, sinon exclu, de la communauté des vivants² ».

Le deuil de guerre a autant une connotation collective que privée, il possède ses propres règles et ses propres structures sociales.

b. Deuil en guerre et société

La douleur qui fait suite aux pertes de la guerre de 14-18 a ceci de particulier qu'elle a été longtemps refoulée, voire interdite dans certaines familles endeuillées³. L'invisibilité croissante de la mort et du deuil dans la société occidentale de la seconde moitié du XX^e siècle est loin d'être un phénomène récent. Ce processus s'imposait déjà dès la fin du XIX^e siècle, menant à une interdiction presque totale du deuil au cours du premier conflit mondial. La guerre a en effet eu un rôle décisif dans l'attitude de l'homme à l'égard de la mort de masse. Le deuil en temps de guerre finit ainsi par être banni de la société et par s'exprimer uniquement dans les cérémonies publiques et les célébrations sociales officielles, ou par se cacher dans la solitude et la souffrance muettes des endeuillés.

¹ Maurice Rieuneau, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, op. cit., p. 128.

² Carine Trevisan, *Les Fables du deuil*, op. cit., p. 132.

³ Pour une étude historique sur le deuil de 14-18, voir Stéphane Audoin-Rouzeau, Annette Becker, « Le Deuil », *14-18, retrouver la Guerre*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 233-300.

Les « communautés de deuil » en France naissent pour représenter le deuil de toute une société qui pleure ses morts. Chaque échelle sociale a ses « cercles de deuil » et ses conventions.

Proust, dans les pages du *Temps retrouvé*, met en scène tout aussi bien l'interdit du deuil que l'expression intime et sociale de la perte. Dans *La Recherche*, il y a deux types de deuil, le deuil privé du héros que Proust désigne sous le nom de chagrin, et le deuil social qui montre les conventions et les modalités sociales pour pleurer les morts, car la mort devient partie intégrante du quotidien dans le Paris de la guerre. Pendant et après la guerre, la mort des combattants est justifiée par le sens patriotique, ces morts-là n'ont pas été inutiles car elles rentrent dans un processus de mythification de la guerre. Les pleurs doivent être remplacés par l'éloquence, les célébrations et l'éloge : « La douleur peut s'exprimer mais elle ne doit pas être explosion incontrôlable de larmes. Admirable lorsqu'elle est stoïque et résignée, elle devient gênante et impudique, parfois scandaleuse quand elle refuse de se contenir¹ ». Le deuil doit donc être intériorisé, sinon il devient inopportun. Cet impératif devient dans le roman de Proust synonyme d'interdit de deuil. L'histoire du petit Vaugoubert racontée par Saint-Loup dans sa lettre au héros met en scène ce deuil inopportun en public :

La mère, [...] pouvait avoir beaucoup de chagrin, on ne distinguait rien. Mais le pauvre père était dans un tel état que je t'assure que moi, qui ai fini par devenir tout à fait insensible, [...] je ne pouvais pas me contenir en voyant l'effondrement du pauvre Vaugoubert qui n'était plus qu'une espèce de loque. Le général avait beau lui dire que c'était pour la France, que son fils s'était conduit en héros, cela ne faisait que redoubler les sanglots du pauvre homme qui ne pouvait pas se détacher du corps de son fils (TR 333).

L'on assiste à ce que Norbert Elias nomme « l'exagération du tabou de civilisation² » qui interdit aux hommes d'exprimer en public des sentiments violents à l'égard de la mort. D'autre part, l'expression de deuil, les larmes qui normalement, dans les sociétés modernes, sont permises aux femmes, sont à leur tour niées par le contexte de guerre. Nous assistons à un retournement de la norme, puisque c'est le père qui exprime violemment son chagrin, mettant en cause l'éloquence du général et l'idéal patriotique qu'il défend³, devant le cadavre

¹ Carine Trevisan, *Les Fables du deuil*, op. cit., p. 11.

² Norbert Elias, *La Solitude des mourants : quelques problèmes sociologiques*, traduit de l'allemand par Sybille Muller, « Détroits », C. Bourgeois éditeur, 1998, p. 43.

³ Maurice Rieuneau souligne justement comment « Le récit de la mort du « petit Vaugoubert » et de son enterrement, tout frémissant d'émotion patriotique, tombe dans les excès de la grandiloquence et de la littérature édifiante », M. Rieuneau, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, op. cit., p. 126.

de son fils¹. Ainsi, le père semble refuser cet idéal de virilité assumé par un officier et un diplomate dans une autre histoire de mort, celle du petit mourant. Le diplomate, pour peu qu'il « soit écrivain et raconte cette mort, il ne dira pas qu'il a eu du chagrin ; non ; d'abord par "pudeur virile", ensuite par habilité artistique qui fait naître l'émotion en la dissimulant » (TR 323). Ainsi, écrit Proust, « le lecteur sent bien que ce n'est pas à cause de la chaleur du soleil, mais par émotion devant la majesté de la mort que les deux hommes virils, qui jamais n'ont le mot tendresse ou chagrin à la bouche, se sont découverts » (TR 324). Proust semble ainsi critiquer la dissimulation imposée par la société des sentiments humains face à la mort. Sans ces passages nous assisterions, commente Brigitte Mahuzier, à une « plaidoirie en faveur d'une littérature tendre et virile à la fois, où les sentiments des hommes entre eux seraient exprimés sans artifices, revendication du droit de pleurer un être disparu² ».

Le manque de spontanéité vis-à-vis du langage de la mort en guerre se lit également dans les lignes patriotiques de la lettre de Robert de Saint-Loup exaltant l'héroïsme du peuple en guerre :

Mais si tu voyais tout ce monde, surtout les gens du peuple, les ouvriers, les petits commerçants qui ne se doutaient pas de qu'ils recélaient en eux d'héroïsme et seraient morts dans leur lit sans l'avoir soupçonné, courir sous les balles pour secourir un camarade, pour emporter un chef blessé, et frappés eux-mêmes, sourire au moment où ils vont mourir parce que le médecin-chef leur apprend que la tranchée a été reprise aux Allemands, je t'assure, mon cher petit, que cela donne une belle idée des Français et que ça fait comprendre les époques historiques qui nous paraissent un peu extraordinaires dans nos classes (TR 332).

Le langage de Saint-Loup n'est pas sans évoquer les nécrologies de la presse officielle exaltant le patriotisme du peuple mort pour une cause juste. Cet exemple permet à Proust de critiquer la presse de son temps, comme *L'illustration* ou *L'Echo de Paris*, d'autant plus que tout de suite après ces mots, Saint-Loup déclare l'impossibilité de décrire ce qui se vit en guerre. Les mots choient dans ce que Proust définit comme « la banale esthétique » (TR 333): « L'épopée est tellement belle que tu trouverais comme moi que les mots ne font plus rien » (TR 332), écrit Saint-Loup. Les règles de deuil en guerre ne concernent pas seulement les réactions en public, elles régissent également la vie privée des survivants, et s'établissent en raison des structures sociales. Le deuil est ainsi hiérarchisé.

¹ Selon Trevisan, « Le père refuse l'échange symbolique proposé – donner son fils « pour » la France. Ce que disent ses larmes, c'est que ce mort est irremplaçable, que rien ne peut se substituer à lui », Carine Trevisan, *Les Fables du deuil*, op. cit., p. 15.

² Brigitte Mahuzier, *Proust et la guerre*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 110.

La lettre que nous avons citée de Saint-Loup entre également dans le discours concernant les « cercles de deuil ». Les soldats exprimaient leur douleur pour la perte de leurs compagnons dans des journaux de tranchées ou dans des lettres. Ces témoignages font partie du deuil vécu par ce cercle de l'avant. Des constantes de l'attitude des soldats envers la mort émergent de ces écrits. En effet, la vue incessante de la violence et de l'horreur finit par entrer dans l'habitude et provoquer un sentiment d'indifférence face aux corps outragés. À cela s'ajoute néanmoins la culpabilité des soldats envers leur insensibilité croissante à l'égard de la mort et de leurs compagnons. Ce sentiment diffus émerge bien des lignes de Saint-Loup : « Moi, qui ai fini par devenir tout à fait insensible, à force de prendre l'habitude de voir la tête du camarade qui est en train de me parler subitement labourée par une torpille ou même détachée du tronc » (TR 333).

Proust montre tout aussi bien les cercles de deuil de ceux de l'arrière. L'on songera à la communauté de deuil qui se crée à la suite de la mort de Saint-Loup. Il est important de souligner la distinction sociale des cercles de deuil. En songeant que les réactions de Françoise relèvent des clichés des officiers, Proust met en discussion le deuil et ses conventions sociales. Si l'on pense aux cercles de deuil qui se constituaient selon l'appartenance de classe, l'on comprend l'ironie de l'écrivain à l'égard de ces différenciations inutiles et classistes à l'égard de la mort et de la valeur de toute vie humaine. Les réactions exagérées de Françoise qui se plaint lors de la nouvelle de la mort de Saint-Loup (« « Toutes ses richesses ne l'ont pas empêché de mourir comme un autre, et elles ne lui servent plus à rien » » (TR 428)), relèvent des clichés qu'elle a entendus dans les officiers. En assumant son rôle de pleureuse, Françoise montre qu'elle appartient à un cercle de deuil inférieur, car les pleureuses étaient des femmes de niveau social inférieur et payées pour leur rôle dans les cérémonies. Quant à la durée exagérée du deuil de la duchesse de Guermantes, qui pleura plus d'une semaine la mort de son neveu, l'on peut lire là l'ironie de Proust, car selon l'« *Ordre chronologique des deuils de la cour* », la mort du neveu ferait partie du « petit deuil », qui ne durait que cinq jours¹. La mort devenant chose ordinaire ne peut plus supporter les « grands deuils », et on assiste alors à une diminution des rituels de deuil. L'on parle de « deuil ordinaire », qui implique également une réglementation des convenances vestimentaires. Les dames portent « à peine » le deuil dans le Paris de la guerre. Proust montre ainsi les nouvelles modes du deuil en guerre. En

¹ Anna Magdalena, Elsner, « La sociologie du deuil dans l'épisode de la guerre : entre éthique et esthétique », *Proust écrivain de la Première Guerre mondiale, op. cit.*, p. 48.

parodiant des extraits du *Figaro* et d'autres journaux de mode féminine de l'époque¹, l'écrivain cite les lignes d'un chroniqueur relatant l'idéologie patriotique qui soutient la nouvelle mode de deuil dans la haute société parisienne :

C'est encore parce qu'elles y pensaient sans cesse, disaient-elles, qu'elles en portaient, quand l'un des leurs tombait, à peine le deuil, sous le prétexte qu'il était "mêlé de fierté", ce qui permettait un bonnet de crêpe anglais blanc (du plus gracieux effet et "autorisant tous les espoirs", dans l'invincible certitude du triomphe définitif), de remplacer le cachemire d'autrefois par le satin et la mousseline de soie, et même de garder ses perles, "tout en observant le tact et la correction qu'il est inutile de rappeler à des Françaises" (TR 302) .

Cette attitude face au deuil et à la mort est commune aux pays occidentaux en guerre et témoigne de la volonté de bannir le rituel et le travail même du deuil. Dans son *Introduction autobiographique à Ni pleurs ni couronnes*, Geoffrey Gorer a justement souligné comment en 1917-1918 les vêtements de deuil en Angleterre allaient presque disparaître des magasins et des rues, alors qu'ils avaient vu, en quelque sorte, une incrémentation en 1915 :

Je ne me souviens pas moi-même à quel moment les vêtements de deuil, si fréquents dans la rue, s'y firent rares. Mais, à l'évidence, ce devait être aux environs de la fin de la guerre, en 1917 et 1918. [...] L'holocauste des hommes jeunes fit naître une armée de veuves. Socialement, il n'était plus réaliste pour elles de se comporter comme si leur vie sentimentale et sexuelle était définitivement terminée, ce qui était le message sous-entendu dans le rituel du deuil. En même temps que le message sous-jacent, le rituel lui aussi fut mis au rebut. Il y eut aussi, [...] une question de morale publique ; on ne devait pas manifester son affliction devant les hommes en permission, de retour des tranchées² .

Si dans *Le Temps retrouvé* Proust représente la nouvelle attitude de l'homme face au rite, il est important de souligner comment cette attitude a eu son origine au début du XXème siècle. Déjà, dans les autres tomes de la *Recherche*, l'écrivain avait mis en scène la gêne éprouvée par les personnages aristocratiques et bourgeois envers l'obligation du rituel. Que l'on songe à la gêne du duc de Guermantes qui ne veut pas rater son bal en masque alors qu'on lui annonce que son cousin Mémé est en train de mourir.

Dans *Le Temps retrouvé*, la cérémonie funéraire entre tout aussi bien dans un rapport étroit avec l'écriture, cette dernière se laissant en effet habiter par les images du rituel funéraire. Il est question de véritables comparaisons funèbres qui entrent dans la narration dans les moments les plus inattendus. Dans *Albertine disparue*, alors que le héros se répète les mots de François qui lui a annoncé le départ d'Albertine, l'un des « moi » relevant des

¹ Les commentateurs font également référence aux extraits de journaux comme *Le Style Parisien*, *Les Élégances parisiennes*, *Fémina*, Voir TR, *Notes et variantes*, n°2, p. 1200.

² Geoffrey Gorer, *Ni pleurs ni couronne*. Précédé de *Pornographie de la mort* (1965), Paris, Epel, 1995, pp. 36-37.

habitudes du héros et qui en composent l'intériorité, refait surface et devient la cause de ses pleurs. Il s'agit du « moi » qu'il était quand il se faisait couper les cheveux : « J'avais oublié ce moi-là, son arrivée fit éclater mes sanglots, comme, à un enterrement, celle d'un vieux serviteur retraité qui a connu celle qui vient de mourir » (AD 14). Le contraste entre le chagrin et le moi de l'acte quotidien et la réaction du héros qui pleure en songeant à ce moi est à première vue étrange. La lecture initiale de ce passage peine à déboucher sur une interprétation claire. L'analogie avec le serviteur lors d'un enterrement contribue en réalité à rendre plus cruelle la douleur qui, plus que le résultat de l'arrivée du moi oublié, semble être la réaction au départ d'Albertine.

Dans *Le Temps retrouvé* il est question d'une autre analogie qui apparemment n'a aucun lien avec la situation décrite mais qui, en réalité, rend bien l'aspect forcé et obligatoire de la présence au rite funéraire :

Et en effet, comme ils n'assimilent pas ce qui dans l'art est vraiment nourricier, ils ont tout le temps besoin de joies artistiques, en proie à une boulimie qui ne les rassasie jamais. Ils vont donc applaudir longtemps de suite la même œuvre, croyant de plus que leur présence réalise un devoir, un acte, comme d'autres personnes la leur [...] à un enterrement (TR 471).

Proust critique la stérilité des amateurs de musique et, par la comparaison avec l'enterrement, met sur un même niveau les deux situations, tout en soulignant le rôle contraignant qu'il faut assumer. Alors qu'il sera question plus loin de l'écriture de la mort, nous verrons comment les métaphores et les comparaisons liées à la mort abondent dans le texte.

Chez Lampedusa l'écriture subira un traitement similaire, le deuil sera tout aussi présent, autant comme usage que comme objet stylistique.

1.5 Le deuil dans la Sicile du *Guépard*

Dans la Sicile du *Guépard* de mai 1910, les vêtements du deuil survivent encore tout en anticipant ce changement d'attitude envers le deuil. Angelica, dans la dernière partie du roman, porte le deuil de son mari mort, Tancredi. Cependant, s'agit-il d'un deuil porté par minauderie, car elle garde des « *soffici nistri neri della capote che essa, vedova da tre anni, portava con una civetteria che poteva sembrare nostalgica*¹ » (G 259). En cela l'attitude d'Angelica n'est pas loin de la coquetterie des dames parisiennes de Proust. A contrario, le

¹ « les souples rubans noirs de la *capote* que, veuve depuis trois ans, elle portait avec une coquetterie qui pouvait sembler nostalgique » (G 283).

seul personnage à vivre un deuil véridique semble être Concetta, car elle porte le deuil de sa propre vie dans ses « *rigidi abiti di moire nera*¹ » (G 251) .

Mais, chez Lampedusa, l'écriture confère aussi à la Sicile et aux changements politiques leur propre deuil, par le biais de métaphores et métonymies. Alors que Don Fabrizio va voter pour Victor-Emmanuel à Donnafugata, dans le bureau de Don Calogero, Lampedusa laisse entrevoir l'échec de ce choix politique en Sicile par l'image métaphorique des biscuits endeuillés par les défécations des mouches. En réalité, dans *Le Guépard*, c'est toute la Sicile et son paysage qui portent le deuil, comme l'on peut le lire dans « *grande lutto dell'estate siciliana*² » (G 87), alors que le climat aride est rendu par l'allusion métaphorique du deuil. Le deuil se substitue à la désolation de l'été sicilien.

Notre étude des rituels du deuil ne saurait être complète sans un examen du rapport qui, après la mort d'un être cher, se crée entre les survivants et les choses ayant appartenu au défunt.

¹ « ses vêtements raides de *moire* noire » (G 273).

² « grand deuil de l'été sicilien » (G 76).

CHAPITRE 2 : Les objets, les morts, les lieux et le deuil

Les romans de Tolstoï, Mann, Proust, Woolf et Lampedusa, établissent un lien étroit entre les objets, les choses et les lieux et la fin d'un monde qui s'éteint dans la mort.

Les héros chargent les objets de valeurs affectives et symboliques. Ces derniers finissent ainsi par devenir des choses. Remo Bodei souligne comment les objets deviennent des choses au moment où les individus, la société et l'histoire les investissent de sentiments, de concepts ou de symboles. En ce sens, les choses se distinguent des marchandises, ces dernières étant des valeurs d'échange ou l'expression d'un «*status symbol*¹». Par le biais de l'écriture, les objets deviennent des *antimarchandises*², la littérature leur enlevant leur apparence d'objet marchand pour faire émerger toutes les valeurs qu'ils symbolisent.

Dans l'analyse de la fonction symbolique des lieux et des objets, nous tenons compte de la classification établie par Francesco Orlando quant à leur appartenance aux catégories du «*mémoriel-affectif*», du «*magique-superstitieux*» ou du «*prestigieux-ornemental*», que nous intégrerons au discours sur la mort. En effet, les objets ou les choses reçoivent leur force de suggestion autant de l'étroite relation qu'ils entretiennent avec la fin d'un monde que de la présence en eux de l'image symbolique du cadavre.

Catégorie qui tire ses origines de l'individualisme préromantique, le mémoriel-affectif se situerait entre l'immatérialité et l'immanentisme qui côtoie le fétichisme. Le mémoriel-affectif investit autant les lieux que les objets ayant perdu leur fonctionnalité primaire, soit leur fonctionnalité d'origine. Cette perte serait compensée par une fonctionnalité secondaire possible à travers le souvenir, la réminiscence : la subjectivité et l'émotion l'emporteraient sur l'objectivité des souvenirs.

Les origines du prestigieux-ornemental remontent à la fin du XIX^{ème} siècle. Cette catégorie relève de l'opération imitative de la bourgeoisie d'un style de décor. En imitant la classe nobiliaire ou ecclésiastique, les bourgeois s'approprient ainsi des objets en les décontextualisant de leurs origines.

Le magique-superstitieux, quant à lui, subit dans les romans analysés un processus de démystification. Par conséquent, les reliques, qu'elles soient véritables ou qu'elles

¹ Remo Bodei, *La vita delle cose*, Bari, Editori Laterza, 2009, p. 22.

² Francesco Orlando, *Les Objets désuets dans l'imaginaire littéraire. Ruines, reliques, raretés, rebuts, lieux inhabités et trésors cachés*, traduit de l'italien par Paul-André et Aurélie Claudel, Préface de Carlo Ginzburg, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 37.

contiennent le souvenir et l'image du cadavre, se vident progressivement de leur aura sacrée et sont proches de ce que Benjamin définit comme des "reliques laïcisées"¹.

Les rapports aux reliques, ces restes du cadavre ou objets appartenant au mort et qui n'ont plus de fonctionnalité, changent donc. Il n'est plus question de la vénération de ces objets. Elle n'est plus à entendre comme matérialité de l'absence², objet sacré qui garde quelque chose du mort et permet à l'homme de réaliser un compromis contre l'angoisse de mort, car avec cet objet, c'est comme si quelque chose du mort subsistait encore. La relique du mort permet aussi de ne pas songer à la putréfaction du cadavre, car elle en est le substitut. En ce sens, on peut voir des analogies entre le fétiche, substitut du pénis maternel, et la relique comme succédané de la pensée intolérable de la mort. Dans les deux cas il s'agirait d'arriver « à des formations substitutives à valeur de compromis³ ». Dans les romans du corpus, les reliques finissent par subir un processus de désacralisation totale. Au niveau narratif, il est important de souligner la fonction de sujets actifs des objets, comme si le pouvoir de communication de leurs descriptions pouvait combler leur voix muette. Ces mêmes objets sont là à rendre justice aux morts, car ces derniers sont tenus en vie par la fonction remémorative des objets.

De Tolstoï à Proust, de Woolf à Lampedusa, les objets ont ce pouvoir évocateur et ne sont pas sans rappeler l'identification de l'être, du "je" aux choses, que nous lisons chez Baudelaire ou chez Hofmannsthal dans la *Lettre de Lord Chandos*⁴. Néanmoins, sauf pour Tolstoï, dans les romans analysés, on est loin de la perte d'individualité, du sens d'exil ressenti par le héros d'Hofmannsthal, du fait de son identification à l'objet. Comme l'écrit Claudio Magris,

Lord Chandos se trouve plongé dans un univers magique et animiste, où chaque objet (et chaque vibration de cet objet) est une présence totale que l'on ne peut faire entrer, englober dans une catégorie. Les objets se tiennent immobiles et en même temps réactifs, prêt à bondir ; les choses les plus simples et les plus concrètes — comme par exemple une herse ou un arrosoir — deviennent les canaux ou les réceptacles d'une révélation si intense qu'elle balaie la raison individuelle et son langage⁵.

La fusion totale entre le moi et le monde matériel s'opère chez le héros de Hofmannsthal :

¹ Benjamin, écrit Francesco Orlando dans son étude, « dénonce dans l'objet-souvenir la « relique laïcisée », venue non pas du cadavre mais de l'expérience morte, support et inventaire du passé de l'homme aliéné », *Ibid.*, p. 477.

² Pierre Férida, *L'Absence*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Inconscient », 1978.

³ *Ibid.*, p. 58.

⁴ Hugo von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos* (1974), préface de Claudio Magris, traduit de l'allemand et annoté par Pierre Deshusses, Paris, Rivages poche, « Petite Bibliothèque », 2000.

⁵ *Ibid.*, pp. 15-16.

Ces créatures muettes et parfois inanimées se dressent vers moi avec une telle intensité, une telle présence d'amour que mon œil ravi n'est même pas capable de déceler à l'entour une tache morte. Tout ce qu'il y a, tout ce dont je me souviens, tout ce que touchent mes pensées les plus embrouillées, tout m'apparaît comme quelque chose. Même ma propre pesanteur, la lourdeur ordinaire de mon cerveau m'apparaît comme quelque chose ; je sens un affrontement ravissant, tout simplement infini en moi et autour de moi, et parmi les matières impliquées dans cette joute, il n'en est pas une où je ne puisse me fondre. Alors j'ai l'impression que mon corps est uniquement composé de chiffres qui m'ouvrent tout¹.

Dans les romans du corpus, c'est le mort ou son souvenir qui sont réduits à l'état d'objet. Lampedusa va jusqu'à faire des cadavres des objets².

Une nature ultérieure que prend l'objet dans les romans est celle qui consiste, par sa propre description, à véhiculer ou à créer une image. Les objets deviennent ainsi images visuelles et analogiques de souvenirs d'un passé ou d'une personne morte, « Comme si l'image mentale devait s'étayer toujours d'une image à voir, et réciproquement, pour former, incarner et déclencher le motif littéraire du "souvenir"³ ». Et les héros de contempler la mort et d'imaginer leur propre fin à travers ces objets, que l'on pourrait définir comme des "objets-images"⁴.

En ce qui concerne la relation de l'individu à l'objet, la charge affective que l'individu projette sur les choses peut être lue, en termes freudiens⁵, comme un investissement libidinal. L'objet devient un fétiche dont on fait le deuil, qui permet le retour du refoulé, ou qu'on finit par oublier. En effet, dans la relation de la personne aux choses, l'investissement libidinal peut surestimer ou bien démythifier la valeur des choses. Dans le premier cas, il peut y avoir un fétichisme qui relève d'une majeure énergie libidinale conférée aux choses. L'objet peut ainsi fonctionner comme une sorte de synecdoque⁶, alors qu'il se charge d'une forte valeur de sens, comme s'il se substituait au mort. En ce sens,

¹ *Ibid.*, pp. 85 ;87.

² Chantal Lapeyre souligne, à propos de *L'Homme aux cercles bleus* de Fred Vargas, comment les cadavres se « chosifient, ils deviennent réalité matérielle, non vivante », « L'objet du deuil, l'objet comme deuil », *Deuil et littérature*, textes réunis et présentés par Pierre Glaudes et Dominique Rabaté, Presses Universitaires de Bordeaux, *Modernité*, n°21, 2005, p. 357.

³ Nous nous inspirons d'une catégorie empruntée à Philippe Hamon, *Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001, pp. 107-108.

⁴ *Ibid.* Du travail de Philippe Hamon s'est inspirée également Marina Fratnik, *Images et objets-images dans les textes de Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Université Paris 8, 2008.

⁵ Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie*, *op. cit.*

⁶ Remo Bodei, *La vita delle cose*, *op. cit.*, p. 28.

le fétiche serait quelque chose que l'on adore mais que l'on ne devrait pas adorer, le substitut symbolique d'une plénitude originare perdue pour toujours, le résidu de croyances archaïques dépassées ; de la même manière le fétichisme serait une attirance excessive pour la matière inanimée¹.

La relation à l'objet peut tout aussi bien se consommer puisqu'

On voit que ce qui est consommé, ne sont jamais les objets, mais la relation elle-même — signifiée et absente, incluse et exclue à la fois, — c'est *l'idée de la relation* qui se consomme dans la série d'objets qui la donne à voir. La relation n'est plus vécue : elle s'abstrait et s'abolit dans un objet-signe où elle se consomme².

Dans les romans analysés, la relation aux objets est double : ils sont tout autant des fétiches pour le mourant que des objets désuets, des anti-fétiches pour les survivants. Fétiches au sens où les mourants ont investi ces objets d'une valeur symbolique, émotionnelle, affective, anti-fétiches pour les survivants qui se posent en un rapport d'opposition à ces mêmes référents symboliques. Il en découle une critique de la fonction remémorative et sociale des objets-souvenirs.

2.1 Les objets et la mort

Chez Tolstoï, Proust, Woolf et Lampedusa, les objets s'imposent comme des sujets majeurs dans la narration. Ils ont une double fonction : par leur présence, ils rappellent aux survivants la présence du mort ; ils sont aussi le motif à partir duquel la finitude humaine peut être pensée et contemplée autant par les survivants que par les héros.

Dans *La Mort d'Ivan Ilitch*, les objets participent activement à la mort du héros ; Tolstoï ira jusqu'à leur conférer une vraie autonomie. Déjà au premier chapitre, qui raconte les funérailles d'Ivan Ilitch, ils deviennent des éléments de gêne, indépendants du vouloir des personnages. C'est comme si les objets voulaient entrer dans l'espace narratif en tant que personnages, vu leur implication dans la mort de cet homme. Lors des funérailles d'Ivan Ilitch, les objets que le mort avait achetés rappellent le défunt aux survivants, à l'instar du pouf sur lequel Piotr Ivanovitch souhaite s'asseoir et pour l'acquisition duquel il avait été consulté par Ivan Ilitch. Or, au moment de s'y poser les rondeurs du pouf l'empêchent de s'y installer. L'objet devient en quelque sorte un sujet actif qui s'oppose à la volonté du personnage.

¹ Massimo Fusillo, *L'objet-fétiche Littérature, cinéma, visualité* (2011), trad. de l'italien par Veronic Algeri et Angelo Pavia, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 8.

² Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 277.

Mais ce ne sont pas seulement les objets qui basculent vers un statut de sujets, ce sont les hommes qui deviennent des objets par un rapport d'assimilation à ces derniers. Nabokov a justement souligné comment l'automatisme fait des individus des objets inanimés dans la société d'Ivan Ilitch :

L'égoïsme, l'hypocrisie, le mensonge et surtout l'automatisme sont ce qui pèse le plus lourd dans la vie. Cet automatisme ramène l'individu au niveau de l'objet inanimé — c'est pourquoi les objets inanimés participent à l'action et deviennent des personnages du récit. Non pas en tant qu'attributs de tel ou tel personnage, comme dans l'œuvre de Gogol, mais en tant qu'agents actifs, sur un pied d'égalité avec les personnages humains¹.

Tolstoï opère tout aussi bien une critique de la société bourgeoise par le biais de l'impersonnalité des goûts de son héros quant au choix des meubles pour son nouvel appartement. Impersonnalité qui consacre l'homologation de ce personnage à sa société. En effet, Ivan Ilitch achète des objets qui sont achetés par les bourgeois voulant ressembler aux riches, des draperies aux bois d'ébènes, des fleurs aux tapis et aux bronzes. À travers l'insistance sur l'homologation de son héros à sa société, aux goûts *comme il faut* en décor et ameublement, l'écrivain fait émerger par la suite l'incompatibilité de cette société avec la maladie qui s'empare de son héros. De ce fait, l'on peut attribuer aux objets tolstoïens la catégorie de prestigieux-ornemental refusé, en raison des « dimensions incompatibles de la mondanité et de la maladie² ». Cette incompatibilité fait émerger la fausseté de la vie d'Ivan Ilitch. Les objets, tout comme l'aspiration à une vie mondaine, constituent des catégories négatives dans le texte, puisqu'ils montrent d'une part l'adhésion de toute une classe sociale à un système conventionnel, et d'autre part ces mêmes catégories amèneraient à la mort du héros. C'est lors de l'ameublement de son appartement qu'Ivan subit l'accident qui sera à la base de sa maladie mortelle. Tolstoï semble dénoncer ainsi la contemporanéité, l'objet de série³, vidé de sa caractérisation en tant que représentant d'une classe sociale.

De plus, les objets par leur présence insistante rappellent aux survivants la *causa mortis*, ou mieux l'*hora mortis*.

Le concept d'objet comme référent symbolique du cadavre est tout aussi présent chez Proust et Woolf. Les objets dans *La Recherche* et *Les Années* contiennent le mort.

¹ Vladimir Nabokov, *Tolstoï, Tchekhov, Gorki, op. cit.*, p. 189.

² Francesco Orlando, *Les Objets désuets...*, *op. cit.*, p. 593.

³ Il n'est pas sans intérêt de rappeler ici une réflexion de Tolstoï sur les marchandises et la surproduction. Selon lui, la cause de la misère économique est la surproduction dans la fabrication d'objets dont personne n'a besoin, Léon Tolstoï, *Pensées de Tolstoï d'après les textes russes*, traduit du russe par Ossip-Lourié, Paris, F. Alcan, 1898, p. 98. En ligne sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5526487x/f9.image>.

L'on se souviendra des pages d'*Albertine disparue*, alors que les objets de la chambre du héros ne lui sont plus indifférents après qu'Albertine, par sa mort, leur a confié la douceur du souvenir : « Maintenant les rideaux, les sièges, les livres avaient cessé de m'être indifférents. L'art n'est pas le seul à mettre du charme et du mystère dans les choses les plus insignifiantes ; ce même pouvoir de les mettre en rapport intime avec nous est dévolu aussi à la douleur » (AD 75). Et les choses et la chambre d'Albertine, le « sanctuaire [...] de cet ange musicien » (Pr 885), de contenir la présence de la morte et d'obliger le héros à se souvenir de celle qui n'est plus :

Même quand peu à peu elle cessa d'être présente à ma pensée et toute-puissante sur mon cœur, je souffrais tout d'un coup s'il me fallait, comme au temps où elle était là, entrer dans sa chambre, chercher de la lumière, m'asseoir près du pianola. Divisée en petits dieux familiers, elle habita longtemps la flamme de la bougie, le bouton de la porte, le dossier d'une chaise, et d'autres domaines plus immatériels [...] (AD 103-104).

Les objets entretiennent une étroite relation avec la mort dans *La Recherche*, du moment où ils sont là à symboliser des présages de mort. La mort d'Albertine est suggérée par avance dans l'œuvre à travers la fonction prémonitoire évoquée par les objets qui lui appartiennent. Les malles d'Albertine, au départ de Balbec avec le héros, étaient « étroites et noires [...] elles m'avaient paru avoir la forme de cercueils et [...] j'ignorais si elles allaient apporter à la maison la vie ou la mort » (Pr 523). Cette même image revient alors que le héros songe aux mots de Françoise lui annonçant le départ d'Albertine : « “Albertine a demandé ses malles” — ces malles en forme de cercueil que j'avais vu charger à Balbec à côté de celles de ma mère —, “Albertine est partie” » (AD 14). D'ailleurs, le personnage proustien semble incarner lui-même la mort. Que l'on se souvienne de la phrase d'Albertine au héros alors qu'elle lui demande d'aller la trouver dans sa chambre :

“Mais je m'endormirai vite après, car je suis comme une morte. Ce fut une morte en effet que je vis quand j'entrai ensuite dans sa chambre. Elle s'était endormie aussitôt couchée ; ses draps, roulés comme un suaire autour de son corps, avaient pris, avec leurs beaux plis, une rigidité de pierre. On eût dit, comme dans certains Jugements derniers du Moyen Âge, que la tête seule surgissait hors de la tombe, attendant dans son sommeil la trompette de l'Archange (Pr 862).

Comme les malles, le suaire anticipe de manière explicite la mort du personnage. Ce passage ouvre, entre autres, sur un thème fondamental de *La Recherche*, celui de la résurrection des personnages après la mort. La rigidité de pierre du corps endormi d'Albertine n'est pas sans anticiper l'un des traits que l'avant-mort prend dans le roman, celui de la rigidité sculpturale. C'est une rigidité qui s'emparera des corps vieillissants du « Bal de têtes » dans *Le Temps*

retrouvé. Ces corps, par leur rigidité, sembleront sculptés dans la pierre et attendront que le narrateur les fasse ressusciter par l'écriture pour connaître l'immortalité. Pour l'heure, la présence de la morte — d'Albertine — est consubstantielle à ses objets mêmes. Nous l'avons vu, ces objets s'imprègnent de son image même après sa mort ; comme si cette présence suffisait à leur donner une identité. Ainsi, la robe de Fortuny, dont le motif des oiseaux buvant aux urnes symbolise la mort et la résurrection¹, semble synthétiser la signification profonde qu'ont les choses et la nature mortuaire d'Albertine elle-même.

Dans *Les Années*, les objets appartenant au mort évoquent sa présence. Tout en subissant une dévalorisation de leur fonction principale, celle d'être des référents symboliques du cadavre, ces mêmes objets permettent aux survivants de réfléchir à la mort. En effet, dès le début du roman, nous assistons à une sorte de personnification sinistre du tableau de la mère. Alors que Mme Pargiter est en train de mourir, le personnage du tableau, son équivalent artistique, semble sortir de l'inanité et avoir une fonction de spectateur de sa propre mort : « *The girl in white seemed to be presiding over the protracted affair of her own deathbed with a smiling indifference that outraged her daughter*² » (Y 44). Ce même objet deviendra par le biais de l'oubli une « œuvre d'art », n'ayant plus une fonction remémorative, mais ornementale. Dès sa première apparition, le tableau de la mère reste dans l'anonymat : « *Over the fireplace the portrait of a red-haired young woman in white muslin holding a basket of flowers on her lap smiled down on them*³ » (Y 10). Alors que Sarah se souvient d'Abercorn Terrace, ce tableau est évoqué par le personnage dans les mêmes termes : « *'There was a long room ; and a tree at the end; and a picture over the fireplace, of a girl with red hair*⁴?' » (Y 158). La toile est soumise au passage du temps et à l'oubli, et à sa transformation même ; elle cesse d'être un référent symbolique du cadavre : « *He stood in front of the fire and looked at his mother's picture. In the course of the past few years it had ceased to be his mother; it had become a work of art. But it was dirty*¹ » (Y 143). Cette relique désacralisée reste pourtant un objet de soin, comme s'il gardait encore quelque chose du respect du mort malgré l'oubli.

¹ Le motif byzantin des oiseaux de Saint-Marc est présent dans le texte déjà avant qu'il ne figure sur l'une des robes d'Albertine. Ce motif s'accompagne de la rage du héros ne pouvant aller à Venise à cause de sa captive. Ainsi, lorsqu'Albertine portera la robe représentant ce motif, le héros ressentira le même regret de ne pouvoir partir. Il faudra qu'Albertine soit morte pour que le héros puisse finalement aller à Venise (Pr. 871 ;895-896).

² « La jeune fille en blanc semblait présider à la cérémonie prolongée de sa propre veillée funéraire avec une indifférence souriante qui scandalisait sa fille » (A 756).

³ « Au-dessus de la cheminée, le portrait d'une jeune femme rousse en robe de mousseline blanche, tenant un panier de fleurs sur ses genoux, leur souriait » (A 727).

⁴ « Il y avait une longue pièce ; et un arbre au bout ; et un portrait au-dessus de la cheminée, d'une jeune fille aux cheveux roux ? » (A 858).

Dans la dernière partie du roman il devient à la fois un objet souvenir et un objet d'art, car l'attention du personnage, après qu'il l'a fait nettoyer, est dirigée vers les détails ornementaux du tableau plus que vers le souvenir de la mère. L'attention est portée vers les fleurs qui décorent la scène. Tout comme le tableau, le morse ayant appartenu à la mère revient tout au long de la narration en tant que référent négatif, subissant l'indifférence des autres personnages. Néanmoins, ces deux objets permettent à ces derniers de s'interroger sur la finitude humaine face aux choses. Ainsi, en regardant le morse, Eleanor pense qu'il n'était pas improbable que « *The solid object might survive them all. If she threw it away it would still exist somewhere or other. But she never had thrown it away because it was part of other things — her mother for example*² » (Y 88). Comme dans *Les Années*, *Le Guépard* attribue une fonction précise aux objets, celle de nourrir une réflexion abstraite ou concrète sur la mort de la part du héros, avant de devenir sujets d'un mémoriel affectif de la part du héros mourant.

La poussière a une portée symbolique dans le roman de Lampedusa, car c'est une métaphore de la mort et de sa présence qui se répand tout au long du récit romanesque. Néanmoins, à sa valeur métaphorique s'ajoute une valeur matérielle.

En effet, la poussière métaphorise la relation amoureuse de Tancredi et d'Angelica, au sens où elle devient symbole de la vacuité de cet amour qui aurait été vécu seulement dans les jours passés dans la poussière, comme si la poussière, dans la quatrième partie du roman où est raconté le cyclone amoureux des deux fiancés, était une prolepse probatoire de la conception que Don Fabrizio lui-même avait de l'amour : « *L'amore. Certo, l'amore. Fuoco e fiamme per un anno, cenere per trenta*³ » (G 86). La poussière retient toutes les pulsions reprimées qui se cachent dans les pièces abandonnées de Donnafugata où les choses étaient « *sommerse dalla polvere*⁴ [...] » (G 162); la poussière freine le désir sensuel des amours charnelles et libertines du dix-huitième siècle : « *i diavoletti incipriati erano stati posti in fuga; esistevano ancora, certamente, ma allo stato larvale ed ibernavano sotto cumuli di polvere in chissà quale soffitta dello smisurato edificio*⁵ » (G 158). La visite de ces pièces marque un retour de la sensualité latente à Donnafugata que Tancredi a héritée de son oncle et

¹ « Il se mit devant le feu et regarda le portrait de sa mère. Au cours des dernières années, le tableau avait cessé d'être sa mère ; c'était devenu une œuvre d'art. Mais il était sale » (A 844).

² « cet objet solide leur survivrait à tous. Si elle le jetait, il existerait encore dans un lieu ou dans un autre. Mais elle ne l'avait jamais jeté parce qu'il était associé à d'autres choses — sa mère par exemple... » (A 794).

³ « L'amour. Certes, l'amour. Feu et flammes pendant un an, cendres pendant trente » (G 76).

⁴ « ensevelies dans la poussière [...] » (G 166).

⁵ « les diabolotins poudrés avaient été mis en fuite ; ils existaient encore, certainement, mais à l'état larvaire et hivernaient sous des amas de poussière dans on ne sait quel grenier de l'édifice démesuré » (G 161-162).

qu'il doit pourtant réprimer. Cette rétention sera l'objet du seul regret éprouvé des années plus tard par les deux personnages, parce que leur amour ne pouvait être qu'une accumulation de renoncements.

À côté de cette charge symbolique la poussière en contient une toute matérielle : le thème de la sédimentation se lie intrinsèquement à celui de la chosification des cadavres.

2.2 La sédimentation et la chosification des morts

Dans le *Guépard*, la poussière ne se pose pas seulement sur les choses abandonnées, emblématiques des amours et des vies de jadis, d'autres temps, la poussière n'envahit pas seulement les chambres inhabitées du palais de Donnafugata. Sa présence se répand dans toute la narration et participe de la symbolique de la mort. Que l'on songe au paysage désolé de la Sicile que la poussière semble ensevelir: « *Un raggio di sole carico di pulviscolo illuminò le bertucce maligne*¹ » (G 65) ; « *Mai un albero, mai una goccia d'acqua : sole e polverone*² » (G 69); « *Le strade, le famose strade siciliane [...] erano delle vaghe tracce irte di buche e zeppe di polvere*³ » (G 75); la poussière finit par s'emparer des êtres humains ou par les chosifier : « *Tutti erano bianchi di polvere fin sulle ciglia, le labbra o le code* » (G 70); « *Don Fabrizio [...] sentiva il suo corpo pieno di polvere fin nelle più remote pieghe* » (G 81-82); « *ripensò [...] al povero padre Pirrone che era polvere anche lui*⁴ » (G 240). Les télescopes qui avaient permis au héros de fuir le temps présent et de contempler la mort dans les étoiles, « *destinati ormai a decenni di polvere*⁵ » (G 240), comme on peut le lire dans le monologue intérieur de Don Fabrizio agonisant. Ainsi, c'est toujours à partir de la poussière que Don Fabrizio fait émerger les souvenirs des rares moments de vraie vie qu'il a vécus : « *Faceva il bilancio consuntivo della sua vita, voleva raggranellare fuori dall'immenso mucchio di cenere delle passività le pagliuzze d'oro dei momenti felici*⁶ [...] » (G 243). L'on remarquera que le verbe italien « *raggranellare* » dérive du nom « *granello* », c'est-à-dire grain ou poussière, auquel a été ajouté le préfixe « *ra* ». Il n'est pas anodin que Lampedusa ait

¹ « Un rayon de soleil chargé de fine poussière éclaire les singes malins » (G 55-56).

² « Jamais un arbre, jamais une goutte d'eau : soleil et nuages de poussière » (G 62).

³ « Les routes, les fameuses routes siciliennes [...] n'étaient que des vagues traces toutes trouées et pleines de poussière » (G 70).

⁴ « Don Fabrizio [...] sentait son corps plein de poussière jusque dans ses replis les plus secrets » ; « il repensa [...] au pauvre Père Pirrone qui était poussière lui-aussi » (G 262).

⁵ « destinés désormais à des décennies de poussière » (G 262).

⁶ « Il faisait le bilan général de sa vie, il voulait ramasser petit à petit hors de l'immense tas de cendres du passif les paillettes d'or des moments heureux [...] » (G 265).

choisi un verbe qui dérive d'une chose. La traduction française, « ramasser », ne rend pas la dérivation matérielle du verbe dans la langue originale.

À côté de la sédimentation, la chosification du cadavre s'avère un thème majeur du *Guépard*. Chez Lampedusa, le thème de la sédimentation se lie de manière indissociable au thème de la momification, voire de la chosification des cadavres. Celle de Padre Pirrone devenu poussière est suivie de la chosification d'autres personnes chères à Don Fabrizio. Leur évocation, dans la mémoire du héros mourant, est rendue par l'utilisation des métonymies¹. Les morts sont pensés à partir des choses : « *ripensò [...] al povero padre Pirrone che era polvere anche lui; [...] al grande letto di rame nel quale era morta la sua Stelluccia*² » (G 240). C'est aussi à une métonymie, celle du « pantin », qu'est réduit le soldat mort retrouvé dans le jardin dans la première partie du roman : « *(e, sì, lo avevano trascinato per le spalle sino alla carretta cosicché la stoppa del pupazzo era venuta fuori di nuovo*³) » (G 36). Mais Lampedusa pour plus loin la chosification des cadavres totalement figés par le thème de la momification.

Déjà dans *Souvenirs d'enfance*, l'on retrouve les animaux momifiés qui reparaitront dans *Le Guépard*. Dans la description du cabinet du grand-père de Lampedusa, homme qualifié de « *gran cacciatore al cospetto di Dio* », l'on peut lire : « *I trofei racchiusi in bacheche di cristallo erano nostrani: pernici dalle zampe rosse, beccacce dall'aria sconsolata, folaghe del Belice*⁴ [...] » (RI 461). Or, dans le cabinet de Don Fabrizio à Donnafugata ces souvenirs refont surface : « *Alle quattro del pomeriggio il Principe fece dire a Chevalley che lo aspettava nello studio. Era questo una piccola stanza con ai muri sotto vetro alcune pernici imbalsamate, di quelle grigie a zampe rosse stimate rare, trofei di caccie passate*⁵ [...] » (G 74). Si la momification des animaux, d'un point de vue technique, permet de transformer en momie, donc en chose, un cadavre humain ou animal, à travers des processus qui en empêchent la putréfaction, d'un point de vue affectif et littéraire, elle permet d'éterniser le souvenir que l'auteur a de son enfance. En réalité, le désir d'éternité, possible à

¹ Martine Jacquin, « Sort des objets et quête d'éternité dans l'œuvre de Giuseppe Tomasi di Lampedusa », *Chroniques italiennes* 29, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, p. 30.

² « il repensò [...] au pauvre Père Pirrone qui était poussière lui aussi [...] au grand lit de cuivre dans lequel était morte sa petite Stella » (G 262).

³ « (et, oui, ils l'avaient traîné par les épaules jusqu'à la charrette si bien qu'étope du pantin était ressortie de nouveau) » (G 15).

⁴ « grand chasseur devant l'Éternel. Les trophées enfermés dans des vitrines de cristal étaient de chez nous : perdrix [aux pattes rouges], bécasses à l'air désolé, foulques du Belice [...] » (SE 64).

⁵ « À quatre heures de l'après-midi le Prince fit dire à Chevalley qu'il l'attendait dans son bureau. C'était une petite pièce avec, aux murs, des trophées de chasses passées, des perdrix grises, à pattes rouges, estimées rares, empaillées et sous verre [...] » (G 181).

travers la momification, ne concerne pas seulement les souvenirs, comme le montre la confrontation des *Souvenirs d'enfance* avec le roman. C'est le héros lui-même qui aimerait être momifié dans les catacombes des Cappuccini, comme s'il ne voulait pas que le monde l'oublîât, lui, le dernier des Salina :

Peccato che non fosse più permesso appendere là i cadaveri per il collo nella cripta e vederli poi mummificarsi lentamente: lui ci avrebbe fatto una magnifica figura su quel muro, grande e lungo com'era, a spaventare le ragazze con l'immoto sorriso del volto incartapecorito, con i lunghissimi calzoni di piqué bianco. Ma no, lo avrebbero vestito di gala, forse in questo stesso frack che aveva addosso. (G 224).

Domage qu'il ne fût plus permis d'accrocher là les cadavres par le cou dans la crypte et de les voir ensuite se momifier lentement : il aurait fait, lui, un effet magnifique sur ce mur, grand et long comme il était, épouvantant les jeunes filles avec le sourire immobile du visage parcheminé, avec son très grand pantalon de *piqué* blanc. Mais non, on le revêtirait de son costume de gala, sans doute le même frac qu'il avait sur lui. (G 240-241).

Il ne s'agit pas seulement d'immortaliser sa présence physique et son élégance. L'on pourrait lire, dans cette envie de Don Fabrizio de devenir une momie, autant un désir macabre de survivre au temps qu'une volonté d'éterniser sa personne aristocratique par sa propre momification. Dans l'antiquité, l'opération de la momification du cadavre était pour les survivants une manière de suivre « le corps sans retour, et garder un contact physique avec lui¹ ». Ariès évoque comment, si la plupart de ces cimetières de ce type gardait les corps de personnalités importantes ou d'hommes d'église, celui de Palerme faisait exception, car il gardait les corps « de laïcs en costume de ville, que leurs familiers venaient visiter² ».

À côté de la matérialité des objets rappelant ou incorporant le mort, les objets, dans les romans étudiés, ont le pouvoir de se transformer en supports visuels et de projeter des images.

2.3 Les objets-images

Chez Proust et Lampedusa, les objets permettent aux héros de revivre des moments du passé, d'anticiper la contemplation de leur propre mort ou de regarder, comme dans un film, une image destinée à disparaître instantanément.

Ainsi, dans *Le Temps retrouvé*, le contact du héros avec les choses fait émerger les images d'un passé oublié, lointain. Il est donc possible de parler d'"objets-images" chez Proust, alors que le héros vit les révélations de la mémoire involontaire. Le bruit de la cuillère et l'inégalité des dalles font revenir, dans le présent, les images du passé jusqu'à permettre au

¹ Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, op. cit., p. 374.

² *Ibid.*, p. 377.

héros de « jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps ». (TR 449). Tout en révélant les images et les mêmes sensations d'un passé chéri, tout en lui faisant revivre « un peu de temps à l'état pur » (TR 451), les choses participent d'un nouveau rapport du héros à la mort, cette dernière lui devenant indifférente.

Ce rapport de l'objet-image à la mort est tout aussi présent dans le roman de Lampedusa à travers, par exemple, le tableau que Don Fabrizio regarde dans la bibliothèque des Ponteleone car celui-ci se fait miroir du tableau qui se dessine à ses yeux, celui de sa propre mort. Dans le tableau "La mort du Juste", Don Fabrizio regarde une scène d'agonie classique. Le mourant est entouré de ses proches dans sa chambre. La douleur des proches est représentée dans la scène par les mains levées vers le haut. L'attention de Don Fabrizio est portée sur le linge blanc et l'indécence des habits des filles. Il est intéressant de noter que Lampedusa a changé le nom du tableau de Greuze, "Le fils puni" par "La Mort du Juste". L'écrivain semble créer sa propre copie du tableau à partir de l'original présent au Louvre. L'on pourrait parler de trois images dans ce passage : l'image originale, celle rebaptisée par l'auteur, et enfin le tableau-image qui se crée à partir de la contemplation par Don Fabrizio de la mort du personnage.

Le héros se projette dans l'image et se figure donc sa propre mort. Nous sommes devant une anticipation de la mort du personnage, qui n'est pas sans se nourrir de contrastes par rapport au tableau. À la « *biancheria pulitissima*¹ » (G 223) s'opposera celle de l'hôtel sordide où mourra Don Fabrizio. Le superlatif « *issima* » en italien a l'effet d'accentuer le contraste avec le linge sale que Don Fabrizio imagine déjà porter au moment où il accueillera sa propre mort. De plus, une autre anticipation de cette scène par rapport à la scène relatant la mort de Don Fabrizio dans la partie suivante du roman peut se lire dans la description des filles habillées de manière provocante dans le tableau de Greuze : avant de s'évanouir à la gare et d'être conduit, agonisant, dans un hôtel, Don Fabrizio prête attention aux seins mûrs d'Angelica : « *Angelica con la seta del corpetto ben tesa dai seni maturi*² » (G 238). Probable lien avec la scène que Don Fabrizio regarde dans le tableau où l'une des filles est habillée de manière provocante en exhibant un décolleté exagéré ? Il est possible de le penser. Reste à savoir pourquoi Lampedusa nomme cette scène "La mort du Juste" d'autant plus que sa mort ne sera pas celle d'un homme juste. Le vrai titre du tableau, "Le fils puni" n'est pas sans avoir une résonance profonde avec la mort de Don Fabrizio et ses conséquences, car il est question

¹ « linge [...] très propre » (G 240).

² « Angelica dans la soie de son corsage bien tendue par des seins mûrs » (G 258).

du fils puni dans *Le Guépard*, même si ce fils est une fille, à savoir Concetta. C'est donc en termes antithétiques par rapport à cette scène que l'écrivain pense à la mort de son héros. De réel, par rapport à l'image du tableau, il n'y aura dans la mort de Don Fabrizio que l'image séduisante d'Angelica qui montre ses seins serrés dans le corsage et la punition que Don Fabrizio a infligée à sa fille.

Une autre image créée à partir d'un objet est celle que l'on voit à la fin du livre à partir de la dépouille de Bencicò durant le vol qui précède sa néantisation :

Pochi minuti dopo quel che rimaneva di Bencicò venne buttato in un angolo del cortile che l'immondezzaio visitava ogni giorno: durante il volo giù dalla finestra la sua forma si ricompose un istante: si sarebbe potuto vedere danzare nell'aria un quadrupede dai lunghi baffi e l'anteriore destro alzato sembrava imprecare. Poi tutto trovò pace in un mucchio di polvere livida.

FINE (G 268)

Quelques minutes plus tard ce qui restait de Bencicò fut jeté dans un coin de la cour que l'enleveur de la voirie visitait chaque jour : au cours de son vol par la fenêtre sa forme se recomposa un instant : on aurait pu voir dans l'air un quadrupède aux longues moustaches et la patte droite antérieure semblait lancer une imprécation. Puis tout s'apaisa dans un petit tas de poussière livide.

FIN (G 294).

Au danois allemand empaillé se substitue l'image recomposée du guépard, ou bien de Don Fabrizio qui semble revivre une dernière fois avant que le geste de Concetta ne l'anéantisse pour toujours, en le faisant retourner, par sa défénéstration, à la poussière.

Si les objets permettent au héros de Proust de vivre un nouveau rapport envers la mort, ou au héros de Lampedusa de se projeter dans sa propre mort, on peut à présent nous interroger sur le rapport qu'entretiennent les personnages avec les objets alors qu'ils doivent les quitter pour toujours.

2.4 Le mémoriel-affectif de la mort

Dans les textes de Tolstoï et Lampedusa, les objets véhiculent un retour du refoulé dans la mémoire des héros mourants. Ce n'est que par la maladie et la mort que ce retour est possible.

Si l'on peut parler de catégorie positive des objets dans *La Mort d'Ivan Ilitch*, ce n'est donc que dans le cas des objets du souvenir. Alors qu'Ivan souffrant se retourne vers un passé lointain, le refoulé fait surface et reviennent l'odeur de la balle en cuir que Vania, soit Ivan Ilitch, aimait tant ou l'odeur du cuir du portefeuille de son père. Le mémoriel-affectif fait ainsi ressurgir les objets aimés et les moments d'autrefois, de l'enfance, seule époque vers laquelle

se tournaient les pensées du héros dans sa solitude, comme si seulement ces objets du passé, des choses qui n'existaient plus que dans la mémoire du héros, pouvaient avoir une vraie valeur en opposition à la valeur négative, ornementale, que les objets avaient acquise dans sa vie d'adulte.

Si Ivan Ilitch s'était plongé dans le ressouvenir des choses de l'enfance durant les derniers temps de sa maladie, le Prince Salina, quant à lui, songe aux objets et aux lieux aimés au cours de son agonie. Il songe à sa maison lointaine, aux télescopes abandonnés à la poussière, aux tableaux représentant ses fiefs, qui survivent encore grâce aux images des toiles, à toutes les choses « *che fra poco sarebbero piombate, incolpevoli, in un limbo fatto d'abbandono et di oblio ; il cuore gli si strinse, dimenticò la propria agonia pensando all'imminente fine di queste povere cose care*¹ ». (G 241). À ce propos Orlando souligne comment

C'est la mort, ce moment où chacun est seul, qui offre l'occasion de personnaliser les souvenirs en mémoriel-affectif. Celle de Don Fabrizio est déclassée – comme pour le punir par où il a péché – dans l'hôtel anonyme et malodorant depuis le balcon duquel il regarde sa maison “inaccessible”, “très lointaine”².

L'attachement aux choses témoigne autant d'un déplacement de « la pitié de soi aux choses³ », que d'une récupération du thème de la mort à l'ancienne, alors que le mourant ne voulait pas se séparer de ses « *povere cose care*⁴ » (G 241). C'est une mort d'autrefois que celle de Don Fabrizio, par la valeur précieuse qu'il donne aux objets qu'il possède. Au Moyen Âge, les choses assument une nature symbolique aux yeux des hommes. Un rapport intime s'établit entre les hommes et les choses, rapport qui n'est pas celui que l'homme peut éprouver à l'époque contemporaine. L'homme devient une sorte de collectionneur, tandis qu'aujourd'hui il n'y aurait plus la contemplation de l'objet désiré et finalement obtenu : « Nos civilisations industrielles ne reconnaissent plus aux choses une âme [...]. L'homme du Moyen Âge croyait à la fois à la matière et à Dieu, à la vie et à la mort, à la jouissance des choses et à leur renoncement⁵ ». Chez Lampedusa, on ne peut pas à proprement parler d'attachement à la vie ni d'amour envers un Dieu. Cependant, Don Fabrizio apparaît à nos yeux comme ce collectionneur de choses chères destinées à la destruction par l'éthique bourgeoise, comme le

¹ « qui tomberaient, innocents, dans quelque temps dans les limbes faits d'abandon et d'oubli ; son cœur se serra, il oublia son agonie en pensant à la fin imminente de ces pauvres chères choses ». (G 262)

² Francesco Orlando, *Les Objets désuets*, op. cit., p. 639.

³ *Ibid.*, p. 639.

⁴ « petites choses aimées » (G 262).

⁵ Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, op. cit., p. 138.

héros le constate en regardant son neveu et en imaginant les souvenirs banals qu'il aurait eus, le souvenir des choses que l'on considère plus pour leur prix que par leur qualité. Cette même dépréciation de la valeur des choses aurait enlevé de la valeur au nom des Salina, en aurait fait une « *vuota pompa*¹ » (G 241). La valeur affective et morale, même noble des choses, est ainsi destinée à être remplacée par la valeur d'échange, de consommation. À ce propos Zago souligne comment il est question,

d'une part, de la propriété aristocratique fondée sur la "valeur d'usage" ; de l'autre, de la propriété bourgeoise réglée par la "valeur d'échange", selon laquelle on ne prêterait plus attention à la valeur mais au prix des choses. Et Encore : l'immense richesse humaine des "souvenirs vitaux", s'oppose à la médiocrité et à la banalité dans lesquelles l'univers des enfants et des petits-enfants est destiné à sombrer, celui de la réification et, en outre, celui de la dissolution du "sacré", du "numineux", sur laquelle s'interrogea Rudolf Otto au début du XX^e siècle (et qui trouve une merveilleuse mise en scène dans l'épisode final des reliques)².

Si le mémoriel-affectif est une catégorie fondamentale pour les mourants, le rapport du survivant à l'objet du mort ou à un objet du passé est destiné à se transformer en catégorie négative.

2.5 La relation à l'objet-relique

Une constante importante qui émerge des romans de Proust, Woolf et Lampedusa est la fonction négative qu'assument, aux yeux des survivants, les objets dans leur acception de mémoriel-affectif, ou en tant que référents symboliques des cadavres. Loin d'être des reliques vénérées, ces objets deviennent pour les survivants un motif d'indifférence, de répulsion, de haine même.

Au XX^e siècle, nous assistons à une critique du mémoriel-affectif qui garde seulement dans certains cas sa fonction positive, soit dans le rapport entre le mourant et ses objets, ou dans le cas où l'objet devient emblématique de la nostalgie du mort.

Dans *Le Temps retrouvé*, l'essence particulière des choses, se nourrissant d'un moment précis du passé, est un thème qui revient dans le roman alors qu'il est question de la critique de l'objet-relique dans son sens sacré, voir remémoratif. Chez Proust, la critique du prestigieux-ornemental est explicite, et celle l'objet-relique se charge, déjà de toute sa portée

¹ « pompe vaine » (G 263).

² Nunzio Zago, « Comment relire *Le Guépard* », trad. De l'italien par Marie Sandra Farruggio, Maria Maruggi et Mathieu Jung, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Europe, op. cit.*, pp. 76-77.

dramatique, puisque la photo de la grand-mère est à la fois trace matérielle et preuve d'absence de la personne aimée¹ :

Le grand fait, ce n'est pas que nos photographies, nos invocations, nos commémorations, semblent nous faire croire : qu'elle est toujours là ; le grand fait qu'il faut essayer de penser, c'est le contraire, c'est qu'elle n'y est plus, elle qui était là ; c'est qu'elle ne nous connaît plus, elle que nous nous efforçons de croire qui nous regarde sur la photographie ; c'est que nous ne la connaissons plus².

L'objet-souvenir finira par subir une démystification complète dans *Le Temps retrouvé*. En retrouvant un exemplaire de *François le Champi* dans la bibliothèque des Guermantes, le narrateur comprend qu'il ne voudrait jamais être un bibliophile ni un collectionneur d'exemplaires avec des reliures d'époque. La critique dont font l'objet les bibliothèques et les bibliophiles essaime toute la *Recherche* et témoigne de l'aversion de Proust pour l'idolâtrie des bibliophiles à l'égard des livres. Proust n'aimait pas les bibliothèques. Il assimile ces lieux « à l'oubli, une sorte de décharge ou cimetière pour les livres désaffectés qui sans elle ne survivraient pas “de même qu'on dépose à la Bibliothèque nationale un exemplaire d'un livre qui sans cela risquerait de devenir introuvable³ ” (JF 643) ». À l'idolâtrie de la lecture et aux bibliothèques, le héros préfère le livre intérieur que chacun doit traduire par le biais de l'écriture. En tant que chose, le livre est objectivé dès le début de la *Recherche*, il devient un objet de conversation, un objet mondain de décoration ou bien un gage d'affection par Charlus qui prête au héros le livre de Bergotte⁴. Si dans *Du côté de chez Swann* le héros prête attention à la matérialité du livre (titre, couverture, reliure, page) que lui lit sa mère, *François le Champi*, ce n'est que dans *Le Temps retrouvé* qu'il sort de l'erreur en n'attribuant plus aucune importance à la matérialité du livre comme chose en soi. Le narrateur comprend l'importance subjective et mémorielle qu'ont les choses :

Et si j'avais encore le *François le Champi* que maman sortit un soir du paquet des livres que ma grand-mère devait me donner pour ma fête, je ne le regarderais jamais ; j'aurais trop peur d'y insérer peu à peu mes impressions d'aujourd'hui jusqu'à en recouvrir complètement celles d'autrefois,

¹ Sur le rapport du héros à la photographie de la grand-mère voir les travaux de : Ariane Eissen, « La Photographie de la grand-mère : Présence imaginaire du mort et Travail du deuil », *BPI*, Paris, n° 18-1987, pp. 61-66 ; Marco Piazza, « La camera oscura della memoria. L'archivio prustiano », *Proust et gli oggetti*, a cura di Giuseppe Girimonti Greco, Sabrina Martina e Marco Piazza, Firenze, Le Cárity Editore, « Logos » n° 25, 2012, pp. 161-172.

² Cité dans : Ariane Eissen, « La Photographie de la grand-mère : Présence imaginaire du mort et Travail du deuil », *op. cit.*, p. 63. Il s'agit d'un passage présent dans le Reliquat du manuscrit, B. N. 16 729, folio 127r°.

³ Antoine Compagnon, *La Troisième République des lettres, de Flaubert à Proust*, Paris, édition du Seuil, 1983, p. 224.

⁴ Sur les différentes significations que le livre en tant qu'objet prend dans la *Recherche* voir : Bernard Brun, « Le livre objet et l'objet livre », *Proust et gli oggetti*, *op. cit.*, pp. 177-182.

j'aurais trop peur de le voir devenir à ce point une chose du présent que, quand je lui demanderais de susciter une fois encore l'enfant qui déchiffra son titre dans la petite chambre de Combray, l'enfant, ne reconnaissant pas son accent, ne répondît plus à son appel et restât pour toujours enterré dans l'oubli (TR 466).

Dans les esquisses du *Temps retrouvé*, Proust avait défini pourtant les choses comme s'appropriant une individualité au moment où elles entrent en contact avec nous et nous rappellent un moment de notre vie :

une chose conserve le regard que nous lui avons donné et, si nous nous retrouvons en face d'elle, ce regard elle nous le rendra avec toutes les images qui le remplissaient. C'est que les choses — et comme les autres sous sa couverture saumon et dans son volume *François le Champi* — sitôt qu'elles sont perçues sont converties en nous en quelque chose d'individuel, d'homogène à toutes nos préoccupations et sensations d'alors, mêlé à elles, à jamais inséparables d'elles. Son titre avait tissé pour toujours entre ses syllabes le clair de lune soyeux qui brillait en cette nuit-là. Nous ne pouvons plus séparer de sa trame tout ce qui l'imprégna¹.

La vue du livre de Bergotte dans la bibliothèque du prince, si elle ne ressuscite pas les phrases du héros amoureux de Gilberte, est néanmoins évocatrice de ces jours lointains : « Mais du volume lui-même la neige qui couvrait les Champs-Élysées le jour où je le lus n'a pas été enlevée, je la vois toujours » (TR 465).

À un niveau plus profond, le livre, dans *Le Temps retrouvé*, côtoie la mort ou la contient. Rappelons que l'émotion ressentie par le héros en regardant le livre de George Sand dans la bibliothèque des Guermantes est rendue par une analogie mortuaire. En ouvrant *François le Champi*, la douleur saisit le héros comme la douleur qui s'empare d'un homme lors de l'enterrement de son père. Lorsqu'il entend une fanfare il croit que les autres lui adressent une moquerie en insultant son chagrin,

Mais lui, qui est resté maître de soi jusque-là, ne peut plus retenir ses larmes ; car il vient de comprendre que ce qu'il entend c'est la musique d'un régiment qui s'associe à son deuil et rend honneur à la dépouille de son père. Tel, je venais de reconnaître combien s'accordait avec mes pensées actuelles la douloureuse impression que j'avais éprouvée en lisant le titre d'un livre dans la bibliothèque du prince de Guermantes [...] (TR 462).

Les commentateurs font remarquer comment Proust avait évoqué les sentiments ressentis lors de l'enterrement de son père¹. D'autre part, cette comparaison semble anticiper la signification mortuaire que le livre prend par la suite, alors que le héros-narrateur se rend compte qu' « un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés » (TR 482). Cimetière de personnes chères disparues et oubliées, de la grand-

¹ *Esquisse XXIV*, TR, p. 813.

mère et d'Albertine, le livre dans *Le Temps retrouvé* devient également un cimetière de l'Histoire, des morts en guerre. Comme le fait remarquer Mahuzier,

C'est autour de deux péripéties inexistantes dans la premier *Guermantes* que Proust, à partir de 1914, restructure et réoriente son roman. Ces deux éléments narratifs, l'épisode de la mort de la grand-mère et les rapports du narrateur avec une jeune fille nommée Albertine, lui servent à reconstruire le roman de l'intérieur, autour de ce qu'il nomme les " intermittences du cœur ", et font de sa " cathédrale " une sorte de reliquaire non seulement de ses morts mais de ceux de la Grande Guerre².

Plus radicalement, Virginia Woolf démystifie complètement le rapport aux objets du mort et du passé familial. La servante Crosby s'érige à elle seule en fidèle gardienne du monde d'Abercorn Terrace et de l'époque victorienne. Les reliques de ce système patriarcal et familial ne survivront que grâce au sanctuaire qu'elle a édifié dans sa nouvelle chambre, chambre qui, d'ailleurs, n'est pas sans évoquer la chambre de Concetta dans *Le Guépard*. Parmi les objets d'Abercorn Terrace qu'elle a entassés au cours des années et qui résument sa vie, il y a « *the walrus that she had found in the waste-paper basket one morning, when the guns were firing for the old Queen's funeral*¹ [...] » (Y 208). Il s'agit d'un objet ayant appartenu à la mère et qui sert de souvenir de cette dernière dans une grande partie du roman. Le fait qu'il ait été jeté le jour des funérailles de la vieille reine, n'est pas sans intérêt dans l'économie du texte. En effet, il s'agit des funérailles de la reine Victoria, qui avaient eu lieu le 2 février 1901. Cette date signait la fin de l'époque victorienne et le début de celle edwardienne. En se débarrassant du morse le jour des funérailles de la reine Victoria, les Pargiter jettent à la poubelle leur mère. La mort de la reine et son enterrement, font écho à la mort et à l'enterrement définitif de la mère ayant appartenu au système patriarcal victorien. Ce geste n'est pas sans évoquer celui de Concetta dans *Le Guépard* qui jette aux ordures son père, symbolisé par la dépouille du chien Bencicò, lors du cinquantenaire de l'Union d'Italie et donc de l'anniversaire de la fin des Salina.

Le mémoriel-affectif dans le roman de Woolf est une catégorie possible et positive seulement dans le cas où l'image de la mère n'est pas objet de répulsion ou qu'elle n'est pas emblématique d'un système familial opprimant. Le miroir et le fauteuil chéris par Sarah et Maggie dans leur appartement sordide s'érigent en ruines et symboles d'un monde qui n'est plus, les deux personnages étant déchus socialement. Les personnages ne s'opposent pas à la fonction remémorative et nostalgique de ces objets ; l'image de la mère morte restant vivante,

¹ Voir aussi : Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust, Biographie*, tome I, Paris, Gallimard, 1996, p.725.

² Brigitte Mahuzier, *Proust et la guerre, op. cit.*, p. 65.

les objets sont des traces permettant aux souvenirs de survivre. Il s'agit d'objets qui participent du motif du leitmotiv et dont les autres personnages se souviennent dans toute l'étendue du roman, comme c'est le cas pour le tableau de Mme Pargiter. Néanmoins, contrairement au tableau, ces objets possèdent une fonction positive de remémoration et font revivre le monde d'antan en opposition à la pauvreté de Sara et Maggie. En leur rendant visite, Rose regarde la chambre où elles vivaient : « *The room was rather poverty-stricken [...] But there was a crimson-and-gilt chair ; she recognized it with relief*² » (Y 157-158). Ces mêmes objets semblent entraîner les personnages dans le passé tout en participant de la structure circulaire du roman. Revient la scène de la valse dansée par la mère dans la chambre de Sara, dans la partie de 1907 (Y 274 ; A 857). Chez Maggie, Eleanor reconnaît le fauteuil et l'associe au souvenir de la mère de Maggie et Rose. Chez Woolf, les objets évoquant le mort participent ainsi à la fonction de leitmotiv. Ils reviennent dans les pensées et dans les dialogues des personnages tout au long du roman faisant revivre les moments du passé.

Le roman de Lampedusa donne à lire les reliques collectionnées par les sœurs Salina depuis la mort de leur père selon le double sens du mot relique :

magique-superstitieux blanc et mémoriel-affectif. Les unes et les autres, n'ayant pas résisté à une vérification, officielle ou inattendue, sont abandonnées aux immondices. L'imposture et la sélection catastrophique des reliques sacrées mettent en scène la déchéance culturelle de deux vieilles filles sur trois³.

Les reliques sacrées se révéleront fausses et auront une importance symbolique dans le roman, car à partir de ce moment émerge la contradiction entre évasion méta-temporelle et conscience historique : la défaite de Don Fabrizio n'est marquée qu'à ce moment, des années après sa propre mort. En réalité, c'est une classe tout entière qui ne résiste pas à l'épreuve du temps et de l'histoire. Les « *belli arredi* » auxquels conviennent les cadres des fausses reliques, tout en faisant délibérément référence à l'Enfer⁴, anticipent l'aura infernale qui suit. Concetta dans sa chambre possède son propre reliquaire, celui-ci n'a pas besoin de vérifications. Cette chambre est « *un inferno di memorie mummificate*⁵ » (G 256) , « *Era una*

¹ « le morse qu'elle avait trouvé dans la corbeille à papiers un matin où l'on tirait des coups de canon pour les funérailles de la vieille reine [...] » (A 902).

² « La pièce était plutôt misérable [...] Mais il y avait un fauteuil cramoisi et doré ; elle le reconnut avec soulagement » (A 961).

³ Francesco Orlando, *Les Objets désuets*, op. cit., p. 639.

⁴ Il s'agit de vers tirés du chant XXIV de l'Enfer dantesque, dans la septième bolge où sont punis les voleurs. Le vers cité est de Vanni Fucci, « *ladro alla sagrestia d'i belli arredi* ». Voir Salvatore Silvano Nigro, « Ultimo viene il cane », *Il Principe Fulvo*, op. cit., p. 109.

⁵ « un enfer de souvenirs momifiés » (G 279).

*di quelle stanze [...] che hanno due volti*¹ » (*Ibid.*), qui contient les reliques privées de Concetta mais aussi les symboles du déclin des Salina. On y trouve les caisses qui contiennent le trousseau de la vieille fille, caisses dont les « *chiavistelli non si aprivano mai per timore che saltassero fuori demoni incongrui e sotto l'ubiquitaria umidità palermitana la roba ingialliva, si disfaceva, inutile per sempre e per chiunque*² » (G 257); les portraits « *dei morti non più amati, le fotografie quelle di amici che in vita avevano inferito ferite e che per ciò soltanto non erano dimenticati in morte ; gli acquarelli mostravano case e luoghi in maggior parte venduti, anzi malamente barattati, da nipoti sciuponi*³ [...] » (*Ibid.*). D'ailleurs, la chambre de Concetta n'est pas sans évoquer la chambre où meurt Don Fabrizio, soit une prison. Si celle de Don Fabrizio est une prison déterminée par des éléments extérieurs, la chambre de Concetta est une prison déterminée par des éléments intérieurs, tel que l'histoire de ces mêmes objets⁴. Ainsi, dans la présentation de la chambre il n'est pas impossible de remarquer un langage freudien dont les technicismes verbaux ont été intentionnellement vulgarisés par l'auteur : « c'était une de ces pièces [...] qui ont deux visages [...] » ; « enfer de souvenirs momifiés » ; « démons incongrus⁵ [...] ». Nous remarquerons ainsi l'insistance sur les images de décomposition à travers la description des vers et araignées qui habitent la dépouille du chien — seul, jusque-là, à avoir été un objet-souvenir inoffensif aux yeux de Concetta. Après les révélations de Tassoni à Concetta sur l'amour que Tancredi aurait éprouvé pour sa cousine, les choses finiront par se dépouiller de leur nature douloureuse et remémorative et entrer dans l'anonymat et l'indifférence totale, comme s'ils étaient de simples objets d'art sans grande valeur : « *Il ritratto del padre non era che alcuni centimetri di tela, le casse verdi alcuni metri cubi di legno*⁶ » (G 268). On est loin de la symbolique que revêt avec le temps le portrait de Madame Pargiter : dans *Le Guépard*, les objets qui rappellent le cadavre ou un monde dévolu finissent par être réduits au néant émotionnel et symbolique. En démolissant et en profanant la carcasse du chien empaillé, Concetta, avec une insensibilité sans égal, démolit le symbole héraldique de sa famille : Bencidò redevient le

¹ « C'était une de ces pièces [...] qui ont deux visages [...] » (G 279).

² « serrures n'étaient jamais ouvertes de crainte de voir jaillir des démons incongrus et dans l'humidité palermitaine omniprésente le linge jaunissait, se délitait, inutile pour toujours et pour quiconque » (*Ibid.*, 280).

³ « de morts qu'elle n'aimait plus, les photographies celles d'amis qui durant leur vie avaient infligé des blessures et qui pour cette seule raison n'étaient pas oubliés dans leur mort ; les aquarelles montraient des maisons et des lieux pour la plupart vendus, parfois même très mal troqués, par des descendants gaspilleurs [...] » (*Ibid.*).

⁴ *Ibid.*

⁵ Giuseppe Paolo Samonà, *Il Gattopardo, i Racconti, Lampedusa, op. cit.*, p. 202.

⁶ « Le portrait de son père ne représentait plus que quelques centimètres de toile, les caisses vertes quelques mètres cubes de bois » (G 294).

Guépard pour un instant avant de se réduire à « un petit tas de poussière livide ». C'est finalement le même sort que réserve Concetta à son propre monde en faisant de sa personne l'allégorie de toute une classe sociale et en exemplifiant par son geste définitif et lapidaire la place désormais dévolue à la tradition patriarcale aristocratique, « *Concetta è invece l'esemplificazione compiuta della fusione [...] fra sconfitta sociale e sconfitta individuale*¹ ». Si à un premier niveau, le vol du chien et l'image qui en découle évoquent le perroquet empaillé d'*Un cœur simple*, à un niveau plus profond, l'on peut voir dans la chambre de Concetta une analogie intérieure avec la chambre où meurt Don Fabrizio, toutes deux des prisons — comme nous l'avions dit plus haut, l'une symbolisant le principe de la fin, l'autre la fin de tout². Et c'est justement un symbole de la fin d'un monde et du pouvoir patriarcal que le chien représente dans les romans de Woolf et Lampedusa.

Chez ces deux romanciers, le chien assume un statut particulier du fait de sa nature de personnage humanisé et de ruine à l'intérieur de la narration³. Il peut alors être considéré comme un sujet, du fait de son humanisation, ou comme simple ruine en tant qu'objet-symbole d'un monde disparu.

Chez Lampedusa le chien symbolise la fin de tout, d'une tradition et d'une histoire privée, celle de Concetta. C'est chose connue, Lampedusa avait déclaré dans son testament à Enrico Merlo : « *Fai attenzione : il cane Bencicò è un personaggio importantissimo ed è quasi la chiave del romanzo*¹ ». Nous notons que dans le roman de Woolf le chien a la même importance autant comme emblème de la fin d'un monde que comme personnage humanisé. Cependant, dans *Les Années*, Rover est un personnage secondaire par rapport à Bencicò. En

¹ Giuseppe Paolo Samonà, *Il Gattopardo, i Racconti, Lampedusa, op. cit.*, p. 202. De son côté Orlando souligne comment à travers la transformation de Bencicò en Guépard, on assiste à la transformation « d'histoire privée en histoire publique à travers l'allégorie d'un instant », Francesco Orlando, *L'intimité et l'histoire, op. cit.*, p. 204.

² « *Sembrerebbe chiaro che nello scrivere questa pagina si sia insinuato nella memoria di Lampedusa il ricordo del pappagallo impagliato di Un cœur simple con l'ingigantita immagine del quale si chiude il racconto flaubertiano.*

*Ma nel concludere il romanzo dev'esserci stata anche la ricerca di una più importante, interna, analogia : sia il principe protagonista sia la narrazione nel suo complesso si concludono in una stanza carcere. Quella frana sociale che si era presentata a Villa Salina « col cappello in mano » o quasi — dopo un incalzare prima in punta di piedi e poi a passi sempre più pesanti e decisi — sfocia in due stanze, l'une in fila all'altra nel tempo : quella del principio della fine (o meglio : dell'ultima fine) e quella della fine di tutto. Il romanzo stesso [...] ha due conclusioni : la seconda ed ultima è la ricognizione — conclusa con l'ingiuria a un cadavere mummificato (che fu uno dei personaggi autonomi della narrazione) — sul cimitero sociologico costituito da Villa Salina nel giubileo della sua decadenza ; cioè (se il lettore ha perdonato il neologismo, e senza l'uso di virgolette) nel nuovo tempo della decadutezza », Giuseppe Paolo Samonà, *Il Gattopardo, i Racconti, Lampedusa, op. cit.*, pp. 207-208.*

³ Samona (dans la citation précédente) et Orlando, dans *L'Intimité et L'histoire, op. cit.*, p. 111, ont justement insisté sur le statut de personnage autonome de Bencicò dans le roman de Lampedusa.

effet, il ne fait son apparition qu'au premier chapitre et dans la partie datée de 1913. Il est d'ailleurs significatif que sa présence soit étroitement liée à la mort : dans le premier chapitre, alors que Mme Pargiter est en train de mourir, « *The dog, Delia noticed, tried to come upstairs whit them ; but Morris cuffed him back*² » (Y 44). Sa deuxième apparition dans le roman est située dans la partie que l'on pourrait nommer, comme pour le roman de Lampedusa, la fin de tout. Partie centrale et emblématique du roman puisqu'elle est emblématique de la fin pour Crosby et Rover, deux personnages intimement liés au système familial. Rover ne survit pas à la vente d'Abercorn Terrace. Symbole vivant de cette époque, il ne semble être accepté que par Crosby, qui l'emmène avec les autres reliques de famille dans sa nouvelle demeure. Si Rover, dans *Les Années*, n'existe que parce que vu par les autres, Bencicò, dans *Le Guépard*, assume pleinement son statut de personnage. Alter-ego animal de Don Fabrizio, Bencicò se présenterait aussi comme son double. Si les deux ont en commun la grandeur de la taille et les origines nordiques, ce couple s'oppose sur le plan du caractère. Don Fabrizio est rationnel, Bencicò, quant à lui, est irrationnel, l'un est un être solitaire, l'autre sociable et expansif³. L'un semble avoir accepté le début de la fin, l'autre semble s'y opposer. L'on se souviendra, à ce propos, de la réaction de Bencicò devant Angelica : « *Bencicò soltanto, in contrasto con la consueta sua socievolezza, ringhiava nel fondo della propria gola, finché venne energicamente messo a posto da un Francesco Paolo indignato cui le labbra fremevano ancora*⁴ » (G 147). Le chien est le seul personnage masculin du roman à ne pas être séduit par Angelica. Bencicò subit ainsi une sorte d'humanisation dans le texte : il est qualifié de « *rattristato* », « *bestia [...] ansiosa*¹ » (G 31 ; 37). Les verbes qui le décrivent dans ses actions relèvent tout aussi bien d'une caractérisation

¹ À Enrico Merlo, le 30 mai 1957, dans *Premessa* di Gioacchino Lanza Tomasi, (G 10). Dans Postface de Gioacchino Lanza Tomasi : «Fais attention : le chien Bencicò est un personnage très important et il est presque la clé du roman » (G 323).

² « Delia nota que le chien essayait aussi de monter avec eux ; mais Morris le fit reculer d'une tape sur le museau » (A 756).

³ F. Orlando a analysé ces qualités qui opposent le personnage principal et le chien. Il est en outre intéressant de lire la partie citée qui était présente dans la première version du roman, alors qu'était clair ce rapport d'opposition entre les deux personnages : « Le chien espérait apprendre à l'homme le goût de l'activité gratuite, lui inculquer un peu de son dynamisme ; l'homme eût aimé que la bête arrivât à apprécier, à travers l'affection, sinon vraiment la spéculation abstraite, au moins le plaisir de l'oisiveté élégante et aristocratique », Francesco Orlando, *L'Intimité et l'Histoire*, op. cit., pp. 111, 112.

Le critique fait en outre référence, dans *Un souvenir de Lampedusa* et dans son étude du Guépard, à l'origine du nom du chien, qui serait inspiré du livret de Rigoletto « Ah ! ah ! Rido ben di core... », « ce qui montre que le mélodrame italien, si détesté, et sa critique sont bien plus présents dans le *Guépard* qu'il n'y paraît », Francesco Orlando, *Un souvenir de Lampedusa*, op. cit., p. 76.

⁴ « Seul Bencicò, ce qui était en opposition avec sa sociabilité habituelle, grondait du fond de sa gueule, jusqu'à ce qu'il fût énergiquement remis à sa place par Francesco Paolo indigné, dont les lèvres frémissaient encore » (G 148).

humaine : « *insolentiva* », « *inveiva*² » (G 59 ; 70). Il s'agit néanmoins d'une humanisation qui est posée en termes antithétiques par rapport à l'animalisation des êtres humains dans le roman. En ce sens, à la nature vitaliste et pacifique de Bencicò, l'on pourrait opposer la négativité du caractère humain. Cependant, le chien dans les deux romans n'assume pas seulement le statut symbolique de ruine dans un monde révolu. Il est intimement lié à la mort.

En effet, chez Woolf et Lampedusa, la mort du chien malade ou de l'objet empaillé fait songer à la mort d'un agonisant. Crosby ne veut pas que Rover meure artificiellement, elle ne le prive pas de ses derniers jours et le soigne jusqu'à la fin comme l'on s'occupe d'un malade. A cet égard, il nous semble important de souligner comment celle de Rover est la seule agonie décrite dans le roman de Woolf, malgré l'omniprésence de la mort et des morts dans cette oeuvre³. Bencicò, quant à lui, par « *gli occhi di vetro la fissarono con l'umile rimprovero delle cose che si scartano, che si vogliono annullare*⁴ » (G 268), et par son imprécation durant son vol, semble transmettre la même révolte et la même peur qu'ont les mourants avant d'expirer.

Le traitement des objets tel qu'on vient de l'analyser dans les romans de Tolstoï, Proust, Woolf et Lampedusa, montre que l'objet est loin d'être uniquement une relique sacrée : les objets du mort subissent une démystification totale. S'ils rappellent l'être cher, ils entrent néanmoins dans un rapport conflictuel avec les survivants. Les lieux et les objets du souvenir ne peuvent correspondre à une catégorie positive, celle du mémoriel-affectif, que dans leur strict rapport au mourant. Cela n'empêche pas les lieux d'occuper une place importante dans la symbolique du deuil.

¹ « attristé », « bête [...] anxieuse » (G 9 ; 16).

² « injuriait », « s'emportait » (G 44 ; 57)

³ « *He had wagged his tail; his eyes were open. He was alive. There was a gleam of what she had long considered a smile on his face. He depended on her, she felt. She was not going to hand him over to strangers. She sat by his side for three days and nights; she fed him with a teaspoon on Brand's Essence; but at last he refused to open his lips; his body grew stiffer and stiffer; a fly walked across his nose without its twitching. This was in the early morning with the sparrows twittering on the trees outsider* » (Y 209).

« Il avait remué la queue ; ses yeux étaient ouverts. Il était vivant. Il avait sur son visage la lueur de ce qu'elle avait longtemps considéré comme un sourire. Il lui faisait confiance, sentait-elle. Elle n'allait pas le livrer à des étrangers. Elle veilla sur lui trois jours et trois nuits ; elle le nourrissait de cuillerées de Brand's Essence ; mais finalement il refusa d'ouvrir la bouche ; son corps devint de plus en plus raide ; une mouche marcha sur son nez sans qu'il frémisses. C'était un matin tôt et les moineaux pépiaient dans les arbres ». (A 902).

⁴ « les yeux de verre qui la fixèrent avec l'humble reproche des choses que l'on écarte, qu'on veut annihiler » (G 294).

2.6 Les lieux du deuil

Les romans de Mann, Proust et Lampedusa, érigent les lieux en ruines de la décadence d'une famille et d'une classe sociale, ou bien deviennent les espaces du deuil, d'une époque révolue de la vie ou d'une personne aimée. Les lieux deviennent représentatifs d'un privilège perdu et permettent d'entreprendre un vrai "pèlerinage sentimental". Pèlerinage possible dans l'espace à travers le retour concret, physique dans ces lieux, ou bien par le biais de la mémoire.

D'une manière plus nuancée, chez Proust et Woolf, nous assistons à une critique du lieu comme catégorie affective. Chez l'un, les lieux font partie de l'âge des croyances et ne peuvent rendre les sensations que l'on a éprouvées jadis, chez l'autre les lieux sont autant synonyme d'aversion au système familial victorien qu'équivalent de la fin de ce même monde. Néanmoins, chez Proust, des lieux comme Venise restent dans l'esprit du héros les lieux d'une joie rapportée au personnage de la mère, joie et mère toutes deux perdues à jamais. Par contre, chez Mann et Lampedusa l'on assiste à une récupération symbolique des lieux perdus. Dans le cas de Lampedusa, ce travail de réparation se fait consciemment, d'après le conseil de sa femme d'écrire sur les lieux d'antan, suite aux écroulements des maisons d'enfance de l'écrivain. La maison dans *Le Buddenbrook* représente un lieu de deuil, et il convient à ce propos d'évoquer Tony habillée en tenue de deuil lors de la vente de la maison familiale. La maison dans la Mengstrasse, la maison des Mann, devient dans les romans de Thomas Mann, tout comme il adviendra chez Lampedusa, un lieu du souvenir, de deuil et de la nostalgie de la jeunesse. Il en sera de même pour la mer de Travemünde ou le jardin avec le noyer. Il n'est pas insignifiant que les lieux de l'enfance et de la jeunesse de Mann, présents dans son roman autobiographique, réapparaissent de manière plus nostalgique dans *Tonio Kroger*¹. Le pèlerinage à la ville natale reconduit le protagoniste à la maison d'enfance, dont ne reste que la devise pieuse, la devise « *Dominus providebit* » évoquée dans *Les Buddenbrook* et qu'on pourrait faire entrer dans le champ des ruines, comme signe visible d'un lieu qui n'existe plus. Et avec la transformation de la maison en bibliothèque se recomposent, dans l'esprit de Tonio, les chambres d'antan et reviennent les souvenirs de ses propres morts. Morts qui ne sont pas sans évoquer les Buddenbrook, soit les Mann, lorsque le personnage repère la pièce où jadis se trouvait la chambre de ses parents. Le souvenir de la mort de sa grand-mère revient, de cette femme qui aimait les jouissances mondaines et de la

¹ Thomas Mann, *Tonio Kröger* (1923), introduction et notes d'Armand Nivelle, traduit de l'allemand par Félix Bertaux, Charles Sigwalt et Geneviève Maury, Paris, Stock, 1995.

vie et qui ne voulait pas mourir¹. La grand-mère du personnage évoque Mme Elisabeth Buddenbrook, qui ne veut pas quitter les joies de ce monde dans le roman de Mann. De la chambre de Tonio il ne reste que la vue du jardin avec le vieux noyer. Et après la chambre, le pèlerinage se poursuit dans la mer Baltique, lieu où les douleurs et les souffrances, autant que les souvenirs tristes, se transforment pour Tonio Kröger en des sentiments heureux². La mer Baltique évoque la mer de Travemünde dans *Les Buddenbrook*, lieu de bonheur mais aussi endroit adapté à ceux qui, comme Thomas Buddenbrook, souffrent d'une maladie intérieure et n'ont plus le courage de vivre. La mer devient le lieu de la consolation et de l'apaisement pour Thomas Buddenbrook. La mer et la montagne expriment la caractérisation psychique du personnage. Si la montagne est synonyme de santé, de courage et de confiance dans l'avenir et dans la vie, la mer est dans *Les Buddenbrook* synonyme de maladie, l'endroit où vont les hommes qui ont renoncé à la vie pour s'adonner à l'étude de soi-même, de leurs inquiétudes. En préférant la mer à la montagne Thomas Buddenbrook fait le deuil de sa personnalité du passé. Lui, qui jadis pouvait faire face à sa vie d'apparences factices ne peut plus maintenant empêcher que son malaise abyssal ne l'entraîne dans le gouffre de soi-même.

Ces sont les lieux du souvenir, de la nostalgie de la jeunesse, que Thomas Mann revisite dans l'écriture de *Tonio Kröger* et des *Buddenbrook*. De même, les *Souvenirs d'enfance*, cet *unicum* dans le genre des mémoires en Europe Occidentale, « c'est-à-dire sans tenir compte de Tolstoï³ », revivent transfigurés dans *Le Guépard*.

Ecrits juste après le début de la rédaction du *Guépard*, les *Souvenirs d'enfance* constituent la tentative d'un homme au crépuscule de sa vie d'immortaliser des lieux de mémoire, dont il ne reste que quelques décombres, et qui avaient nourri ce *Paradis perdu* qu'avait été l'enfance de Tomasi di Lampedusa. C'est l'envie de rassembler, à la manière d'un Rousseau, d'un Stendhal ou d'un Proust,

il più possibile delle sensazioni che hanno attraversato questo nostro organismo. A pochi riuscirà di fare così un capolavoro (Rousseau, Stendhal, Proust), ma a tutti dovrebbe essere possibile di preservare in tal modo qualcosa che senza questo lieve sforzo andrebbe perduto per sempre (RI 429).

¹ *Ibid.*, p. 144.

² *Ibid.*, p. 122.

³ Orlando fait remarquer comment les *Souvenirs d'enfance* se distinguent des *Mémoires d'Outre-Tombe* dans la mesure où celles-ci ont été écrites par Chateaubriand avec une distance à la fois chronologique et symbolique : « Mais Chateaubriand écrivait après la Révolution Française, en se remémorant l'Ancien Régime depuis une distance pas seulement chronologique. Il est symbolique que la routine de son adolescence soit hantée, à la fois rétrospectivement et par anticipation, par la décadence de classe. Symbolique parce qu'obéissant à la règle selon laquelle la décadence de classe est un thème bourgeois par excellence au XIX^e siècle », Francesco Orlando, *L'Intimité et l'Histoire*, *op. cit.*, p. 36-37.

le plus possible des sensations qui ont traversé notre organisme. Certains, peu nombreux, parviendront à produire ainsi un chef-d'œuvre (Rousseau, Stendhal, Proust), mais il devrait être possible pour tous de préserver de cette matière quelque chose qui, sans ce léger effort, serait perdu à jamais (SE 26).

Dans le roman, les descriptions de la « *Scomparsa amata*¹ » (RI 438), du palais Lampedusa, et de Santa Margherita Belice, sa « *preferita*² » (RI 447), telles qu'elles sont nommées dans les *Souvenirs d'enfance*, et où l'écrivain rêvait y pouvoir mourir (« *Ed in quella casa, in quella stessa stanza forse, ero lieto di essere sicuro di morire*³ » (RI 438), seront vidées de tout sentimentalisme. Dans le texte plus directement autobiographique, on retrouve des sensations qui subiront pourtant un processus d'universalisation dans le roman, comme c'est le cas lorsqu'il s'agit de la caractérisation du paysage sicilien. De même, la description du jardin qui, comme tous les jardins siciliens, « *sembrano fatti più per il godimento del naso che dell'occhio*⁴ » (RI 459), ou la description de la fontaine avec les statues des tritons et des néréides, sont transfigurées dans *Le Guépard* à travers un processus d'érotisation et de mythisation, d'où émergent d'une part le binôme éros-amour dans son acception putride, et, d'autre part, ces descriptions qui font arrêter le temps narratif et pénétrer dans le temps éternel et sensuel du mythe. De plus, l'enfance entre à son tour dans ce processus de mythisation du temps. Loin d'être un symbole de déclin, Donnafugata ou Santa Margherita di Belice, avec leurs immenses pièces, témoignent de l'opulence d'un ancien régime lointain, que l'écrivain a lui-même côtoyée dans sa jeunesse⁵.

Ces pèlerinages réels ou imaginaires dans le monde de l'enfance et de la première jeunesse ne sont pas sans évoquer les pèlerinages de Malte Brigge. Tout comme ceux de Mann et Lampedusa, le héros rilkien est un personnage déchu. Le paria du présent se confronte aux souvenirs de l'enfant privilégié et aristocrate de jadis. La maison, les choses de jadis n'y sont plus :

Und man hat niemand und nichts und fährt in der Welt herum mit einem Koffer und mit einer Bücherkiste und eigentlich ohne Neugierde. Was für ein Leben ist das eigentlich : ohne Haus, ohne

¹ « Aimée Disparue » (SE 35).

² « préférée » (SE 46).

³ « Et j'étais heureux d'être sûr de mourir dans cette maison, dans cette chambre peut-être » (*Ibid.*).

⁴ « semble être fait plus pour la jouissance du nez que des yeux » (SE 61). Cette description fait écho à la description du jardin dans *Le Guépard* où on lit : « Era un giardino per ciechi : la vista costantemente era offesa ma l'odorato poteva trarre da esso un piacere forte benché non delicato » (G 35). « C'était un jardin pour aveugle : la vue était constamment offensée mais l'odorat pouvait en tirer un fort plaisir quoique sans délicatesse » (G 14).

⁵ À ce propos Orlando écrit justement : « Ce qui caractérise ces pièces, n'est donc pas tant l'abandon poussiéreux que leur existence surabondante elle-même : loin de connoter la décadence de la demeure d'une grande lignée, elle en confirme la richesse », Francesco Orlando, *Les Objets désuets dans l'imaginaire littéraire*, op. cit., p. 648.

ererbte Dinge, ohne Hunde. Hätte man doch wenigstens seine Erinnerungen. Aber wer hat die ? Wäre die Kindheit da, sie ist wie Vergraben. Vielleicht muß man alt sein, um an da salles heranreichen zu können¹.

Et l'on n'a rien ni personne, et l'on voyage à travers le monde avec sa malle et une caisse de livres, et en somme sans curiosité. Quelle vie est-ce donc ? Sans maison, sans objets hérités, sans chiens. Si du moins l'on avait des souvenirs ! Mais qui en a ? Si l'enfance était là : elle est comme ensevelie. Peut-être faut-il être vieux pour pouvoir tout atteindre².

Et l'enfance de devenir ainsi un lieu du deuil, un lieu qui n'existe plus. D'ailleurs, le choix même par Lampedusa du nom : *Donnafugata*, pour la maison d'enfance dans le roman n'est pas sans intérêt. Ce choix a fait l'objet de plusieurs interprétations quant à sa signification. Parmi les diverses légendes que connaissait Lampedusa, il y a celle d'une femme qui fut « *affucata* », « étranglée » près du château à Raguse. Selon d'autres légendes, la reine Bianca di Navarra réussit à s'enfuir après avoir été enfermée par le comte Bernando Cabrera dans le château. Néanmoins, dans le choix du nom de la part de l'écrivain, il serait plus intéressant de considérer l'attitude de Lampedusa à la

personificazione femminile: si pensi alla sirena Lighea, alla « Scomparsa amata » dei Luoghi (cioè alla casa natale), oppure alla giovane signora pronta ad essere posseduta dall'astronomo. Son tutte femminilizzazioni che hanno funzioni e significati diversi, ma un legame comune: il possesso³.

Il y a cependant une autre origine à ce nom qui évoque le monde disparu, déclassé de Lampedusa. En effet *Donnafugata* pourrait faire songer à *Donnaventura*, l'un des derniers fiefs de Palma ayant appartenu aux Lampedusa. Ce domaine aurait lui aussi disparu, comme les femmes qui se sont enfuies.

Dans *Le Guépard*, tout comme dans *Les Buddenbrook* et dans *Les Années*, la maison s'érige également en symbole du pouvoir patriarcal de la continuité avec la tradition. Cet aspect émerge de la dernière partie du roman dans toute sa négativité, alors que Concetta se révèle être la véritable victime de ce pouvoir qui l'a sacrifiée.

La nuisance du pouvoir patriarcal émerge avec force du roman de Woolf : la vente d'Abercorn Terrace est alors pour les personnages symbole d'indépendance et de libération de l'emprise familiale. La maison, dans *Les Années*, ne garde rien de la signification sacrée, profonde qu'elle avait pour Don Fabrizio. Cet espace symbolise ici oppression et rancune.

¹ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, op. cit., p. 19.

² Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, op. cit., pp. 22-23.

³ Andrea Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, op. cit., p. 423.

Chez Proust les salons se nourrissent de la même nostalgie évocatrice d'une époque révolue. Loin d'être des lieux dont on peut en transvaser le charme, comme il est écrit dans *Le Temps retrouvé* à propos du nouvel hôtel des Guermantes¹, les vieux salons entrent dans le monde des croyances ou deviennent synonyme d'authenticité, et peuvent revivre à travers les souvenirs du narrateur ou d'un personnage. Ainsi, ces lieux qui n'existent plus ont le pouvoir de devenir des lieux "moraux" pour qui, comme Brichot, se souvient de leur ancien état (et du coup a une connaissance de leur nature d'autrefois). Les lieux, les objets subissent un processus d'individualisation : ils assument une valeur spirituelle, puisque, ayant été transformés, seule leur survivance dans l'esprit du personnage est possible. Ainsi, le salon de la Raspelière dans *La Prisonnière* fait revivre les « fragments d'un monde détruit » du vieux salon des Verdurin dans la rue Montalivet. Brichot semble être le seul gardien de cette beauté que lui rappellent les objets de cette époque : « Canapé surgi du rêve entre les fauteuils nouveaux et bien réels, petites chaises revêtues de soie rose, tapis broché de table à jeu élevé à la dignité de personne depuis que, comme une personne, il avait un passé, une mémoire [...] » (*Pr* 789). Et les morts de revenir en même temps que cette évocation d'objets chéris : « bouquet de violettes et de pensées au pastel, présent d'un grand artiste ami, mort depuis, seul fragment survivant d'une vie disparue sans laisser de traces [...] » (*Ibid.*). Les objets et les lieux dans ces pages, deviennent par conséquent partie intrinsèque d'un mémoriel-affectif, ou deviennent le référent symbolique d'un mort.

La *Recherche* abonde en lieux de deuil. Avant d'ériger Paris en ville des deuils en guerre, ce sont les lieux fréquentés par le héros qui sont habités par le deuil. Venise devient le symbole intermittent du deuil d'Albertine, car, alors qu'il croit l'avoir définitivement oubliée, le souvenir d'Albertine et de la soirée ensemble à Versailles lui saute à l'âme, à la vue du manteau peint par le Carpaccio², identique à celui qui portait la jeune femme :

Parfois au crépuscule en rentrant à l'hôtel je sentais que l'Albertine d'autrefois, invisible à moi-même, était pourtant enfermée au fond de moi comme aux « plombs » d'une Venise intérieure, dans une prison dont parfois un incident faisait glisser les parois durcies jusqu'à me donner une ouverture sur ce passé (*AD* 218).

¹ « Mais un charme ne se transvase pas, les souvenirs ne peuvent se diviser, et du prince de Guermantes, maintenant qu'il avait percé à jour les illusions de ma croyance en étant allé habiter avenue du Bois, il ne restait plus grand-chose » (*TR* 436).

² Le manteau que le héros découvre dans le *Patriarce di Grado* de Carpaccio, lui permet de se réapproprier le souvenir oublié d'Albertine : « J'avais tout reconnu, et un instant le manteau oublié m'ayant rendu pour le regarder les yeux et le cœur de celui qui allait ce soir-là partir à Versailles avec Albertine, je fus envahi pendant quelques instants par un sentiment trouble et bientôt dissipé de désir et de mélancolie » (*AD* 226).

Les commentateurs ont fait remarquer que Proust confond les plombs avec les *Pozzi*, les puits présents dans les *Piombi*, des cellules de plomb réservées aux prisonniers politiques dans le palais ducal¹. Il n'est pourtant pas insignifiant de remarquer que le plomb est une image de mort dans *La Recherche*, en particulier dans le passage qu'on vient de citer, puisque ces plombs intériorisent à jamais Albertine désormais morte, dans *Sodome et Gomorrhe*, quand, alors qu'il regarde la photo que Saint-Loup avait prise de sa grand-mère, le héros s'aperçoit que « ses joues » avaient « à son insu une expression à elles, quelque chose de plombé, de hagard, comme le regard d'une bête qui se sentirait déjà choisie et désignée, un air d'une condamnée à mort » (SG 176). Ainsi retrouverons-nous l'image du plomb comme symbolique de vieillesse dans la section le « Bal de Têtes » du *Temps retrouvé*.

Venise et ses plombs deviennent les lieux intériorisés du deuil. Ainsi assistons-nous à la fixation extérieure et physique de ce deuil, comme des sentiments du narrateur et de l'écrivain aussi, dans les pierres et les monuments de la ville italienne. Il s'agit d'un transfert émotionnel dans lequel les images de lieux et d'objets pérennisent le souvenir de la mère. Ainsi, dans les sept cahiers autobiographiques concernant la conversation avec la mère et le souvenir d'elle qui étaient destinés au *Contre Sainte-Beuve*, retrouverons-nous les mêmes souvenirs, ce qui nous amène à croire que ces moments et réflexions se produisirent dans la vie réelle de Proust. La mère est transfigurée en pierre : le sourire de l'ogive de la fenêtre de l'hôtel d'où le saluait sa mère se confond avec le sourire de cette dernière et, écrit-il dans « Conversation avec Maman » et dans *Albertine disparue* « si depuis chaque fois que je vois le moulage de cette fenêtre dans un musée, je suis obligé de retenir mes larmes, c'est tout simplement parce qu'elle me dit la chose qui peut le plus me toucher : “ Je me rappelle très bien votre mère² ” » (AD 205). La seconde identification de la mère à une pierre se fait à Saint-Marc alors que la mère en deuil est comparée à un personnage dans la *Sainte Ursule* de Carpaccio et par la suite elle est assimilée à une mosaïque³. Jean-Yves Tadié fait remarquer

¹ « La phrase évoque le cercueil plombé, mais l'image de profondeur laisse penser que Proust a confondu les plombs avec les Pozzi, cachots du même palais », écrivent les commentateurs, *Notes et variantes*, AD, n° 1, p. 1118-1119.

² Les sept cahiers autobiographiques ont été publiés dans l'édition : Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « folio essais », 1954. Dans l'*Esquisse XV.3*, p. 695 et dans le cahier : « Conversation avec Maman », l'on peut lire : « Et si j'ai pleuré le jour où je l'ai revue, c'est simplement parce qu'elle m'a dit : « Je me rappelle bien votre mère » Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 113.

³ « Une heure est venue pour moi où quand je me rappelle ce baptistère, devant les flots du Jourdain où saint Jean immerge le Christ tandis que la gondole nous attendait devant la Piazzetta il ne m'est pas indifférent que dans cette fraîche pénombre, à côté de moi il y eut une femme drapée dans son deuil avec la ferveur respectueuse et enthousiaste de la femme âgée qu'on voit à Venise dans la *Sainte Ursule* de Carpaccio, et que cette femme aux joues rouges, aux yeux tristes, dans ses voiles noirs, et que rien ne pourra plus jamais faire sortir pour moi de

comment l'image des pavés inégaux de Saint-Marc évoquée aussi dans *Le Temps retrouvé* était associée à la mère et disparaîtra de la version définitive¹. Dans les deux passages cités, le regard rétrospectif de ces souvenirs semble accroître l'idée de deuil d'une personne disparue et donne à la figure maternelle sa place dominante par rapport aux autres amours du narrateur. D'ailleurs c'est l'écrivain lui-même qui, après la mort de la mère, écrit à de Mme de Catusse, à propos de l'idée de revoir Venise : « Venise c'est trop pour moi un cimetière de bonheur pour que je me sente encore la force d'y retourner² ». Une lecture jungienne fait émerger l'importance primaire que le matriciel a pour Proust :

On sait depuis Jung que c'est par le sacrifice que toute nouvelle création devient possible, que le divorce d'avec l'ordre ancien ne réussit qu'à condition d'avoir le courage d'affronter les monstres qui gardent l'accès à une nouvelle naissance. L'exploration vertigineuse de Venise établit donc à la fois la puissance du maternel et la tentative échouée de s'en débarrasser [...] Les déchirements cruels occasionnés par la fuite et la mort d'Albertine ont mis à découvert le "mal" du narrateur : son impuissance à transférer l'anima de la mère à un nouvel objet (Mme de Guermantes, Gilberte ou Albertine, peu importe)³.

Et Venise de rester le lieu du souvenir et de l'image intrinsèque, consubstantielle d'une mère, alors même que la ville se dépouille de toute sa magie après que cette dernière ait rejoint la gare et que le héros reste immobile à écouter cette chansonnette qu'est *Sole mio*. La dispute et le départ de la mère sont également évoqués dans « Conversation avec Maman⁴ ». Dans le roman, ces moments sont rendus par les sentiments du narrateur. Les légères paroles de la chanson deviennent l'équivalent spirituel et émotionnel du désespoir du héros de rester seul dans cette ville d'où l'âme, « s'était échappée » avec le départ de la mère (AD 234).

ce sanctuaire doucement éclairé de Saint-Marc où je suis sûr de la retrouver parce qu'elle y a sa place réservée et immuable comme une mosaïque, ce soit ma mère », *Albertine disparue*, p. 226.

¹ Dans le Cahier 48, f° 62 r° l'on peut lire : « Nous allions vers Saint-Marc où je copiaais les mosaïques du baptistère, ma mère m'ayant jeté un châle contre la fraîcheur, foulant tous deux la mosaïque de marbre et de verre, les dalles inégales du pavement », Cité dans Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust, Biographie*, Tome I, *op. cit.*, p. 627, note n° 3.

² Cité dans Georges Painter, *Marcel Proust, op. cit.*, p. 478.

³ Carlos Besa, « Proust du côté de Venise ou l'âme en deuil », pp. 103-111, in *Bulletin Marcel Proust*, Hommage à Philippe Kolb, *Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, 1993, n° 43, p. 109 ; 111. Alberto Beretta Anguissola a proposé également une lecture jungienne de l'épisode de Venise dans « Les archétypes de la Recherche », *Les Sens cachés de la Recherche*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », n° 5, 2013, pp. 335-346.

⁴ Dans les pages autobiographiques du *Contre Sainte-Beuve* nous ne lisons pas l'assimilation définitive de Venise à la mère relevant de la perte d'intérêt des monuments après le départ de celle-ci : « La sérénade semblait ne pas vouloir finir, ni le sol disparaître, comme si mon angoisse, la lumière du crépuscule et le métal de la voix du chanteur, étaient fondus à jamais dans un alliage poignant, équivoque et impermutable. Pour échapper au souvenir de cette minute de bronze, je n'aurais plus comme à ce moment Maman auprès de moi », Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, « Conversation avec Maman », *op. cit.*, p. 114.

Dans *Le Temps retrouvé*, le Paris de la guerre symbolise le lieu par excellence, comme nous l'analyserons, du deuil en société. Mais la guerre détruit aussi le village d'enfance du héros. En déplaçant la géographie de Combray à l'est de Paris, en donnant à Méséglise des éléments qui rappellent la bataille de Verdun, Proust « a dû lui aussi considérer le métier d'écrire sur un mode comparable à celui d'une tactique de guerre¹ ». En effet, « ce n'est pas Paris mais le petit village de l'enfance provinciale (déplacé en Champagne pour le besoin de la démonstration) qui est détruit de fond en comble, et notamment "l'obscur Roussainville", ce Roussainville aux "souterrains" annonçant ceux du métro parisien² ».

La conscience de la perte se cristallise chez Proust autour des lieux qui ne sont pourtant pas systématiquement auréolés par l'affect : chez Proust, la désillusion par rapport aux lieux et au mémoriel-affectif est également à l'œuvre. En effet, nous assistons tout au long de la *Recherche* à une démythification des lieux et des objets qui a pour conséquence de leur enlever la patine de mythe et de croyance. Du Bois de Boulogne ayant perdu son aspect d'autrefois, à l'apostrophe aux poètes sur le danger des pèlerinages, à la déception de la vue de la Vivonne qu'autrefois le héros avait cru être un espace extra-terrestre, quelque chose comme l'entrée des Enfers, jusqu'au constat, d'après la phrase de Gilberte, que les deux côtés du côté de Guermantes et de Méséglise qu'il avait cru opposés en réalité étaient rapprochés, il est question d'une désacralisation totale des lieux³. Dans son parcours de désenchantement le héros prend conscience de l'impossibilité d'attribuer ou de faire revivre dans un lieu les sentiments de jadis, car en réalité c'est en nous même que nous pouvons retrouver les lieux anciens.

La nostalgie pour les lieux et les souvenirs d'autrefois nous amène à nous demander quelle place les pertes réelles subies par les écrivains occupent dans l'écriture de chacun.

¹ Joseph Brami « La Guerre de 14-18 dans *Le Temps retrouvé* de Marcel Proust », *op. cit.*, p. 71.

² Nathalie Mauriac Dyer, « Entre apocalypse et farce : la guerre épilogue du cycle de *Sodome et Gomorrhe* », *Proust écrivain de la Première Guerre mondiale*, *op. cit.*, p. 174. Ainsi, la cote 307 n'est autre chose que le côté de chez Swann, voir N. M. Dyer, « *A la recherche du temps perdu*, roman de la guerre », en ligne : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=577265>.

³ Nous appuyons les thèses de Francesco Orlando sur la critique proustienne du mémoriel-affectif *que constituent les lieux pour le héros*, dans son parcours vers la vérité, *Les Objets désuets*, *op. cit.*, pp. 475-476.

CHAPITRE 3: Écrire ou faire un travail de deuil

Dans les romans où il est question de la mort du héros, le travail de deuil prend une signification supplémentaire. En effet, ce travail peut être considéré comme le point de départ de l'écriture même.

Gardons ici à l'esprit qu'il nous faut éviter l'écueil qui consiste à interpréter l'œuvre littéraire sous le seul prisme biographique. Il n'en demeure pas moins que les textes analysés relèvent en quelque sorte du genre autobiographique. Cela est aujourd'hui indéniable. Il s'agirait de moments de la vie ou de sentiments transposés, "déportés" dirait Barthes, dans la littérature.

L'écriture côtoie la mort, elle fait émerger une absence, un vide. Vivre le deuil signifie alors essayer d'accepter l'absence de l'autre tout en prolongeant sa trace, à travers la mise en mots, à travers la survivance en soi du disparu. Il y a ainsi un étroit lien entre le langage et le deuil,

selon une articulation que le Romantisme commence à nouer, mais dont le XX^e siècle ne cessera d'aggraver tout le pouvoir de négativité. [...] Le « meurtre du sensible » fonde l'impossibilité de maintenir le *maintenant* de la présence autrement que par le détour ou la « relève » du signe qui le décorpore. De Mallarmé méditant sur la rose « absente de tout bouquet » à Blanchot plaçant la littérature sous la figure tutélaire et endeuillée d'Orphée, qui perd deux fois Eurydice, le XX^e siècle creuse ce rapport énigmatique et fécond entre perte et langage, se demande avec inquiétude ce qui se garde, ce qui peut être sauvé de la corruption inéluctable du sensible et du temps. Ou encore, le XX^e siècle se pose, plus frontalement qu'avant aucun autre siècle, la question générale du langage ou de l'écriture comme chance de survie¹.

Écrire aurait aussi pour conséquence de fixer à jamais sur la page le temps perdu. On pourrait alors penser que les écrivains font le deuil de leur propre vie à travers l'écriture. En effet, qu'il s'agisse d'une récupération symbolique, comme c'est le cas chez Mann, Proust et Lampedusa, ou d'une tentative de faire revivre avec un regard critique des situations douloureuses, que l'on songe aux récits de Tolstoï et de Woolf, il n'est pas moins vrai qu'il a fallu traverser un deuil pour que l'écriture surgisse. Deuil d'une vie, d'un objet aimé et perdu à jamais, ou bien deuil d'une existence condamnée, désolante parce que vécue personnellement, et dont les affres ont dû être traversées à nouveau pour les transposer sur la page. L'écriture communiquerait alors avec l'absent, car « le travail de l'écriture présuppose une plaie et une perte, une blessure et un deuil, dont l'œuvre sera la transformation visant à les recouvrir par la positivité fictive de l'œuvre² ». Deuil du texte, dans lequel se cache un « inconscient textuel [...] présent dans les articulations thématiques, les césures du texte, les silences

¹ Dominique Rabaté, Introduction à : *Deuil et littérature, op. cit.*, p. 11.

² André Green, « Le double et l'absent » (1973), *La déliaison. Psychanalyse, anthropologie et littérature*, Paris, Les belles lettres, 1992, p. 57.

brutaux, les ruptures de ton et surtout les taches, les scories, les détails négligés¹... ». On songe aux silences de Proust, aux notes de ses carnets et à certaines pages de sa correspondance, aux commentaires de Woolf dans son journal, quant à la souffrance éprouvée lors de l'écriture de certaines scènes des *Années*, ou bien à l'implicite chez Lampedusa, à cette nostalgie effleurée qui émerge des passages du *Guépard*. Le chagrin du deuil est ainsi préférable à l'oubli total de l'objet disparu. L'écriture par conséquent pallie le manque.

La mort de l'autre est tout aussi bien à l'origine de l'écriture. Écrire permettrait ainsi de prolonger le rite funéraire et le travail de deuil : l'écriture met en place autant la symbolisation de la mort que, pour la personne en deuil, l'accomplissement du « passage des objets perdus à un espace créé² ». « Le texte devient lui-même le substitut d'un tombeau invisible. [...] Ne reste du mort que les mots-linceuls qui le nomment¹ ».

Utiliser des moments de sa propre vie comme matériel transposé dans l'écriture permet aux auteurs autant de faire le deuil de ces instants que d'immortaliser sur la page ce qui n'est plus. Dans le cas de Mann, la vie familiale et sa propre jeunesse se teintent de nostalgie. Proust et Lampedusa immortalisent l'enfance, la jeunesse et un monde écroulés devant leurs yeux. L'aristocratie bien-sûr revit une dernière fois avant d'être balayée par la guerre et le Risorgimento, mais l'écriture fait ressurgir tout aussi bien le temps perdu de l'enfance. Cela se fait de manière explicite dans la *Recherche*, de manière implicite dans *Le Guépard*.

A l'inverse, le travail de deuil a une valeur négative chez Tolstoï et Woolf. Les choix que Tolstoï avait faits par le passé, l'hypocrisie qui avait guidé sa vie, tout comme son entrée dans la meilleure aristocratie, sont remis en question, tout comme le passé familial chez Woolf. Chez cette dernière, la critique du système familial victorien est omniprésente et ne peut pas céder la place à la nostalgie de cette période de sa vie.

Par conséquent, il ne serait pas sans intérêt de se demander quelle place occupent respectivement la figure paternelle et celle maternelle dans l'écriture. Etant donné que chez les écrivains de notre corpus le deuil de l'enfance est constitutif de l'écriture même et que cette période de la vie est strictement liée à la figure maternelle et empreinte de nostalgie, le deuil de cette période de la vie s'impose alors comme deuil en relation avec la figure maternelle. La figure du père, elle, aurait deux faces : l'une paisible, dont il faut faire le deuil, l'autre négative, objet de critiques et source de souffrance.

¹*Ibid.*, p. 58.

²Carine Trevisan, *Les fables du deuil*, op. cit., p. 177.

3.1 Les *Buddenbrook* ou un deuil refoulé

Dans *Esquisse de ma vie*², Mann revient sur les raisons autobiographiques qui l'avaient poussé, pendant sa jeunesse, à l'écriture des *Buddenbrook*. On sait que ce roman a été inspiré de sa vie, de celle de sa famille et de ses ancêtres. En 1930, en revenant sur cette période de sa vie, Mann avoue que l'écriture de ce roman était une manière de pallier au désespoir, à l'attrait pour le suicide qui était devenue une idée omniprésente en cette période de sa jeunesse³. L'écriture du roman devait être une distraction, une compensation à la souffrance ressentie par l'écrivain qui, après la mort de son père, avait refoulé la douleur de cette perte. C'est toujours dans ses pages autobiographiques que Mann revient sur le refoulement de cette douleur ; le suicide de sa sœur Carla en 1910 aurait fait revenir à la surface cette douleur depuis lors refoulée. La perte de sa sœur le touche au plus profond et lui rappelle une douleur qu'il n'avait éprouvé depuis la mort de son père⁴. Cette auto-analyse se fait donc dans la maturité de l'écrivain. À ce propos, Odile Marcel souligne comment le roman de jeunesse de Mann occulte des aspects de la vie privée des Mann, tout en montrant des passages énigmatiques qui ne peuvent être élucidés qu'en reconstituant l'histoire de la famille Mann, « quelque hypothétique que puisse être pareille restitution du destin psychique du couple parental et de leurs différents enfants⁵ ». À cet égard, l'étude de Marianne Krüll⁶, permet de clarifier certains aspects liés à la mort du père et à la vie des Mann.

Dans le roman les personnages rappellent de près les membres de la famille Mann, tout en s'en distanciant. Le grand-père de Mann, qui revit dans la figure de Johann Buddenbrook, ne possédait rien de la jovialité que lui attribue l'écrivain dans le roman. Il vivait dans le deuil pour la perte de sa première femme qu'il avait aimée. Le père de Mann, Johann Heinrich Mann, entra dès ses 15 ans dans les affaires commerciales de la famille, ce qui l'obligea à assumer dès un jeune âge certaines responsabilités. Cette figure possède certaines caractéristiques que Mann attribue dans le roman au consul Jean et à Thomas Buddenbrook, à savoir une fragilité de caractère, un sentiment de résignation et de découragement auxquels se lie l'élégance et un certain goût intellectuel, tout comme l'ambition et le goût de la vie. Comme dans le roman, au cours de son existence, le père de

¹ *Ibid.*, p. 178.

² Thomas Mann, « Esquisse de ma vie », E. Mann, *La dernière année*, *op. cit.*

³ *Ibid.*, p. 110.

⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁵ Odile Marcel, *La maladie européenne*, *op. cit.*, p. 100.

⁶ Marianne Krüll, *Les Magiciens. Une autre histoire de la famille Mann* (1991), trad. de l'allemand par Marielène Weber, Paris, Seuil, 1995.

Mann doit faire face aux soucis que leur donnent son frère gaspilleurs et hypocondriaque, qui revit dans la figure de Christian Buddenbrook, et aux mariages ratés de sa sœur Elisabeth, soit Tony dans le roman. Tout comme Tony, en dépit de ses souffrances privées, Elisabeth gardera toujours son insouciance et son goût de la vie mondaine. En 1877 le père de Mann devient sénateur, et, comme dans le roman, il se fait bâtir une grande maison. Les problèmes de famille, les dilapidations par son frère, les mariages ratés et la banqueroute des maris de sa sœur Elisabeth, le souci que lui donnent ses fils, Thomas et Heinrich, qui ne prendraient pas la succession du père dans la maison commerciale, les responsabilités grandissantes du sénateur Mann, auraient contribué à assombrir les dernières années de sa vie. Sans doute, il aurait devancé sa mort en s'empoisonnant après avoir été opéré d'un cancer. L'hypothèse du suicide est renforcée par les quatre testaments que Heinrich Mann aurait laissés avant sa mort, par les tons amers de ces documents qui laissent entrevoir la déception de cet homme pour l'aptitude de ses proches. Parmi les reproches qu'il leur adresse, on lit la déception causée par son fils Heinrich qui n'avait pas assisté au jubilé de la firme familiale en 1890, la triste prise de conscience que Thomas ne lui succèdera pas à l'entreprise commerciale, le scandale que faisait sa sœur avec ses mariages ratés, le mari de sa nièce qui se trouvait en prison, tous ces déboires contribuent au déshonneur du nom de leur famille. N'espérant plus rien de ses proches, Johann Heinrich liquidait la firme familiale et mettait en vente la maison, en chassant sa femme et ses fils. Le désespoir et la déception qui ressortent des testaments, ne seront pas présents dans le roman. L'écriture des *Buddenbrook* seraient, dans les intentions du jeune écrivain, autant un palliatif au suicide auquel il songeait, qu'une manière de se déculpabiliser du sentiment d'avoir contribué au suicide de son père :

Bâti qu'ils sont sur la volonté de comprendre comme sur l'impossibilité de dire, sur l'intention de faire revivre la figure du père tout en exposant l'impuissance qu'il vous a donnée à pouvoir le suivre, *Les Buddenbrook* relatent sans le dire l'amertume d'une vie, la frustration affective et le drame rentré d'une existence qui s'enfonça dans la démission, le refus de vivre et la fascination de la mort comme l'aboutissement d'un manque fomenté par tout son entourage¹.

Le drame familial est masqué par le comique et le burlesque de la narration. Lors de l'agonie de Thomas Buddenbrook, le sérieux du moment est détruit par les pensées de Hanno qui a l'impression que le pasteur a bu son café au lait et mangé ses pains au beurre, ou par le rire hystérique de Hanno qui déconcerte tout le monde. De même, le drame vécu par le sénateur Mann les deux dernières années de sa vie est estompé par Mann du fait que l'histoire

¹ Odile Marcel, *La maladie européenne, op. cit.*, p. 108.

de la famille est étalée sur une longue durée. Cette distance temporelle permet ainsi de ménager la distance entre l'écrivain et son père, de déréaliser et de dédramatiser la figure paternelle, tout en se reconnaissant dans cette figure. En effet, Mann trace du père une image contrastée, à la fois proche de la sienne et tout aussi bien éloignée. Dans *Les Buddenbrook* Thomas incarne donc en partie la figure du père de l'écrivain et la sienne propre. Évoquant son livre de jeunesse, dans les *Considérations d'un apolitique* l'auteur écrivait comment la figure de Thomas Buddenbrook s'apparentait à lui : en tant que père, le rejeton de ce dernier et son double. Thomas Mann permet à son personnage de faire une découverte précieuse, à savoir la découverte de la philosophie schopenhauerienne et celle de la mort¹.

À la narration de la jeunesse de Mann dans *Les Buddenbrook*, s'entremêlent les morts, parmi lesquelles celle du père qui semble donc marquer à jamais la vie de l'auteur. On devine l'importance de cet événement qui occupe également les pages des textes suivants, où la figure paternelle est voilée de nostalgie, malgré l'opposition de l'auteur aux plans du père de faire de lui un commerçant. Il n'est donc pas étonnant que dans *Les Buddenbrook*, Thomas Buddenbrook incarne en partie la figure du père de l'écrivain et qu'en visitant la maison de famille, Tonio Kröger visite la chambre où son père était mort, un monsieur élégant, mais aussi pensif et mélancolique².

Au fil de l'écriture, Thomas Mann peut esquisser la figure de ce père si important et si distant de lui dans sa vie. Il restera néanmoins une présence capitale et constante dans ses récits.

3.2 Le deuil de l'enfance chez Tolstoï

Dans *La mort d'Ivan Ilitch* le héros fait le bilan de son existence : il réalise qu'il a gâché sa vie, et prend conscience de l'impossibilité d'y remédier. Chez le héros de Tolstoï, le travail de deuil n'est possible que par la récupération symbolique de la "vraie vie", soit l'enfance et l'adolescence. Ivan Ilitch fait le deuil de ces moments alors que, condamné à mort, il ne peut plus revenir en arrière et changer le cours de son existence.

L'enfance se présente à ses yeux comme la seule époque heureuse qu'il ait vécue et regrettée. Les souvenirs de l'enfance ont un caractère unique pour Ivan Ilitch. Il se souvenait qu'il était Vania et qu'à cette époque, les souvenirs heureux étaient ceux des moments partagés avec ses parents, Mitia et Volodia, avec Katenka et la nounou. C'était lui qui avait

¹ Thomas Mann, *Considérations d'un apolitique*, op. cit., p. 70.

² Thomas Mann, *Tonio Kröger*, op. cit., p. 144.

vécu les joies et les chagrins de l'enfance et de la jeunesse. Le souvenir de cette époque revient dans les derniers jours de la vie du personnage alors qu'à cette période de pureté s'oppose l'hypocrisie de la vie d'adulte, son entrée dans la meilleure société bourgeoise de Saint-Pétersbourg. Le héros reconnaît qu'en réalité les seuls moments heureux de sa vie se réduisaient à ceux qu'il avait vécus pendant son enfance. Cette époque devient lointaine et perdue à jamais. Les joies véritables lui appartenaient, et non les joies qu'il avait cru éprouver dans l'âge adulte. La maladie correspond à la vie adulte chez Ivan, la maladie devient l'expression des erreurs qu'il a commis, tandis que seule l'enfance devient synonyme de vie.

L'enfance dans le souvenir du personnage est donc liée autant aux moments passés en famille, avec la mère et le père, qu'à une époque remplie de bien, étrangère au mal, à la maladie qui ronge le héros. Les figures de la nounou, de Volodia et de Katenka évoquent de près les noms qui ont peuplé l'enfance de Tolstoï. Volodia est le prénom du frère de l'écrivain, tandis que Katenka désigne Dounietchka Témiachev, une fillette qui avait vécu avec eux depuis l'âge de cinq ans, et qui ont été immortalisés dans l'un de ses premiers textes : *Enfance*.

L'enfance, chez Tolstoï est placée sous le signe du drame capital de la mort de sa mère. Cette mort constitue un événement capital dans la vie de Tolstoï jusqu'à devenir un motif fondamental de l'intérêt tout particulier et obsessionnel de l'écrivain pour la mort, de son étude, non seulement psychique, mais physique.

Ce n'est que par l'écriture que Tolstoï peut recréer les souvenirs de sa mère et de son enfance. Grâce à l'écriture, le ressenti indicible de l'enfant de dix-huit mois qu'il était à la mort de sa mère peut être traduit en mots, quand ce jeune homme de vingt ans décide de relater la première partie de sa vie dans les récits : *Enfance*, *Adolescence* et *Jeunesse*. L'écrivain n'a pas pu faire le travail normal de deuil, d'introjection et d'identification de l'objet perdu, ce dernier sera conservé et la douleur ravivée constamment dans la vie de l'écrivain¹.

Lorsqu'il écrit *Enfance* en 1851 Tolstoï est au Caucase, il est tombé malade durant les opérations militaires et se retrouve dans un état d'âme torturé. Convalescent, il se tourne vers sa propre enfance, « il était dans une disposition d'esprit sentimentale, où le passé se déroulait devant ses yeux attendris² ». Par la suite, Tolstoï sera très sévère envers ce livre sentimental, qu'avec *Adolescence* et *Jeunesse*, il taxera de faux, mensonger. À Birukov, qui écrivait de son

¹ Pour une étude psychanalytique du deuil chez Tolstoï voir : Annie Argyros, *Tolstoï : la déchirure*, Paris, Delachaux et Niestlé, coll. « Champs psychanalytiques », 1999.

² Romain Rolland, *Vie de Tolstoï* (1921), Paris, Albin Michel, 1978, p. 29.

vivant la biographie de Tolstoï, il dira s'être inspiré de Dickens, Sterne et Toepffer¹. Dans les lettres qu'il écrit à son biographe, Tolstoï projette de tracer une histoire plus objective et véridique de son existence, à partir de son enfance. Néanmoins, même si Tolstoï reste très sévère envers le récit *Enfance*, les sentiments de son personnage Nicolas sont très proches de ceux de son créateur. Si au début l'écrivain s'était proposé d'écrire l'enfance de ses amis, il reconnaîtra par la suite avoir mélangé leur enfance et la sienne². On ne peut considérer *Enfance* comme un récit autobiographique, il est cependant vrai que, comme l'écrit le même biographe de Tolstoï,

Dans le chapitre que nous avons consacré aux parents de Tolstoï, nous avons déjà mentionné que *l'Enfance*, *l'Adolescence* et *la Jeunesse* ne peuvent être regardés comme autobiographiques. Toutefois cette observation se rapporte plutôt aux faits extérieurs et aux images composées par l'auteur pour orner le tableau qu'il dépeint. Mais en ce qui concerne la description des états d'âme du héros de la nouvelle, nous pouvons affirmer que, sous telle ou telle autre forme, ces états d'âme furent ceux de l'auteur lui-même³ [...].

Rolland souligne : « Jamais œuvre ne fut plus intimement mêlée à la vie ; elle a presque constamment un caractère autobiographique⁴ [...] ».

Le premier souvenir réel de la mort qui inspira la crainte de cette dernière, et marqua à jamais la vie de Tolstoï, est celui de la mort de son père, alors qu'il avait neuf ans. L'écrivain transposera l'angoisse ressentie lors de la mort du père dans le récit de la mort de la mère et de son enterrement dans *Enfance*. Malgré l'aveu, dans les dernières mémoires de Tolstoï, de ne pas avoir de souvenirs d'enfance avant l'âge de quatre ou cinq ans, l'écrivain était conscient dans les dernières années de sa vie, comme à l'âge de vingt-quatre ans alors qu'il écrivait *Enfance*, que la vie heureuse de famille avait pris fin avec la mort de sa mère : « Je n'ai déjà plus trouvé ce temps quand je commençai à prendre conscience : la mort de ma mère avait déjà mis son cachet sur notre vie de famille⁵ ». L'écrivain, n'ayant pas de souvenirs de sa mère, s'était créé une « représentation spirituelle¹ » de celle-ci, elle était un être supérieur à ses yeux, à qui l'écrivain aurait demandé tout au long de sa vie de l'aider dans les moments les plus difficiles de son existence. Comme dans *La Mort d'Ivan Ilitch*, dans *Enfance* on assiste à un processus d'idéalisation de cette époque de la vie, car l'enfance est considérée

¹ Pavel I. Birukov, *Léon Tolstoï : Vie et Œuvre, Mémoires, Souvenirs, Lettres, Extraits du Journal intime, Notes et Documents biographiques* réunis, coordonnés et annotés par P. Birukov, révisés par Léon Tolstoï, traduits sur le manuscrit par J.W. Bienstock, — 4 vol., Paris, éd. du Mercure de France, 1906. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k372115c/f103.image.texteImage>

²*Ibid.*, p. 21.

³*Ibid.*, p. 85.

⁴Romain Rolland, *Vie de Tolstoï, op. cit.*, p. 14.

⁵Pavel Birukov, *Léon Tolstoï, op. cit.*, p. 55.

comme l'époque la plus heureuse de la vie de Tolstoï. Pour l'écrivain, les souvenirs de l'enfance sont parmi les plus purs et les plus importants qu'il a gardés². Ainsi, ne reste-t-il dans l'âge mûr que le regret d'avoir perdu à jamais cette époque et la conscience de ne pouvoir en garder que le souvenir³. Ces mots ont ceci de particulier qu'ils expriment le drame de celui qui n'a pas de vrais souvenirs d'enfance avec sa mère, et qui doit récréer cette image par l'écriture, en élevant la figure maternelle au rang de symbole du bonheur parfait, et cependant absent car, écrit Tolstoï, s'il avait pu garder le souvenir du sourire de sa mère dans les moments les plus difficiles de sa vie, il n'aurait pas connu le chagrin⁴. Dans les écrits tardifs de Tolstoï publiés dans sa biographie l'on lit la même idéalisation de cette période de la vie de l'écrivain :

Pourquoi m'est-il joyeux de me représenter ce temps, tandis qu'il m'est terrible de songer au moment où je rentrerai de nouveau dans cet état de mort duquel ne restera pas de souvenirs exprimables par des paroles ? N'ai-je pas vécu alors, quand j'apprenais à regarder, écouter, comprendre, parler, quand je dormais, tétai, riais et égayais ma mère ? J'ai vécu et vécu béatement ! N'est-ce pas alors que j'ai acquis tout ce dont je vis maintenant, et tant et si rapidement que, durant tout le reste de ma vie, je n'ai pas acquis un centième de tout cela⁵ ?

Ces lignes ne sont pas sans évoquer le drame d'Ivan Ilitch qui ne peut retrouver de souvenirs heureux que dans le passé, dans son enfance.

Dans *Enfance*, Tolstoï trace un portrait doux de la mère, de son amour inconditionnel pour ses enfants. Dans ce récit l'écriture permet de créer un lien d'intimité et de complicité entre l'enfant et la mère, jusqu'au drame de leur séparation alors qu'il part à Moscou avec son père. L'enfant voit pour la dernière fois la mère, en ne sachant pas qu'il la quittait peut-être pour toujours⁶, lit-on dans les pages qui précèdent de peu le récit de la maladie de la mère, six mois après le départ pour Moscou. En réalité Tolstoï ne se souvenait pas de l'amour de sa mère pour lui, mais, aux dires de sa tante, elle l'aima beaucoup⁷. Au deuil de l'enfance heureuse en famille s'ajoute par la suite le souvenir de la mort de la mère et son deuil. Tolstoï s' imagine la rencontre avec la mère en fin de vie, et en trace des descriptions minutieuses. Au chagrin se mêlent le souvenir de la chambre où on étouffait et où se trouvait sa mère malade,

¹*Ibid.*, p. 54.

²Léon Tolstoï, « Enfance », Souvenirs et récits, préface de Sylvie Luneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 61.

³*Ibid.*, p. 63.

⁴*Ibid.*, p. 22.

⁵Pavel Birukov, *Léon Tolstoï, op. cit.*, p. 74.

⁶*Ibid.*, p. 60.

⁷« et je désirais beaucoup que ce fût vrai » lit-on, par la main de Tolstoï, dans la biographie de Birukov, *Ibid.*, p. 53.

alitée, enveloppée du souvenir de l'odeur de l'eau de Cologne et des gouttes d'Hoffmann¹. De même, le souvenir du regard terrible de sa mère, de ses yeux qui exprimaient toute sa souffrance, serait resté à jamais imprimé dans la mémoire du personnage. Aux détails de la chambre où mourut sa mère, à son regard, succèdent les détails de la morte dans le cercueil que l'enfant contemple le lendemain. L'on y remarque l'insistance pour les détails physiques du cadavre et l'obsession de l'enfant qui, comme dans un rêve, oublieux de ce qui l'entoure, se plonge dans l'analyse du corps de sa mère. En effet, en montant sur une chaise l'enfant veut contempler le visage de sa mère qu'il ne reconnaît plus à cause du *rigor mortis* et du commencement de la décomposition du corps. Malgré l'horreur provoquée par la vue de ces signes physiques, l'enfant ne peut pas s'empêcher de regarder ce visage vers lequel il en est attiré² (E 108-109).

L'on remarquera la chosification qui est faite de la figure de la mère, cette dernière devenant un « objet transparent, pâle et jaunâtre » (E 108). Cependant, à l'horreur des signes de la décomposition du cadavre s'ajoute une attraction particulière envers la morte qui anticipe déjà l'attirance fondamentale pour ce sujet morbide qu'on retrouvera dans les autres textes de Tolstoï. À la contemplation de sa mère fait suite une sorte d'hypocrisie du deuil : l'enfant croyait bien tenir son rôle avec sang-froid lors des funérailles et pensait ne rien ressentir. Ce n'est qu'en sentant la forte odeur du cadavre lors du dernier adieu durant la cérémonie funéraire, et après avoir poussé un cri de terreur et avoir quitté la pièce, que l'enfant réalisera « pour la première fois l'amère vérité [qui] remplit [son] âme de désespoir » (E 112). À partir de là, le souvenir de la mort de la mère et sa présence ne quitteront jamais l'écrivain et seront transposés dans ses autres romans. Dans *Guerre et Paix* par exemple, Tolstoï imagine les conditions réelles dans lesquelles était morte sa mère lorsqu'il décrit la mort de la princesse Lise, la femme du prince André, décédée après l'accouchement de son enfant.

Dans les dernières années de sa vie Tolstoï ne cessait de s'adresser à cette présence et lui demander du réconfort :

Tout le jour une impression stupide et triste. Vers le soir, cet état d'âme s'est transformé en un désir de caresses, de tendresse. J'aurais voulu, comme dans mon enfance, me serrer comme un être aimant et compatissant, pleurer de douceur et être consolé... devenir tout petit et me rapprocher de ma mère, telle que je l'imagine. Oui, oui, de ma maman, que je n'ai jamais plus appeler ainsi ne sachant pas encore parler quand elle est morte. Elle est ma plus haute représentation du pur amour — non du froid amour divin, mais du chaud amour terrestre, maternel... Toi, maman, prends-moi, cajole-moi !... Tout

¹ Léon Tolstoï, *Enfance*, *Ibid.*, pp. 106-107.

² *Ibid.*, pp. 108-109.

cela est fou, mais tout cela est vrai¹.

Encore une fois nous ne pouvons pas nous empêcher de songer à Ivan Ilitch qui, dans les derniers moments de sa vie avait envie d'être câliné, embrassé et soutenu par la compassion des autres comme un petit enfant.

L'écriture permet à Tolstoï de faire ressusciter les présences de son enfance et de créer un lien impossible sans les mots. Écrire signifie alors pour Tolstoï faire un deuil, créer son propre deuil envers une mère dont seuls les mots peuvent rappeler l'agonie, la mort et l'après-mort, quand l'enfant, penché sur elle, désormais cadavre, la scrute minutieusement. Toute l'œuvre de l'écrivain est parcourue par cet intérêt clinique de l'écrivain envers la mort. Quant à l'enfance, elle sera toujours peinte comme l'âge de l'amour ; le drame de la mort de la mère ne pourra se lire qu'entre les lignes.

Que ce soit chez Tolstoï, chez Proust, Woolf ou de Lampedusa, la figure maternelle a une importance fondamentale dans le travail de deuil d'un passé perdu à jamais.

3.3 Proust ou le deuil d'une mère

On sait que Proust dans le *Contre Sainte-Beuve* avait mis en garde contre le danger de lire l'œuvre littéraire comme la transposition de la vie d'un écrivain. Nous nous garderons alors de tomber dans ce piège d'une lecture biographique, lecture pourtant privilégiée par Lampedusa dans ses leçons de littérature. Néanmoins, ce qui nous intéresse ici, c'est l'origine de la vocation et de l'écriture de la *Recherche*.

Dans son *Monsieur Proust* Céleste Albaret cite les mots que lui aurait dits Proust à propos de l'usage de fleurir les tombes durant la Toussaint : « Fleurir les tombes, c'est un usage et je l'observe ; mais croyez-moi, chère Céleste, je n'ai pas la dévotion des cimetières. Ce n'est pas là que je trouve mes chers disparus. Ma dévotion est dans le souvenir² ». Nous pourrions penser que l'écriture a été la manière pour Proust de fleurir les tombes de ses morts, de les faire revivre par les souvenirs transposés dans son livre, car, « L'espoir de ressusciter par la mémoire les disparus constitue, si l'on peut dire, la maquette affective du temps perdu et retrouvé dans la *Recherche*³ ». Le deuil d'une mère aurait marqué à jamais la vie de l'écrivain et entraîné le commencement de son grand œuvre. Barthes l'écrit d'ailleurs si bien à

¹Ce sont des lignes que Tolstoï avait écrites le 10 mars 1906 sur un papier et qui sont citées dans : Henri Troyat, *Tolstoï*, Paris, Fayard, 1965, pp. 22-23.

²Céleste Albaret, *Monsieur Proust*, Souvenirs recueillis par Georges Belmont, Robert Laffont, Paris, 1973, p. 178.

³Luc Fraisse, *Proust au miroir de sa correspondance*, op. cit., p. 394.

propos de “l’œuvre-vie” de Proust : « Pour Proust le “chemin de la vie” fut certainement la mort de sa mère (1905), même si la mutation d’existence, l’inauguration de l’œuvre nouvelle n’eut lieu que quelques années plus tard. Un deuil cruel, un deuil unique et comme irréductible¹ [...] ». Si l’œuvre naît en 1908, trois ans après la mort de la mère, il n’est pas moins significatif que ces années d’écart ont été marquées autant par le deuil que par la naissance d’une vocation, car « le deuil s’est transformé en création² ».

Mais quelles sont les étapes de deuil qui amènent à la création ? La lecture de la correspondance est fondamentale pour entrer dans les profondeurs du chagrin de l’écrivain et voir comment ce même chagrin se répand dans l’œuvre. Car le héros-narrateur, dans ses deuils, semble vivre les mêmes émotions et sentiments que son créateur. Nous verrons comment la douleur inconsolable et la culpabilité nourrissent les lettres de Proust avant-même de se répandre dans les pages de la *Recherche*, et dans quelle mesure cette même douleur donne son souffle créateur à l’écriture.

Dans les premiers jours de juin 1906, Proust écrivait à Lucien Daudet qu’il avait enlevé le nom de sa mère de la préface de *Sésame et les lys* pour le remplacer par celui d’une tante, « pour qu’il ne soit pas question d’elle dans ce que j’écris jusqu’à ce que soit achevé quelque chose que j’ai commencé et qui n’est rien que sur elle. [...] Il me serait si doux avant de mourir de faire quelque chose qui aurait plu à Maman » (*Corr.*, t. VI, 100). Aucun écrit n’a été retrouvé de cette époque qui puisse nous confirmer que Proust avait commencé à songer à *La Recherche*. Peut-être, suggère Tadié, que le texte évoqué par Proust fait partie des cahiers que Proust avait fait brûler par Céleste Albaret, ou « bien Marcel, paralysé, ne peut-il écrire sur sa mère que lorsqu’il la métamorphosera en grand-mère, donc en personnage de roman³ ? ». Néanmoins ces lignes semblent évoquer la prise de conscience de l’écrivain que seulement une œuvre somme pourra le réconcilier de son vivant avec le souvenir de sa mère, et, en même temps, que seule une mise au tombeau de sa propre vie pourra lui apporter la paix avant qu’il ne rejoigne sa mère dans la mort.

Il s’agit d’une période : celle de 1905 à 1908, période de chagrin pour l’écrivain qui a été inconsciemment habitée par la naissance de l’œuvre. Il fallait que Proust meure au monde à travers l’introjection de son deuil et un état proche du deuil pathologique, de la mélancolie,

¹ Roland Barthes, « Longtemps je me suis couché de bonne heure », *Le Bruissement de la langue : Essais critiques*, 4, Paris, Seuil, 1984., p. 342.

² Luc Fraisse, *Proust au miroir de sa correspondance*, op. cit., p. 393.

³Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust I*, op. cit., p. 789.

pour que l'œuvre-tombeau voie le jour. Le *Carnet de 1908* est à ce propos fondamental car non seulement il contient les esquisses qui seront développées dans *Le Temps retrouvé* mais il montre également bien comment l'écriture et le deuil de l'écrivain sont intimement liés. En effet, les rêves à propos de la mère et du père rapportés aux feuillets 1et 3 semblent évoquer, de manière symbolique, que l'écriture de *La Recherche* se fait sur un deuil : « Rêve de Maman, sa respiration, | se retourne, gémit « Toi qui | m'aimes ne me laisse pas réopérer, | car je crois que je vais mourir, et | ce n'est pas la peine de me prolonger. » (*C. 1908*, f. 2, 47).

Ainsi, l'écrivain relate également un rêve du père :

Rêve. Papa près de nous. | Robert lui parle, le fait | sourire, lui fait répondre | exactement à chaque chose. | Illusion absolue de la vie. | Donc tu vois que mort | on est presque en vie. Peut-être | se tromperait-il dans les | réponses mais enfin | simulacre de la vie. Peut | être n'est-il pas mort (*C. 1908*, f. 3v°, 50).

Ces lignes ne sont pas sans évoquer l'épisode des « Intermittences du cœur », le rêve que fait le héros de sa grand-mère alors qu'il demande à son père si les morts sont morts à jamais ou s'il reste quelque chose d'eux, s'ils vivent un peu. De plus, dans *Le Contre Sainte-Beuve* écrit à la même époque, ces « fantômes d'un passé cher » sont comparés aux « ombres qu'Enée rencontre aux Enfers ». Ces morts semblaient dire à l'écrivain : « Ressuscitez-nous¹ ». En ce sens *La Recherche* est un tombeau car elle se propose de ressusciter les morts d'une vie et cela n'est possible qu'à travers la culpabilité envers la mort de l'autre et la tentative de faire renaître l'autre par le biais de l'écriture. Le héros-narrateur, tout comme Proust, veut faire quelque chose pour sauver ses morts de l'oubli et leur assurer une sorte d'éternité. Écrire le livre à venir signifierait alors continuer de porter en soi, tel un coupable, son deuil, ne pas délaisser de manière irrévocable le souvenir des morts. Le narrateur le comprend si bien alors qu'il se demande si une œuvre d'art ne pouvait pas bien être un accomplissement « pour le destin de ses pauvres mortes », Albertine et la grand-mère :

Ma grand-mère que j'avais, avec tant d'indifférence, vue agoniser et mourir près de moi ! Ô puissé-je, en expiation, quand mon œuvre serait terminée, blessé sans remède, souffrir de longues heures, abandonné de tous, avant de mourir ! [...] tous ces êtres qui m'avaient révélé des vérités et qui n'étaient plus, m'apparaissaient comme ayant vécu une vie qui n'avait profité qu'à moi, et comme s'ils étaient morts pour moi » (*TR* 481).

Le mot « expiation » traduit ce sentiment de culpabilité que ressent le narrateur face à son indifférence envers la mort de sa grand-mère, il n'est pas sans évoquer, comme le soulignent

¹Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges ...*, *op. cit.*, p. 215.

les commentateurs, « les sentiments de Proust pour ses parents¹ ». La mort du narrateur se révélera ainsi être le seul châtement juste en réparation de sa faute, de son crime.

La mort de Mme Proust en 1905 signe le début d'une longue période de deuil et de réclusion pour l'écrivain de la *Recherche*. À ce propos, nous pourrions définir la correspondance de 1905 et de 1906 comme une correspondance de deuil car, outre que ces lettres sont écrites sur papier de grand deuil, elles mettent en scène un deuil qui voit l'objet d'amour perdu, la mère, incorporé à jamais à l'intérieur de Proust. Les étapes du deuil chez Proust se révèlent ainsi être des plus cruelles. Nous pouvons repérer quatre manifestations principales du deuil dans ces lettres : il y aurait la souffrance nommée chagrin, un sentiment incessant de culpabilité, l'opiniâtreté de la réclusion, de l'isolement, de la volonté de ne vivre que dans le souvenir et dans la douleur, la résolution de bâtir, par le biais de l'écriture, un tombeau pour ses propres morts. Ce ne sont pas des moments isolés que l'expression de ces sentiments. Nous pouvons montrer aisément comment ils sont parsemés dans *Le Temps retrouvé*. Au lendemain de la mort de sa mère, Proust s'enferme dans son deuil, il refuse de sortir ou de voir des amis ; il leur écrit des lettres pour s'excuser de ne pas avoir la force de répondre car le chagrin lui ôte la vie : « trop malheureux, trop malade pour écrire, te remercie tendrement d'avoir compris ma vie brisée et de m'avoir plaint » (*Corr*, t. V, 358), confie-t-il à Pierre Lavallée. En novembre Proust fait ses excuses à Henri Bordeaux de n'avoir répondu aussitôt à sa lettre : « Pardonnez-moi, si vaincu par le chagrin, par la maladie, je manque aujourd'hui de forces pour vous remercier comme je le voudrais d'avoir eu pitié de ma détresse » (*Corr*, t. V, 363). La maison elle-même, où l'écrivain s'est enfermé, devient un lieu de deuil. Les premiers jours d'octobre de 1905 il écrit à Louisa de Mornand :

Vous pouvez deviner dans quelle détresse je me trouve vous qui m'avez vu toujours les oreilles et le cœur aux écoutes vers la chambre de Maman où sous tous les prétextes je retournais sans cesse l'embrasser, où maintenant je l'ai vue morte, heureux encore d'avoir pu ainsi l'embrasser encore. Et maintenant la chambre est vide et mon cœur et ma vie (*Corr*, t. V, 350).

Ainsi, à Georges de Porto-Riche vers la fin octobre-novembre de 1905, Proust écrit : « cet appartement où il n'y a pas une chambre qui n'ait entouré Maman » (*Corr*, t. V, 350). Proust ne peut vraiment pas sortir de ce lieu car cela le mettrait dans l'obligation rituelle de répéter à son retour ses mots habituels. Comme il l'écrit à Madame Strauss le 8 ou le 9 novembre 1905,

Sortir, même si malade, ce ne serait rien, mais *rentrer*, quand mon premier mot était : "Madame est là ?" Et avant qu'on me répondît j'apercevais Maman qui n'osait pas entrer près de moi de peur de me

¹ TR, *Notes et variantes*, n°1, p. 1270.

faire parler si j'étais trop oppressé, et qui attendait anxieusement pour voir si je rentrais sans trop de crise. Hélas c'est ce souci qui ajoutait à ses tristesses, qui me ronge maintenant de remords et m'empêche de trouver une seconde de douceur dans le souvenir de mes heures de tendresse que je ne peux même pas dire qui est incessant, car c'est en lui que je respire, que je pense, il est seul autour de moi (*Corr.*, t. V, 359).

Parmi les images les plus angoissantes du chagrin dans les lettres de Proust, il y en a une qui dépasse toutes les autres, il s'agit de l'image des « Danaïdes de la douleur » qui se creuse en lui-même. Dans la première quinzaine de novembre 1905, en répondant à Robert de Montesquiou que ce n'est pas par ingratitude qu'il ne lui écrit pas, il s'ouvre complètement à sa douleur :

Mais je suis vaincu par la douleur, par la maladie, chaque jour je crois m'être rendu maître, non par la volonté hélas, mais par l'intelligence, de ma peine, quand je crois la connaître, en avoir fait le tour et que je crois que ce chagrin que je veux pour compagnon de toute ma vie n'a plus de secrets pour moi, alors à ce moment, au hasard d'une impression, une nouvelle douleur surgit, la même mais qui a tellement une autre force que je retombe sous un nouvel inconnu. Et ainsi à chaque heure s'approfondit pour moi le tombeau des Danaïdes de la douleur. Et maintenant voici qui je ne peux ni me lever, ni même à la lettre respirer (*Corr.*, t. V, 367).

La douleur nouvelle à laquelle l'écrivain dit succomber finit par devenir une constante dans ses lettres. Elle semble tirer son origine d'un sentiment aigu de culpabilité ressenti par Proust vis-à-vis de l'oubli qui commence à obscurcir le souvenir de sa mère morte. Proust, qui a voulu incorporer sa mère, s'accuse à plusieurs reprises de ne pouvoir la retenir indéfiniment. Ainsi, à Madame Alphonse Daudet, probablement le jeudi 26 octobre 1905, il avoue :

quand je reste seul, je veux chaque jour prolonger d'un jour encore cette première méditation comme si, quand je commencerai, fut-ce pour écrire à des amis, essayer de l'exprimer, j'aurai par cela même marqué qu'une première période de plus silencieux recueillement est close, et il me semble qu'à ce moment-là Maman sera déjà un peu plus loin de moi. C'est ce qui me semble le plus cruel dans le temps qui passe, c'est qu'il semble m'éloigner d'elle [...] (*Corr.*, t. V, 355).

À Madame Straus le 8 ou le 9 novembre 1905, Proust écrit :

Mais depuis quelques jours je redors un peu. Alors dans le sommeil l'intelligence n'est plus là pour écarter un souvenir trop angoissant pour un instant, pour doser la douleur, la mêler de douceur : alors je suis sans défense aux impressions les plus atroces. D'ailleurs par moment il me semble que je suis habitué à ce malheur, que je vais reprendre goût à la vie, je me le reproche, et à la même minute une nouvelle douleur s'abat sur moi. Car on n'a pas un chagrin, le regret prend à tout instant une autre forme, à chaque instant, suggéré par telle impression identique à une impression d'autrefois, c'est un nouveau malheur, un mal inconnu, atroce comme la première fois (*Corr.*, t. V, 359-360).

Chez l'écrivain l'oubli a pour conséquence la naissance d'une nouvelle douleur. Proust ne veut pas oublier, mais il est conscient de la force de cet ennemi qui habite tant de pages de la *Recherche*. C'est comme si l'intériorisation du souvenir et l'idéalisation de la personne aimée ne pouvaient que déboucher sur l'oubli.

Proust avait compris si bien le côté tragique, l'illusion du travail de deuil. Jacques Derrida l'écrit si bien :

Selon Freud le deuil consiste à porter l'autre en soi. Il n'y a plus de monde, c'est la fin du monde pour l'autre à sa mort, et j'accueille en moi cette fin du monde, je dois porter l'autre et son monde, le monde en moi : introjection, intériorisation du souvenir (*Erinnerung*, idéalisation. La mélancolie accueillerait l'échec et la pathologie de ce deuil. Mais si je *dois* (c'est l'éthique même) porter l'autre en moi pour lui être fidèle, pour en respecter l'altérité singulière, une certaine mélancolie doit protester encore contre le deuil normal. Elle ne doit jamais se résigner à l'introjection idéalisante. Elle doit s'emporter contre ce que Freud en dit avec une tranquille assurance, comme pour confirmer la norme de la normalité. La « norme » n'est autre que la bonne conscience d'une amnésie. Elle nous permet d'*oublier* que garder l'autre au-dedans de soi, *comme soi*, c'est déjà l'*oublier*. L'oubli commence là. *Il faut* donc la mélancolie¹.

Cette triste prise de conscience habite bien des pages de la *Recherche*. Nous l'avons vu avec l'oubli d'Albertine, de la grand-mère et le sentiment de culpabilité qui accompagne le souvenir de ces mortes.

C'est tout aussi bien la culpabilité d'avoir « empoisonné » (*Corr.*, t. V, 350) la vie de sa mère qui s'ajoute à la tristesse de cet oubli chez Proust. Le sentiment d'avoir gâché l'existence de la mère se reflète, nous l'avons analysé, dans la culpabilité que ressent le héros vis-à-vis de sa grand-mère, dans les « Intermittences du cœur ». Dans la correspondance, ce sentiment a ceci de particulier qu'il s'enrichit de la conviction que la mère n'avait pas pu survivre à son mari, qu'elle aimait le plus au monde. À André Chaumeix, en Novembre 1905, Proust écrit : « Hélas quelque volonté qu'elle eût de vivre pour moi, qu'elle savait si malade, si désarmé dans la vie, elle n'a pu survivre à mon père. L'accablement est le plus grand malheur qui pouvait m'atteindre » (*Corr.*, t. V, 363). Toute l'année de 1906 est marquée par ces sentiments de culpabilité et par des remords. À Maurice Barrès, vers le 19 janvier 1906, Proust avoue :

J'ai été surtout touché de cette intention délicieuse que vous avez eue quand vous m'avez dit qu'on voyait tout de suite que j'étais ce que Maman préférerait. Ce n'est pas exact. C'était mon père, bien qu'elle m'aimât tout de même infiniment. Mais quand mon père a été mort, elle a voulu — et n'a pas pu ! — lui survivre pour ne pas me laisser seul, pour ne pas me laisser dans l'état d'angoisse où elle savait que j'étais quand j'étais sans elle, surtout pour ne pas me laisser sans conseil [,] sans guide, désarmé dans la vie pour laquelle elle me croyait encore plus impropre que je ne suis en réalité. [...] j'ai maintenant la double torture de penser qu'elle a pu savoir, avec quelle anxiété, qu'elle me quittait, et surtout de penser que toute la fin de sa vie a été affligée [,] si constamment préoccupée pour ma santé. Cela, ce sera mon remords de tous les instants qui me gâtera toujours non seulement toute joie si je puis jamais en retrouver [,] mais jusqu'à la douceur de me souvenir d'elle et de la vie délicieuse que nous menions [...] toute notre vie n'avait été qu'un entraînement, elle à m'apprendre à me passer d'elle pour le jour où elle me quitterait, et cela depuis mon enfance, quand elle refusait de revenir dix fois me dire bonsoir avant d'aller en soirée, quand je voyais le train l'emporter quand elle me laissait à

¹Jacques Derrida, *Béliers. Le dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème*, Paris, Galilée, 2003, pp. 73-74.

la campagne, [...]. Et moi de mon côté je lui persuadais que je pouvais très bien vivre sans elle (*Corr.*, t. VI, 28).

Proust se tient pour responsable de la douleur que par sa propre maladie il avait causée à ses parents : « j'ai trop constamment l'atroce angoisse de sentir qu'avec ma mauvaise santé je n'ai jamais fait que du chagrin à mes parents, que j'ai toujours attristé leur vie qui aurait été si douce sans cela (À Ladislas Landowski [Peu après le 8 juin 1906], *Corr.*, t. VI, 111-112).

La conviction d'avoir tué sa mère ne cesse de tourmenter l'écrivain et lui gâche la beauté des souvenirs qu'il garde d'elle : « je n'ai jamais été pour Maman avec ma mauvaise santé qu'une cause de souci et de préoccupations. Si cette pensée ne me déchirait sans cesse je trouverais dans le souvenir, dans la survivance, de la communion parfaite où nous vivions une douceur que je ne connais pas » (À Henri Cazalis, 45 rue de Courcelles, [Vers février 1906], *Corr.*, t. VI, 34).

Mais ces années de deuil ne sont pas placées uniquement sous le signe de la culpabilité que l'écrivain ressent vis-à-vis de ses chers morts. Proust décide de respecter les dernières volontés de sa mère et d'entrer en décembre 1905 dans la clinique du docteur Sollier, dans laquelle il ne passera que très peu de temps, soit jusqu'au 25 janvier 1906. Il se plaint alors dans ses lettres de ne pouvoir écrire ni recevoir beaucoup de visites car cela lui est défendu. Dès le début de son entrée Proust pense que non seulement la cure ne lui est guère utile, mais qu'elle empire son état. Déjà en décembre il avoue à Robert de Billy : « Je ne remonte pas la pente hélas, je la descends au galop, mais veux encore prolonger l'essai » (*Corr.*, t. V, 379). Alors qu'en janvier il quitte la maison de santé, il est convaincu d'être plus malade qu'auparavant. « Je suis revenu de ma cure plus malade encore, et il ne m'est guère permis d'écrire » (*Corr.*, t. VI, 33-34), écrit Proust à Henri Cazalis en février 1906. En juin, il écrit encore sur les conséquences de cette cure : « Mais je n'ai pu quitter mon lit et j'ai dû entrer dans une maison de santé où j'ai passé plusieurs mois. (Je suis d'ailleurs rentré ici plus malade que je n'étais parti) » (À Ladislas Landowski, *Corr.*, t. VI, 110). S'ensuivent des mois de réclusion volontaire et de souffrance ; « Seulement voilà sept mois non seulement que je ne suis sorti, *mais même que je n'ai pu m'habiller*. Très affaibli par cette claustration je vais faire de toutes petites sorties [...] » (À Robert Dreyfus [Le 12 ou 13 juin 1906], *Corr.*, t. VI, 115). C'est comme si Proust décidait de figer sa vie et continuer de vivre dans la douleur de sa perte. Lors de l'anniversaire de la mort de sa mère, en février 1906, il avoue à Madame de Noailles :

Moi qui ne croyais pas aux anniversaires, le jour de l'an a eu sur moi une puissance d'évocation

terrible. Il m'a tout d'un coup rendu les mémoires de Maman que j'avais perdues, la mémoire de sa voix. Pardonnez-moi j'étais trop malheureux pour pouvoir faire acte de quelqu'un qui décide de continuer à vivre, qui écrit, car à vous je ne peux écrire sans que toute ma pensée, sans que tout mon cœur se soulèvent et ils sont si blessés. — Je suis rentré chez moi mais si souffrant ! — (*Corr.*, t. VI, 32-33).

Proust dit ne pouvoir sortir et être persuadé de sa fin prochaine. À Lucien Daudet, en mars 1906 il explique être trop souffrant pour écrire et sortir : « Mais je viens d'être si follement malade que je commencerai par des riens, et seul, pour ne pas ouvrir la bouche. Je crois que ma maladie ne durera pas indéfiniment, mon cher petit, et que j'irai enfin rejoindre ma chère petite Maman » (*Corr.*, t. VI, 49). De même, à Madame Catusse qui lui propose d'aller à Venise, peu après le 6 mai 1906, il répond :

« Venise est trop pour moi un cimetière de bonheur pour que je me sente encore la force d'y retourner. Je le désire beaucoup, mais quand j'y pense avec la netteté d'un projet, trop d'angoisses s'opposent à sa réalisation prochaine » (*Corr.*, t. VI, 75). Nous l'avons vu, Venise est la ville de deuil de la mère non seulement dans *La Recherche* mais aussi dans les pages autobiographiques du *Contre Sainte-Beuve*.

En 1907 Proust semble transposer ses propres sentiments de culpabilité vis-à-vis de la mort de sa mère dans les lignes qu'il publie dans *Sentiments filiaux d'un parricide*. Il s'agit de lignes écrites suite au matricide commis par Henri van Blarenberghe. Proust, en songeant à cet homme avec qui il avait eu des échanges épistolaires des plus cordiaux, trace les lignes d'une figure tragique proche des destins d'Ajax, Œdipe ou du Roi Lear, coupables de meurtre sur les personnes aimées. Mais, en défendant Henri van Blarenberghe, il écrit : « J'ai voulu montrer dans quelle pure, dans quelle religieuse atmosphère de beauté morale eut lieu cette explosion de folie et de sang qui l'éclabousse sans parvenir à la souiller ». Les mots de la mère tuée qu'on avait entendus sur le palier, « — Qu'as-tu fait de moi ! qu'as-tu fait de moi ! », écrit Proust, pourraient être les mots de n'importe quelle mère « vraiment aimante qui [...] pourrait, à son dernier jour, souvent bien avant, adresser ce reproche à son fils ». Les lignes qui suivent relatent ce reproche et ne sont pas sans évoquer la peine de Proust d'avoir causé tant de souffrance à sa mère, d'en avoir provoqué la mort prématurée par le souci qu'elle se faisait de lui, toujours malade :

Au fond, nous vieillissons, nous tuons tout ce qui nous aime par les soucis que nous lui donnons, par l'inquiète tendresse elle-même que nous inspirons et mettons sans cesse en alarme. Si nous savions voir dans un corps chéri le lent travail de destruction poursuivi par la douloureuse tendresse qui l'anime, voir les yeux flétris, les cheveux longtemps restés indomptablement noirs, ensuite vaincus comme le reste et blanchissant, les artères durcies, les reins bouchés, le cœur forcé, vaincu le courage devant la vie, la marche alentie, alourdie, l'esprit qui sait qu'il n'a plus à espérer, alors qu'il rebondissait si inlassablement en invincibles espérances, la gaieté même, la gaieté innée et semblait-il

immortelle, qui faisait si aimable compagnie avec la tristesse, à jamais tarie, peut-être celui qui saurait voir cela, dans ce moment tardif de lucidité que les vies les plus ensorcelées de chimère peuvent bien avoir, puisque celle même de don Quichotte eut le sien, peut-être celui-là, comme Henri van Blarenberghe quand il eut achevé sa mère à coups de poignard, reculerait devant l'horreur de sa vie et se jetterait sur un fusil, pour mourir tout de suite. Chez la plupart des hommes, une vision si douloureuse (à supposer qu'ils puissent se hausser jusqu'à elle) s'efface bien vite aux premiers rayons de la joie de vivre. Mais quelle joie, quelle raison de vivre, quelle vie peuvent résister à cette vision¹ ?

Proust se fait publiquement défenseur de Henri van Blarenberghe à travers la publication de ces lignes. En assumant la défense du meurtrier c'est comme s'il se reconnaissait lui-même dans cet acte homicide. L'écrivain expiera cette faute à travers l'enfermement et le renoncement à sa santé. S'il exauçait le dernier vœu de sa mère, ce ne serait que pour se renfermer dans son œuvre.

Dans *Le Temps retrouvé* l'isolement dans la souffrance de la part de l'écrivain est transposé de manière tacite, comme si Proust voulait laisser des trous, des "blancs" que l'écriture semble ne pouvoir combler.

Dans son article intitulé « À propos du "style" de Flaubert », Proust écrit :

la chose la plus belle de l'*Éducation sentimentale*, ce n'est pas une phrase, mais un blanc. Flaubert vient de décrire, de rapporter pendant de longues pages, les actions les plus menues de Frédéric Moreau. Frédéric voit un agent marcher avec son épée sur un insurgé qui tombe mort. "Et Frédéric, béant, reconnut Sénécal !". Ici "un blanc" et, sans l'ombre d'une transition, soudain la mesure du temps devenant au lieu de quarts d'heure, des années, des décades².

Le "blanc" correspond alors à une absence qui définit une nouvelle manière d'écrire le temps. Le grand "blanc" du *Temps retrouvé* est celui qu'on lit dans les premières pages, dans lesquelles Proust fait allusion à une période indéfinie passée par son héros dans une maison de santé. La brève période que Proust avait passé dans la clinique du docteur Sollier entre décembre 1905 et janvier 1906 aura ainsi un intérêt de nature littéraire. En effet, « [s]a principale utilité, littéraire, sera d'être amplifiée et dédoublée dans *Le Temps retrouvé* : il faut un long délai pour que les événements de la vie soient introduits dans l'œuvre³ ». Le séjour décrit dans l'œuvre occupe une période de quelques années et non seulement de six semaines, il coïncide avec le renoncement du héros-narrateur à une quelconque vocation d'écrivain. Néanmoins, cette période est remplie d'un blanc, d'une indétermination temporelle dans les pages, car le héros ne donne aucune information sur ce moment de sa vie :

¹ Marcel Proust, « Sentiments filiaux d'un parricide », *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* ..., *op. cit.*, pp. 158-159.

² Marcel Proust, « À propos du "style" de Flaubert », *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* ..., *op. cit.*, p. 594.

³Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, tome I, *op. cit.*, p. 783.

j'avais tout à fait renoncé au projet d'écrire, et que je passai à me soigner, loin de Paris dans une maison de santé, jusqu'à ce que celle-ci ne pût plus trouver de personnel médical, au commencement de 1916. Je rentrai alors dans un Paris bien différent de celui où j'étais déjà revenu une première fois, comme on le verra tout à l'heure, en août 1914, pour subir une visite médicale, après quoi j'avais rejoint ma maison de santé. (TR 301).

Le romancier amplifie la durée du séjour du narrateur dans une maison de santé pour des exigences techniques, la guerre entrant à l'improviste dans l'écriture de cette partie du roman déjà rédigée. Ce séjour marque une nouvelle période de la vie du héros car il rentre dans un Paris abîmé par la guerre. La Grande guerre symbolise ainsi la fin d'un monde que le héros-narrateur doit, une fois reçues les révélations de la mémoire involontaire et sa vocation d'écrivain, faire revivre dans le livre à venir. Cette réclusion aura une importance capitale également dans la vie de Proust, car elle ne marquera pas seulement l'obéissance à la volonté maternelle, mais mettra en lumière l'impossibilité pour l'écrivain de guérir de sa maladie. Dans les lettres de l'écrivain relatives à cette période on comprend bien que ce séjour n'aura aucun résultat positif sur sa santé. En effet, Proust sortira plus malade qu'auparavant de la clinique, car :

c'était de sa part un acte de pitié filiale que de se maintenir en mauvaise santé : il resterait ainsi, à jamais, dans l'état où l'avait connu sa mère, tandis que s'il était devenu un nouvel homme, il se serait trouvé séparé d'elle pour l'éternité. Déjà, en s'excluant temporairement du monde des vivants, il avait partagé sa mort. Même, la cellule de Billancourt, avait été symbole non seulement de mort, mais de prochaine résurrection¹.

Or, il est vrai que cette période marque dans la vie de l'écrivain une *ligne de partage*, selon la formule du biographe Painter, entre la vie avec sa mère, donc le passé, et l'avenir sans elle, où il sera peut-être possible, pour la dernière fois, avant que Proust ne meure, de retrouver le temps perdu et de l'immortaliser dans les pages de la *Recherche*. Cette nouvelle période, comme nous le verrons, serait une vraie mise au tombeau pour Proust.

Le rapport à la mère ne s'impose pas de manière si obvie dans toutes les œuvres de notre corpus : chez Woolf, nous lisons la présence maternelle à peine entre les lignes du roman.

¹Georges Painter, *Marcel Proust 1871-1922, op. cit.*, pp. 475-476.

3.4 *Les Années* ou une “esquisse” de deuil

Le 18 avril 1939, Virginia Woolf commence à écrire *Une esquisse du passé*¹, texte autobiographique dont la publication posthume est intégrée au recueil intitulé *Instants de vie*². Il s'agit de mémoires rédigées à des époques différentes de la vie de l'écrivaine, de 1907 jusqu'à quelques mois avant sa mort, dans lesquelles Woolf parcourt les étapes fondamentales de sa vie passée, de son enfance, de la vie de famille, en passant par le drame de la perte de sa mère, de la figure de son père, de l'emprise des conventions de la société victorienne, auxquelles, elle et sa sœur Vanessa étaient obligées de se plier, jusqu'à sa vie adulte. Leonard Woolf avait donné ces mémoires à Quentin Bell pour qu'il s'en serve dans la biographie de Woolf qu'il entreprit d'écrire après sa mort. En réalité, le biographe s'en servira très peu ; ces textes, qui n'étaient pas destinés à la publication, ne verront la lumière que des décennies plus tard. Il s'agit néanmoins de pages fondamentales pour comprendre le rapport de l'écrivaine à son père, mais surtout à sa mère, et l'importance que la mort de cette dernière a eue dans sa vie d'écrivaine. Il est tout aussi bien question d'autres morts dans ces écrits, des morts qui n'ont jamais quitté les pensées de l'écrivaine. Après la mort de sa mère, il y a la mort de Stella, qui vivait elle aussi à l'ombre de la mère, et puis la mort du frère de Virginia, Thoby, dont le manque, comme celui de Julia Stephen, ne sera jamais comblé : « Absences, manques. Virginia semble avoir évolué dans une mémoire carcérale, avoir été incarcérée dans le monde du vide où les présences, les objets ne sont que les signes de ce qui n'est pas ou de qui est ailleurs. Choses et êtres³ ».

Lorsqu'elle écrit *Une esquisse du passé* Woolf est proche de la soixantaine, elle a publié *Les Années* et rédige la dernière partie du manuscrit en novembre 1940, seulement quatre mois avant sa mort. Dans les pages de ces mémoires, le temps présent se mêle au temps passé, Woolf s'efforce de récupérer les détails des souvenirs d'une vie qui n'avaient été que survolés dans le texte antécédent, *Réminiscences*. Dans ce texte, l'écrivaine fait le deuil de son enfance, période de sa vie à laquelle sera liée à jamais le souvenir de la mère, car comme elle l'écrit, « *these moments of being of mine [...] were the invisible and silent part of my life as a child*¹ » (MB 73). L'écriture chez Woolf, tout comme chez Proust, permet d'accomplir le travail de deuil de la mère. Si la vocation de l'écriture de la *Recherche* naît

¹Virginia Woolf, « A Sketch of the Past », *Moments of Being. Unpublished Autobiographical Writings* (1976), edited with an Introduction and Notes by Jeanne Schulkind, London, The Hogarth Press, 1978.

²Virginia Woolf, *Instants de vie*, traduit de l'anglais par Colette-Marie Huet, préface de Viviane Forrester, Paris, Stock, « Nouveau Cabinet Cosmopolite, 1986.

³ Nous citons l'introduction de Viviane Forrester, *Ibid.*, p. 9.

inconsciemment entre 1905 et 1908 à partir du deuil vécu par l'écrivain qui veut faire des choses qui auraient plu à sa mère, chez Woolf l'écriture est guidée par la prise de conscience ferme de vouloir entreprendre une sorte de thérapie par le biais de l'écriture, afin que cette dernière puisse la réconcilier avec le souvenir de sa mère morte.

Dans *Une esquisse du passé*, Woolf indique que l'écriture de *Promenade au phare* lui avait permis de cesser d'être obsédée par le souvenir de sa mère, de matérialiser ce souvenir par des mots et en quelque sorte de guérir : « *I suppose that I did for me what psycho-analysts do for their patients. I expressed some very long felt and deeply felt emotion. And in expressing it I explained it and then laid it to rest*² » (MB 81). Ce n'est pas seulement dans *Vers le phare* qu'on retrouve ce travail thérapeutique : dans les pages de ses mémoires, tout comme dans *Les Années*, Woolf se rapporte aux conséquences psychiques et existentielles, aux souffrances ressenties lors de la mort de sa mère. Les lignes d'*Une esquisse du passé* éclairent beaucoup de passages du roman. En effet, dans ce dernier, si la référence à la mère de l'écrivaine n'est pas explicite, émergent toutefois les sentiments violents et contrastés que Woolf avait éprouvés lors de la mort de sa mère et du deuil imposé par le père à toute la famille. Dans le roman, le point de vue de Delia reflète ces sentiments contradictoires et l'impossibilité, soulignée plusieurs fois dans *Instants de vie*, de pouvoir décrire les sentiments éprouvés pour la mère. À plusieurs reprises revient dans les mémoires le souvenir des dernières images de sa mère mourante et ce sentiment qu'avec sa mort le monde heureux de l'enfance et de la première jeunesse s'écrouleraient pour toujours, car,

For after that day there was nothing left of it. I leant out of the nursery window the morning she died. [...] I saw the pigeons floating and settling. I got a feeling of calm, sadness, and finality. It was a beautiful blue spring morning, and very still. That brings back the feeling that everything had come to an end (MB 84).

Dès ce jour il n'en resta plus rien. Je me penchais à la fenêtre le matin de sa mort. [...] Je vis les pigeons planer et se poser. Je ressentis une impression de calme, de tristesse et d'irrévocable. C'était un matin bleu de printemps, ravissant et tranquille. Voilà qui ramène le sentiment que tout a touché à sa fin (IV 97).

Le 28 mai 1939 Woolf décrit dans ses mémoires les sentiments éprouvés lors de la mort de la mère et qui évoquent l'indifférence ressentie par Delia dans le roman en de telles circonstances : « *I remember very clearly how even as I was taken to the bedside I noticed that one nurse was sobbing, and a desire to laugh came over me, and I said to myself as I*

¹ « mes moments de l'être [...] étaient la partie invisible et silencieuse de ma vie d'enfant » (IV 81).

² « Je suppose que je fis pour moi ce que les psychanalystes font pour leurs malades. J'exprimais une émotion ancienne et très profondément ressentie. Et en l'exprimant je l'expliquais et ensuite l'ensevelissais » (IV 92).

have often done at moments of crisis since, "I feel nothing whatever¹" » (MB 92).

Si l'écriture permet à Woolf de faire un travail de deuil, elle rend tout aussi bien possible la dénonciation de l'ambiance grave des funérailles, et du deuil imposé par le père au lendemain de la mort de Julie Stephen. Dans *Les Années*, ces moments sont tout aussi présents et vécus du point de vue de Delia. En réalité, il s'agit du seul roman où l'écrivaine affronte le thème des funérailles, de leur hypocrisie, et du deuil forcé. À cela s'ajoute la comédie jouée par les personnages, comédie dont seule Delia semble être consciente, et à laquelle elle essaie de s'opposer. Dans les mémoires, Woolf décrit l'exaspération éprouvée en ces jours et l'atmosphère des funérailles, « *so melodramatic, histrionic and unreal that any hallucination was possible²* » (MB 92). L'écrivaine insiste sur la vie claustrée des jours qui suivirent la mort de la mère, où dominait le silence absolu, le noir et la lumière artificielle, alors que les rideaux fermés de la maison faisaient contraste avec la lumière du soleil. Sur la famille se referma une « *dark cloud³* » car, écrit Woolf, « *With mother's death the merry, various family life which she had held in being shut for ever⁴* » (MB 93). À cette vie se substituait la vie irréaliste et conventionnelle du deuil, alors que l'écrivaine, ses sœurs et frères devaient porter le noir, et « *in the front room sat crouched⁵* » (MB 94), devaient jouer les endeuillés lors des visites de condoléances qu'on leur faisait : « *We were made to act parts that we did not feel ; to fumble for words that we did not know. It obscured, it dulled. It made one hypocritical and immeshed in the conventions of sorrow. Many foolish and sentimental ideas came into being⁶* » (MB 95). Dans le roman, la dénonciation de ces moments, comme nous l'avons analysé en partie précédemment⁷, se fait du point de vue de Delia. Les détails de ces jours y sont traités de manière plus objective et impersonnelle, sauf dans les moments où l'on lit les pensées du personnage à travers les monologues intérieurs. Dans *Une esquisse du passé*, Woolf se souvient du hall qui « *reeked of flowers. They were piled on the hall table. The scent still*

¹ « Je me rappelle très clairement qu'alors même qu'on me faisait approcher du lit, je remarquais qu'une infirmière sanglotait, et je fus prise d'une envie de rire, et je me dis, comme je l'ai fait souvent depuis à des moments de crise : "Je ne ressens absolument rien" » (IV 107).

² « si mélodramatique, théâtrale et irréaliste que n'importe quelle hallucination était possible » (IV 108).

³ « grisaille feutrée » (IV 109).

⁴ « à la mort de notre mère, la vie de famille joyeuse et variée qu'elle avait créé nous fut interdite à jamais » (*Ibid.*).

⁵ « ensevelis sur la pièce du devant », (IV 111).

⁶ « On nous faisait jouer des rôles que nous ne sentions pas ; chercher des mots que nous ne connaissions pas. C'était une cause de confusion, d'ennui. Cela vous rendait hypocrite et vous empêtrait dans les conventions du chagrin. Quantité d'idées sottes et sentimentales survenaient » (IV 112).

⁷ Voir sous-partie *Le deuil : entre rituel et oubli*.

*brings back those days of astonishing intensity*¹ » (MB 92). Dans le roman, Woolf fait une description détaillée des fleurs qui remplissaient le hall, dont l'extravagance semblait souligner le côté artificiel de ces hommages :

In the dimness—all the blinds were drawn—the flowers gleamed; and the hall smelt with the amorous intensity of a hothouse. Wreath after wreath, they kept arriving. There were lilies with broad bars of gold in them; others with spotted throats sticky with honey; with tulips, white lilac—flowers of all kinds, some with petals as thick as velvet, others transparent, paper-thin; but all white, and clubbed together, head to head, in circles, in ovals, in crosses so that they scarcely looked like flowers (Y 80).

Dans la pénombre — on avait tiré tous les stores — les fleurs luisaient ; et on sentait dans le vestibule l'intensité amoureuse d'une odeur de serre. Couronne après couronne, elles ne cessaient d'arriver. Il y avait des lys, zébrés de larges bandes dorées ; d'autres dont la gorge tachetée était pleine d'un miel sirupeux ; des tulipes blanches, des lilas blancs — des fleurs de toutes sortes, certaines avec des pétales aussi épais que du velours, d'autres transparents, minces comme du papier ; mais toutes étaient blanches, et rassemblées, tête contre tête, en cercles, en ovales, en croix de sorte qu'elles ressemblaient à peine à des fleurs (A 787).

C'est comme si dans le roman, par ces descriptions détaillées, l'écrivaine essayait de rendre de manière concrète son souvenir. À la gaieté du dehors, car dans le roman aussi Mme Pargiter meurt au printemps, s'oppose l'attitude grave des Pargiter en deuil. Du point de vue de Delia nous suivons les contrastes, lors de la mort de la mère, entre la vie au dehors, et l'atmosphère sombre dans laquelle les personnages sont confinés : « *The shops were already gay with spring clothing; women paused and looked in at the windows. But they would have to wear nothing but black all the summer, Delia thought, looking at Edward's coalblack trouseurs*² » (Y 81). Ces lignes ne sont pas sans évoquer l'obligation de porter des habits noirs de deuil imposée à Virginia et ses frères et sœurs. Dans ses mémoires on peut lire :

I see us now, all dressed in unbroken black, George and Gerald in black trousers, Stella with real crape deep on her dress, Nessa and myself with slightly modified crape, my father black from head to foot [...] I see us emerging from Hyde Park Gate on a fine summer afternoon [...] (MB 93-94).

Je nous vois maintenant, tous strictement vêtus de noir, George et Gerald en pantalon noir, Stella avec un vrai voile de crêpe plongeant bas sur sa robe. Nessa et moi en deuil légèrement moins sévère, mon père en noir de la tête aux pieds [...] je nous vois émergeant de Hyde Park Gate par un bel après-midi d'été [...] (IV 109-110).

L'impression d'enfermement qu'avait ressentie l'écrivaine est décrite dans le roman :

« *Pent up as she had been all these days in the half-lit house*³ [...] » (A 82). D'autres

¹ « empestait les fleurs. Elles s'entassaient sur la table du hall. L'odeur me ramène encore ces journées avec une étonnante intensité » (IV 108).

² « Les boutiques avaient déjà pris un air gai, garnies de vêtements de printemps ; des femmes s'arrêtaient et regardaient les vitrines. Mais ils ne devaient porter rien d'autre que le noir tout l'été, pensait Delia, regardant le pantalon d'Edward noir comme du charbon ». (A 788).

³ « Cloîtrée comme elle l'avait été toutes ces journées dans la maison à demi éclairée [...] ». (A 789).

passages du roman font penser que l'écrivaine est en train de se rappeler ce deuil forcé vécu lors de la mort de la mère. Il s'agit de lignes très proches de celles qu'on lit dans *Une esquisse du passé*. On y retrouve l'attitude forcée, grave et fausse des frères et sœurs qui prennent part à l'hypocrisie :

They scarcely spoke, or only in little formal sentences, as if they were already taking part in the ceremony. Somehow their relations had changed. They were more considerate, and a little important too, as if their mother's death had laid new responsibilities on them. But the others knew how to behave; it was only she who had to make an effort (Y 81-82).

Ils parlaient à peine, ou seulement par petites phrases guindées, comme s'ils participaient déjà à la cérémonie. Sans qu'ils sachent trop pourquoi, leurs relations avaient changé. Ils étaient plus prévenants, et se sentaient aussi un peu plus importants, comme si la mort de leur mère les avait chargés de nouvelles responsabilités. Mais les autres savaient comment se conduire ; elle seule avait à faire un effort (A 788).

La sensation ressentie par Delia et répétée par Woolf de devoir jouer une comédie est d'ailleurs omniprésente, et ne se limite pas au passage cité : « *What a lie ! she cried to herself. What a damnable lie! [...] Nobody can feel like that, she thought: we're all pretending*¹ » (Y 84). C'est donc toute une société qui est mise en question par le personnage. Il n'est pas seulement question de l'hypocrisie familiale devant la mort de la mère, ce sont les conventions victorienne qui sont attaquées par Woolf. En cela, *Une esquisse du passé* et *Les Années* sont deux textes très proches. En effet, la période traversée par le roman n'est pas sans évoquer les années vécues par Woolf, celles d'une vie de famille en vase clos, dans les règles victorienne imposées par le père, et l'opposition de l'écrivaine à cette ambiance. Comme dans la vie réelle des Woolf, les personnages des *Années* doivent se confronter simultanément à deux époques : ils vivent dans l'ère édouardienne mais sont obligés par le père à vivre dans une société victorienne Ainsi, écrit Woolf,

While we could see the future, we were completely in the power of the past. That bred a violent struggle. By nature, Vanessa and I were explorers, revolutionists, reformers. But our surroundings were at least fifty years behind the times. Father himself was a typical Victorian: George and Gerald were unspeakably conventional. So that while we fought against them as individuals we also fought against them in their public capacity. We were living say in 1910: they were living in 1860 (MB 127).

tandis que nous regardions l'avenir nous étions complètement à la merci du passé. Exploratrices et révolutionnaires comme nous l'étions de nature, nous vivions sous le joug d'une société qui avait cinquante ans de trop pour nous. C'était cette curieuse particularité qui rendait notre lutte si cruelle et si violente. Car la société dans laquelle nous vivions demeurait la société victorienne. Père était un victorien typique. George et Gerald acceptaient et approuvaient les victoriens. En sorte que nous devions mener de front deux contestations, avions deux combats à livrer ; l'un contre eux en tant qu'individus ; l'autre contre la société qu'ils représentaient (IV 184).

¹« Quel mensonge ! cria-t-elle silencieusement. Quel détestable mensonge ![...] Personne d'entre nous ne ressent rien du tout, pensa-t-elle : nous faisons tous semblant ». (A 791).

Rose et Delia, tout comme Virginia et sa sœur Vanessa, luttent pour se libérer des entraves de cette société à laquelle elles resteront néanmoins liées par la figure du père.

La mort de la mère et de Thoby, le frère de Virginia, avaient condamné la vie des Woolf au malheur, à des existences « *so tortured and fretted*¹ ? » (MB 117). C'est, écrit Woolf dans ses mémoires, « *by two unnecessary blunders – the lash of a random unheeding flail that pointlessly and brutally killed the two people who should, normally and naturally, have made those years, not perhaps happy but normal and natural*² » (Ibid.). L'enfance devient ainsi l'époque de deuil, la période regrettée de la félicité perdue à jamais avec ses morts, mais elle rappelle tout aussi bien le deuil forcé, hypocrite de la société victorienne.

Chez Lampedusa cette époque de la vie contient en son souvenir le mythe d'un âge d'or.

3.5 Lampedusa ou le mythe de l'enfance

Dans *Le Guépard* l'enfance représente une époque mythique, voire l'emblème d'une époque révolue et jamais traitée de manière directe ; sauf par les interventions du narrateur ou par le monologue intérieur de Don Fabrizio mourant, qui se laissent aller à des considérations profondes : « *Donnafugata era vicina ormai con il suo palazzo, con le sue acque zampillanti, con i ricordi dei suoi antenati santi, con l'impressione che essa dava di perennità dell'infanzia*³ [...] » (G 75-76) ; « *Vi erano le prime ore dei suoi ritorni a Donnafugata, il senso di tradizione e di perennità*⁴ [...] » (G 244). Mais l'enfance se confond avec la Sicile, et au cœur de l'œuvre de Lampedusa on retrouve « une "Sicile comme enfance" située dans la sphère atemporelle du mythe. Le succès de *Il Gattopardo*, et la polémique passionnelle que ce roman a suscitée ne s'expliqueraient pas sans la charge mythique qui en émane¹ ». En effet, le retour de Don Fabrizio à Donnafugata, dans la deuxième partie du roman, signe une sorte de retour aux origines, à une Sicile idyllique, loin des vicissitudes de l'Histoire. Le voyage de Don Fabrizio à Donnafugata scelle le retour à la maison de l'enfance, à ce sentiment de

¹ « torturées, rongées, étouffées par le non-être » (IV 170).

² « la conséquence de ces deux erreurs inutiles de ce va-et-vient d'un fléau indifférent, inconscient, qui sans raison, brutalement, a tué au hasard les deux personnes qui auraient rendu ces années normales et naturelles, sinon heureuses » (Ibid.).

³ « Donnafugata était désormais proche, avec son palais, ses eaux jaillissantes, les souvenirs des saints ancêtres, et l'impression qu'elle donnait de pérennité de l'enfance [...] » (G 63).

⁴ « Il y avait les premières heures de ses retours à Donnafugata, il y avait le sentiment de tradition et de pérennité [...] » (G 266).

tradition et de pérennité et en quelque sorte le retour à la mère. Pour cela, la lecture du *Guépard* ne peut pas être séparée de celle des *Souvenirs d'enfance*.

En effet, la tentative de récupérer les souvenirs d'enfance d'avec la mère est explicite dans *Les Souvenirs d'enfance*, texte fondamental pour l'écrivain qui, comme Proust au déclin de sa vie, entreprend une course contre la mort et récupère, par le biais de la mémoire et de l'écriture, autant les lieux que les temps perdus à jamais. Comme chez l'écrivain de la *Recherche*, les souvenirs de Lampedusa s'inscrivent dans l'espace. Pietro Citati, dans son texte, *Torna la grazia del « Gattopardo »*, paru dans « Il giorno » le 11 Juillet 1961, exprime bien cette opération chez Lampedusa :

Andava immagazzinando le cose nella propria memoria, dovee si sovrapponevano a strati, maturando lentamente, come in una vegetale distillazione. In uno scrittore questo processo di macerazione avviene, quasi sempre, anche sulla carta, attraverso prove successive. Lui, invece, doveva soltanto trincerarsi nella sua pigrizia, non muoversi, non intervenire, non disturbare la lenta maturazione che stava avvenendo nel suo grande corpo di principe siciliano. Finalmente pochissimi anni prima di morire, incominciò a scrivere. Allora trovò uno stile già formato in se stesso, un occhio inconfondibile ; e non gli restava che prendere la penna in mano, "dettare" a velocità colloquiale, con rapidità quasi stendhaliana².

Comme Proust, Lampedusa ne procède pas à une reconstruction chronologique de ses souvenirs, mais les laisse venir à sa mémoire au travers de leur lien avec les lieux. Si Lampedusa écrit, dès les premières lignes des souvenirs, que son enfance est un paradis perdu à jamais, il est néanmoins vrai que l'écrivain reste attaché au texte de Stendhal, *Henry Brulard*, modèle de ces mémoires, dans lequel l'auteur évoque son enfance comme une période négative, tyrannique. En effet, tout de suite après avoir défini l'enfance comme cette époque heureuse, Lampedusa parsème le texte de toute une série de deuils et meurtres, une « *replica della litania degli orrori*³ ». Y sont racontés le meurtre du roi d'Italie, Umberto, le tremblement de terre de Messina, dans lequel avaient péri sa tante Lina, sœur de sa mère, et son beau-frère, « *la cui fine aprì la serie delle morti tragiche fra le sorelle di mia Madre che offrono il campione dei tre generi di morte violenta, la disgrazia, l'omicidio e il sussidio*¹ » (RI 436). Le souvenir des voiles de deuil dont était vêtue la vieille impératrice Eugénie est tout aussi bien évoqué.

Il y a néanmoins des différences substantielles entre le texte autobiographique de

¹Gilbert Bosetti, « *Il Gattopardo* : une histoire légendaire intégrée dans le décor mythique d'une enfance vécue comme âge d'or » *Enfances méridionales*, Université Stendhal, Cahiers du CERCIC, 6, Grenoble, 1986, p. 169.

²Cité dans Samonà, *I Racconti*, op. cit., p. 401.

³Manuela Bertone, *Autobiografismo e intertestualità: "Ricordi d'infanzia" di G. Tomasi di Lampedusa, "Novecento"*, 21, 1998, p. 209.

Lampedusa et celui de Stendhal. Pour ce dernier la mort de la mère marque la fin de l'enfance heureuse et le commencement d'une époque despotique dominée par le père, figure négative par excellence pour l'auteur ; chez Lampedusa l'enfance contient la figure de la mère, souvenir joyeux, vivant et indélébile. Le souvenir des lieux d'enfance provoque le retour en arrière à la vie passée et heureuse avec la mère, dont l'initiale du nom est toujours en majuscule dans le texte. Le premier et le plus ancien souvenir raconté au début du texte est celui du cabinet de toilette où l'enfant se trouve en compagnie de sa mère. L'écrivain décrit l'ambiance et le plan précis du cabinet. Ce souvenir rendu à l'imparfait dans une ambiance de paix et de calme, est rompu (alors que la voix narrative passe au présent) avec l'arrivée du père annonçant le meurtre du roi :

Ricordo benissimo l'accento di quello che disse, ma non le parole né il senso di esse. "Vedo" invece ancora l'effetto che esse producono : mia Madre lasciò cadere la spazzola d'argento a manico lungo che teneva in mano, Teresa disse "Bon Signour !", e tutta la stanza si trovò costernata. Mio Padre era venuto ad annunziare l'assassinio di re Umberto avvenuto a Monza la sera precedente, il 29 Luglio 1900. Ripeto che "vedo" tutte le striature di luce e di ombra del balcone, che "odo" la voce eccitata di moi Padre, il rumore della spazzola che cade sul vetro della toletta, l'esclamazione piemontese della buona Teresa, che "ri-sento" il senso di sgomento che c'invase tutti (RI 434).

Je me souviens très bien du ton de ce qu'il dit, mais non des mots ni du sens de ces derniers. Je « vois » en revanche encore l'effet qu'ils produisent : ma Mère laisse tomber la brosse en argent au long manche qu'elle avait dans la main, Teresa dit « Bon Signour ! » ; « Bon Seigneur ! », et toute la chambre est consternée.

Mon Père était venu annoncer l'assassinat du roi Umberto qui avait eu lieu à Monza le soir précédent, le 29 juillet 1900. Je répète que je « vois » toutes les stries de lumière et d'ombre du balcon, que j'« entends » la voix excitée de mon Père, le bruit de la brosse qui tombe sur le verre de la table de toilette[...] que je « re-sens » le sentiment d'effroi qui nous envahit tous (SE 30).

Avec cette annonce violente, suivie de la série de verbes au présent : (« je vois ; j'entends ; je re-sens ») et des bruits, le sentiment de paix que l'enfant ressentait près de sa mère (« *la grande luce d'estate che entrava dalla finestra*² » (RI 431), dans le souvenir du cabinet de toilette, et « les stries de lumière et d'ombre du balcon ») s'écroule brutalement. Entrent dans la pièce les calamités de l'Histoire et la mort, annoncées par la figure du père. Cette présence s'annonce comme négative, ayant interrompu l'idylle avec la mère.

La mère fait donc l'objet de cette opération de mythification de l'enfance. La figure maternelle est indissociable de la maison. De celle-ci Lampedusa écrit :

La amavo con abbandono assoluto. E la amo ancora adesso quando essa da dodici anni non è più che un ricordo. Fino a pochi mesi prima della sua distruzione dormivo nella stanza nella quale ero nato, a

¹ « dont la fin ouvrit la série de morts tragiques parmi les sœurs de ma Mère, lesquelles offrent un échantillon de trois genres de mort violente : l'accident, l'homicide et le suicide » (SE 33).

² « la grande lumière d'été qui entrait par la fenêtre » (SE 28)

quattro metri di distanza da dove era stato posto il letto di mia madre durante il travaglio del parto. Ed in quella casa, in quella stessa stanza forse, ero lieto di essere sicuro di morire. Tutte le altre case (poche del resto, a parte gli alberghi) sono state dei tetti che hanno servito a ripararmi dalla pioggia e dal sole, ma non delle CASE nel senso arcaico e venerabile della parola (RI 435-436).

Je l'aimais avec un abandon absolu. Et je l'aime encore maintenant alors que depuis douze ans elle n'est plus qu'un souvenir. Jusqu'à quelques mois avant sa destruction je dormais dans la chambre où je suis né, à quatre mètres de l'endroit où avait été placé le lit de la Mère durant le travail de l'accouchement. Et j'étais heureux d'être sûr de mourir dans cette maison, dans cette chambre peut-être. Tous les autres maisons (en petit nombre d'ailleurs, à part les hôtels) ont été des toits qui ont servi à m'abriter de la pluie et du soleil, mais non pas des MAISONS au sens archaïque et vénérable du mot (SE 35).

L'amour pour le palais de Lampedusa, décrit dans les *Souvenirs d'enfance* et détruit par les bombardements de 1943 est

la chiave di quella vocazione mitizzante, segreta ma viva in Lampedusa anche prima di Lighea, che increspa la scrittura solo apparentemente naturalistica e tradizionale del Gattopardo; cioè di quella diffusa e protettiva simbologia "materna" (dalle stelle alle "acque tiepide" della fontana di Anfitrite, danna casa di donnafugata alla giovane donna che "viene a prendere" don Fabrizio Salina nel desiderio dell'agonia) attracerso la quale si esprime nel romanzo il bisogno di pienezza esistenziale così radicalmente smentito e contraddetto — per usare una caustica immagine montaliana — dall'"ossimoro permanentente" della storia¹.

La maison rentre alors dans ce procès de mythisation de l'enfance et se charge d'une symbologie maternelle : « *Fin dal primo ricordo, il più vecchio, del 30 luglio 1900, lo scrittore impone anche un paradigma vincolante che, insieme all'affermazione precedente, si sviluppa e percorre il racconto come un filo rosso: la casa = la madre*² ». L'attachement à la maison disparue n'est pas rendu uniquement par les mots qui récupèrent de ce lieu ce qu'il était avant de devenir débris et poussière. Lampedusa trace des dessins de ce lieu, dessins qui en quelque sorte prolongent le travail de deuil de l'écrivain envers ce qui n'est plus, la maison et la mère³. La littérature finira par devenir la « maison spirituelle » de Lampedusa : « *Nel corso della vita dello scrittore, per valore, pregio, conforto, adesione sentimentale per la letteratura, la casa spirituale finì infatti per sostituire le case reali, via via perdute. Un*

¹Nunzio Zago, *I Gattopardi e le Iene*, op. cit., p. 43. Voir également le texte du critique publié sur *Europe*, qui revient sur la symbologie maternelle dans *Le Guépard* : « La pulsion intérieure qui pousse le personnage à "courtiser" la mort fait office d'antidote pour un moi toujours plus égaré et fragile. Et ce, malgré le physique imposant du Prince, comparé à "l'Hercule Farnèse". Éprouvant "un mécontentement perpétuel", même sous son air altier et "jupitérien", il est affligé par un implacable "esprit ergoteur", comme s'il était tenaillé par la peur du vide, de la finitude, et soumis au besoin spasmodique de recomposition d'un absolu (avec une nuance œdipienne attestée par une symbolique maternelle qui court dans le texte : depuis les étoiles lointaines, que le Prince scrute intensément, jusqu'aux "eaux tièdes" de la fontaine d'Amphitrite dans le jardin du palais de Donnafugata, ou encore - en guise de figure maternelle - jusqu'à la jeune femme qui vient chercher Don Fabrizio dans le délire de son agonie) », Nunzio Zago, « *Comment relire Le Guépard* », op. cit., p. 73.

² Voir Manuela Bertone, *Autobiografismo e intertestualità*, op. cit., p. 211.

³ Selon Bertone, la mémoire de Lampedusa « si serve del disegno per estendere quasi all'infinito il lavoro del lutto, per riportare insistentemente in vita la madre, per colmare l'abisso del dolore e del non-ricordo », Manuela Bertone, *Autobiografismo e intertestualità*, op. cit., p. 218.

*processo di implicita compensazione*¹ ».

Si Santa Margherita et le palais Lampedusa sont les lieux idylliques de l'enfance heureuse, Torretta est au contraire l'emblème du lieu mortifère. En 1989 la découverte d'un texte de quelques lignes sur Torretta écrites par Lampedusa et retrouvées par la femme de son neveu, Lanza Tomasi, dans la bibliothèque de Lampedusa, complète les souvenirs d'enfance et trace une dichotomie nette entre ces deux lieux de l'enfance : « *Altrettanto S. Margherita era amata, altrettanto detestata era Torretta. Essa è sempre stata, è ancora adesso per me, simbolo ed accompagnamento di malattia e morte*² » (RI 483). En effet, dans la description de ce lieu l'écrivain insiste sur le côté morbide de ce village où « *i malati di casa mi ache vi erano inviati per "ristabilirsi" deperivano, intristivano e in capo a tre mesi morivano. La gente del paese poi era fosca, sudicia, incolta e viveva come topi in quelle lerce straducole*³ » (RI 484). Plus encore, dans la maison des Lampedusa, « *all'odore di escrementi non si sfuggiva*⁴ [...] » (RI 485), excréments que les femmes allaient déverser dans une vasque près de la maison. Ce sont des souvenirs d'un lieu repoussant que Lampedusa nous confie, d'une maison qui avait « *un aspetto di tomba gentilizia sgradevole*⁵ [...] » (RI 484). Enfin, le fragment de texte sur Torretta n'a pas été daté, ce qui pose la question d'un lien probable avec les descriptions morbides que Lampedusa fait du paysage dans *Le Guépard*. Le fragment de Torretta peut se lire comme

la chiave del paese siciliano, della sicilia disperata, che appare nell'alba livida che saluta la partenza da Donnafugata di Chevalley di Monterzuolo. La descrizione di Torretta è appunto la Sicilia del buio cosmico. Ci si ingannerebbe a confonderla con il verismo ottocentesco. La rappresentazione di Lampedusa è come di consueto più psicologica che descrittiva, disperata anziché commovente. Torretta è il "gulag" siciliano, la caligine infernale, l' "irremediabile", parola che chiude perentoriamente la IV parte del Gattopardo¹.

On voit alors se dessiner l'opposition entre Santa Margherita, lieu de l'enfance, de la maison et de la mère perdues à jamais, et dont l'écrivain fait le deuil alors qu'il est en train d'écrire son roman, et Torretta. Torretta qui représente à la fois la Sicile morbide à laquelle l'écrivain et son héros sont opposés, et le lieu de l'Histoire qui dévaste le monde nostalgique d'une époque

¹ Voir Nunzio La Fauci, *Lo spettro di Lampedusa*, op. cit., p. 18.

² « Autant Santa Margherita était aimée, autant Torretta était détestée. Elle a toujours été, elle est aujourd'hui encore, pour moi le symbole et l'accompagnement de la maladie et de la mort » (SE 93-94).

³ « « les malades de chez nous qui y étaient envoyés pour « se rétablir » dépérissaient, s'étiolaient et au bout de trois mois mouraient. Les villageois étaient par ailleurs sombres, crasseux, incultes et vivaient comme des rats dans ces ruelles repoussantes » (SE 94).

⁴ « ne pouvait fuir cette odeur d'excréments [...] » (SE 95),

⁵ « un aspect de tombe nobiliaire désagréable [...] » (*Ibid.*).

révolue, et ouvre un abîme entre ce monde et le déclin dans lequel écrivain et personnage sont entraînés.

On peut tout aussi bien parler de deuil de la jeunesse chez Lampedusa. Jusqu'à l'avant-guerre, l'écrivain avait vécu dans une sorte d'âge d'or, dans lequel se seraient accumulés les matériaux de l'œuvre à venir. En effet, Lampedusa aurait conçu l'idée de son roman durant les vingt-cinq années qui précédèrent le début de sa rédaction, en 1954. En 2006, la publication des lettres de jeunesse, écrites pendant ses voyages dans les capitales européennes, a ouvert de nouvelles perspectives d'études. Cette publication confirme la conception du *Guépard* en 1930 (le voyage en Europe recouvrant la période qui va de 1925 à 1930), tout en jetant un éclairage nouveau sur la jeunesse de l'écrivain. Il devient intéressant alors de lire l'insouciance de ce jeune aristocrate dans ses voyages solitaires, poussé par cette « *nobile curiosità intellettuale che lo accosta a Goethe e allo Chestertonio*² » (VE 89), citant les vers de *L'invitation au voyage* dans la description de Londres, ou, admirant, la peinture de Sargent. À Paris, depuis la fenêtre de l'Hôtel d'Orsay, rue de Lille, « *una delle più aristocratiche dell'aristocratico Faubourg* [...] », Lampedusa imagine que l'hôtel particulier situé en face de sa chambre pourrait être « *la pietrificazione di ciòche il Mostro aveva sempre immaginato dell'hôtel de Guermantes* [...] » (VE 142). Le jeune dandy italien, en se rappelant le début de *Sodome et Gomorrhe*, s'attend à voir apparaître, du fond de la rue, le ventre du baron de Charlus, « *intento a seguire "une petite télégraphiste" o a far visita a Jupien ; ché anche qui le bottegucce miserelle stanno gomito a gomito con il palazzo sontuoso*³ » (Ibid.). Lampedusa séjourne dans les meilleurs hôtels, rencontre des éminences, des collectionneurs d'objets d'art, et ne semble pas encore avoir conscience du déclin qui l'entraînera, quelques temps plus tard, à la perte de tout. C'est au tournant des années trente que commence à transparaître, dans les lettres, sa préoccupation pour les problèmes économiques des *Piccolo* qui anticipent, en l'accéléralant, la course inéluctable vers la ruine de ce « *Primo (ed ultimo)*⁴ » (G 33), comme il l'écrit dans *Le Guépard*. La conception du roman par un Lampedusa héritier d'un monde disparu daterait de cette époque, alors que le déclin commence et que le jeune

¹ Gioacchino Lanza Tomasi, *Premessa a I racconti*, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Opere, op. cit.*, pp. 427-428.

² « Londra », 10 Agosto 1927. « noble curiosité intellectuelle qui le place aux côtés de Goethe et de Chesterton », [Londres] 10 août 1927, (VE 113).

³ « Parigi agosto 1928. ». « l'une des plus aristocratiques de l'aristocratie Faubourg » ; « la pétrification de ce que le Monstre avait toujours imaginé de l'hôtel de Guermantes [...] » ; « occupé à suivre "une petite télégraphiste" ou à rendre visite à Jupien ; car là aussi les petites boutiques misérables sont au coude à coude avec le somptueux palais [Paris, août 1928], (Ibid., 174-175).

⁴ « Premier (et dernier) » (G 12).

Lampedusa a inconsciemment introjecté, pendant ses voyages, des motifs majeurs qui trouveront leur place dans *Le Guépard*, et qui transparaissent déjà dans ses lettres. Le jeune Lampedusa est fasciné par l'élégance vestimentaire et le soin hygiénique du clan Bellini de Londres, élégance opposée à celle de Palerme. Le frac devient un véritable objet d'analyse, d'où l'insistance sur ce fameux frac de Don Calogero et l'intention de Don Fabrizio de lui faire parvenir de Londres des rasoirs et des cosmétiques. On lit ici la conception du drame, l'affrontement entre deux caractères, à la base des relations entre Don Fabrizio et Concetta.

Enfin, dans la première partie du *Guépard*, la description de Lampedusa de la Conque d'Or de Palerme, si évocatrice des Malebolge de Dante, fait écho à deux passages des lettres datées du 4 Juillet 1927 et du 20 Septembre 1927¹. En décrivant les cathédrales de York, le jeune voyageur utilise la figure du ciel de plomb recouvrant le paysage médiéval et austère de la cathédrale². L'image du plomb sera présente dans les descriptions du paysage sicilien dans les *Souvenirs d'enfance* et dans *Le Guépard*³. Lampedusa partage avec Proust la signification mortuaire de cet élément qui participe à l'aura décadente et pessimiste du livre⁴.

Le récit du *Guépard* nous permet alors de voyager dans le temps de la jeunesse insouciant de ce noble qui s'amuse à se confronter aux mondes de l'aristocratie européenne et à entretenir ses dialogues imaginaires avec ses écrivains préférés et qui, inconsciemment, enregistre le matériel pour son œuvre à venir. L'écriture, vingt-quatre ans plus tard (1954), se construit sur le travail du deuil après le bombardement de la maison, gardienne des souvenirs d'enfance, de la figure de la mère ; mais aussi sur le deuil de la jeunesse, causé par le déclin total et la guerre. Le dernier voyage serait celui que l'écrivain entreprend contre le temps et la mort.

¹ (VE 47 ;108) ; (VE 53 ;133). Dans la première partie du *Guépard* les feux allumés par les rebelles et le caractère mortuaire et funèbre que les couvents confèrent à Palerme, donnent une aura dantesque à la description qui est faite de la Conque d'Or.

² (VE 58) ; (VE 70).

³ En décrivant le voyage vers Santa Margherita Belice, Lampedusa écrit : « *La strada diventava mostruosa : attorno si svolgeva lo smisurato paesaggio della Sicilia del feudo, desolato, senza un soffio d'aria, oppresso dal sole di piombo* » (RI 449). « La route devenait monstrueuse: alentour se déployait le paysage démesuré de la Sicile féodale, désert, sans un souffle d'air, pressé par un soleil de plomb » (SE 49). Dans la deuxième partie du *Guépard*, racontant le même voyage vers Donnafugata (Santa Margherita dans les souvenirs réels de l'enfance) on lit une description mortuaire : « *Il giardino dormiva sprofondato nell'ombra, sotto ; nell'aria inerte gli alberi sembravano di piombo fuso ; dan campanile incombente giungeva il sibilo fiabesco dei gufi* » (G 96). « Le jardin dormait plongé dans l'ombre, au-dessous ; dans l'air immobile, les arbres semblaient de plomb fondu ; du clocher qui dominait parvenait le sifflement fabuleux des hiboux » (G 88).

⁴ Chez Proust, fait remarquer Luc Fraisse, cette image est liée au vitrail représentant cet arbre de Jessé qui est la généalogie des Guermantes, aux *plombs d'une Venise intérieure* comme métaphore d'Albertine dans sa prison, et, encore, au plomb comme image de mort dans *Sodome et Gomorrhe*, et enfin à la description du vieillissement des personnages dans le « Bal de Têtes », Luc Fraisse, *L'Œuvre Cathédrale, op. cit.*, pp. 322-328.

Notre étude nous a permis de considérer les différentes facettes du deuil et de son écriture. Nous avons analysé la place et la signification lourde de conséquences que les rites ou leur interdiction ont dans les romans et la période étudiés.

D'une part, on continue d'assister à l'accomplissement des rites funéraires, et ce, malgré l'ironie de Tolstoï ou de Woolf à l'égard de la théâtralisation même de ces rituels, où chacun doit assumer un rôle devant l'indicible, le "rien" de la mort. Si l'accomplissement de ces rituels perdure, c'est qu'il s'agit là d'étapes indispensables aux survivants pour effectuer le travail de deuil, pour permettre aux endeuillés de se réadapter socialement, de donner une place aux morts. La sépulture permet la croyance en la survie, donc l'humanisation de la mort. Néanmoins les morts, mêmes les plus chers, sont voués à l'oubli, c'est ce que démontre le narrateur proustien avec le long deuil de la grand-mère et d'Albertine. Le chagrin ne suffit pas à maintenir ces dernières en vie, l'oubli finit par consumer même la douleur la plus atroce. Dans *Le Temps retrouvé*, il y est tout aussi bien question d'un deuil particulier, le deuil de guerre. Il s'agit là d'un deuil qui annonce des traits fondamentaux de l'attitude de l'homme contemporain face à la mort de l'autre. Si d'une part l'absence du corps empêche les endeuillés de terminer le travail du deuil, d'autre part la réglementation du deuil en guerre et l'interdit du deuil en société ouvrent sur une nouvelle attitude de l'homme face à la mort et qui trouve ses origines déjà au début du siècle pour s'accroître durant la Grande Guerre : le refoulement du deuil, sa relégation à l'arrière-plan de la solitude des endeuillés qui se retrouvent bannis de la société. On commence à assister chez Proust à l'impossibilité du deuil, à l'émergence de l'interdit du deuil en public, et à l'isolement des endeuillés. Les corps sont profanés, la sépulture leur est refusée, ils attendront des années avant de reposer dans un ossuaire ou dans un cimetière, soit-il militaire ou familial. Le deuil a ses propres règles et coutumes, la guerre semble en dévaluer la portée privée car la mort devient chose quotidienne et souvent anonyme. Proust met en scène le deuil de tous les rangs de la société parisienne, avec les rôles, les règles et les différents cercles ou communautés de deuil. C'est que la Grande Guerre a changé la manière de faire le deuil et de songer à la mort. Le deuil a tout aussi bien sa propre écriture dans les romans de Proust et de Lampedusa, il a ses propres analogies, comparaisons et métaphores.

Le deuil, dans les romans de la mort du héros, ne concerne pas seulement le rapport à la mort de l'autre. Faire le deuil signifie également se rapporter aux souvenirs et aux choses ou aux lieux qui restent de l'être disparu. Dans les romans de Tolstoï, Proust, Woolf, et Lampedusa, les objets permettent aux survivants de se rappeler le mort et de songer au

memento mori. D'autre part, les choses participent à la méditation sur la mort, ou bien symbolisent cette dernière à travers leur signification métaphorique. Les objets dans *Le Guépard* concrétisent la mort, à travers leur côté matériel et non seulement symbolique. Ils "contiennent" le mort par sédimentation ou momification. La mort et l'agonie permettent le mémoriel-affectif chez les héros agonisants : c'est une mort à l'ancienne, une mort de l'attachement aux choses chères de la vie, et qui s'oppose à la valeur marchande attribuée aux choses par la nouvelle bourgeoisie émergente. Le rapport à l'objet-relique, quant à lui, est destiné à se détériorer, les objets du mort ou du souvenir finissent par rentrer dans des catégories négatives.

L'étude sur le deuil nous a amenés à nous demander si ce sentiment n'est pas le moteur même de l'écriture. En effet, chez les écrivains, le deuil d'une personne ou d'une époque de la vie, cette absence toujours prégnante, est un sentiment qui peut motiver et nourrir l'écriture. La perte du père ou de la figure maternelle revit de manière transposée dans les romans, ou même, comme c'est le cas chez Tolstoï, peut être créée par le biais de l'écriture. En quelque sorte les écrivains font le deuil de leur propre vie par le biais de l'écriture.

Mais le deuil n'est qu'une facette, la plus intime et la plus éprouvante, qui fait suite à la mort de l'autre. Le discours sur la mort amène à s'interroger sur les autres réactions de l'homme à la mort de l'autre et la sienne propre, à cette mort toujours unique comme l'écrit si bien Ionesco.

TROISIÈME PARTIE : L'ÉCRITURE DE LA FINITUDE

Si le deuil montre toute la violence des sentiments qui émergent de la perte de l'autre, il est un autre type de deuil que l'homme vit avant de mourir. La vieillesse est ce deuil et met l'homme face à sa propre finitude.

Dans un premier chapitre nous analyserons comment les représentations de la vieillesse et du mourir se font à travers une écriture qui rend ces moments visibles par la force de l'*ekphrasis*. Les écrivains récupèrent les motifs des vanités picturales et bibliques, du *memento mori* pour donner de nouvelles images de la vieillesse. Celle-ci a ceci de particulier qu'elle est rendue également par des formes inhumaines qui montrent tout le drame et toute la violence du vieillir.

Ceci étant, l'écriture du mourir est inséparable des réponses que la société donne à la mort, de la médicalisation à l'attitude sociale envers le mourant, le deuxième chapitre fait émerger une nouvelle relation de l'homme à la mort de l'autre. La mort du héros, elle, est vue de l'intérieur du héros se voyant mourir ou bien, elle est vue par les autres qui reçoivent leur propre révélation de la mort. Dans tous les cas, l'écriture du mourir possède ses propres images.

Mais la mort, elle, est-elle vraiment irrévocable en littérature ? Force est, par ce travail, de démontrer également, dans un troisième chapitre, comment la création littéraire peut donner accès à l'immortalité de, et par, l'œuvre. Par là même, la mort de l'écrivain se profile comme le prix à payer.

CHAPITRE 1 : La vieillesse ou l'antichambre de la mort

Dans les romans du Tolstoï, Mann, Proust, Woolf et Lampedusa, l'écriture de la mort ne peut pas être isolée de celle de la vieillesse, cette antichambre de la mort conduisant de manière irréversible à la "vraie" mort.

La réflexion autour de la vieillesse pose la question du contre-sens de la vie, puisque cette dernière est en même temps croissance et décadence. En effet, dès la naissance, chaque instant qui passe nous éloigne de manière imperceptible de la vie et nous mène à la mort. L'homme vieillit et son corps se renouvelle sans cesse ; c'est pourquoi il n'aperçoit pas subitement les effets de la vieillesse. Tout comme le déclin est inscrit dans l'essor, le vieillissement l'est en nous dès le premier âge. Le corps meurt progressivement, continûment, la mort ne serait alors que le dernier stade de ce déclin progressif :

la mort, ce changement d'état si marqué, si redouté, n'est donc dans la nature que la dernière nuance d'un état précédent ; la succession nécessaire du dépérissement de notre corps amène à ces degrés, comme tous les autres qui ont précédé ; la vie commence à s'éteindre longtemps avant qu'elle s'éteigne entièrement¹ [...].

La perception de la vieillesse a évolué avec le temps. Dans la modernité et dans la contemporanéité on perçoit une démarcation nette entre la vieillesse et les périodes de la vie qui précèdent. La sénescence semble être l'âge de l'abandon, de l'inutilité, et du déclin progressif. C'est une conception toute négative que celle de la vieillesse exclue de la société. Conception marquée profondément par l'attitude moderne de l'homme devant la mort. Dans l'antiquité, la sagesse, l'exercice de la philosophie, de la mémoire et de la raison étaient considérées comme des qualités qui permettaient aux personnes âgées de continuer une carrière publique, de garder une certaine dignité, ce qui faisait de la vieillesse une étape positive de la vie. En réalité, c'étaient les qualités de certains hommes âgés qui étaient valorisées, pas ce stade en lui-même, car les vieux, en raison de leur diminution physique et parfois intellectuelle ont toujours été marginalisés, même dans les sociétés les plus anciennes².

Dans les romans analysés on est toutefois éloigné de la conception de la sénilité comme âge heureux, tel que nous la lisons chez Épicure, Cicéron, Sénèque ou Platon. Ces penseurs montrent une vision positive de la vieillesse lorsque la philosophie et l'enrichissement de l'âme, en opposition au dépérissement du corps, permettent au vieillard

¹ Georges-Louis Leclerc Buffon, *De l'homme*, « De la vieillesse et de la mort », présentation et notes de Michèle Duchet, Paris, François Maspero, 1971, p. 154.

² Laes Christian, « À la recherche de la vieillesse dans l'Antiquité gréco-romaine », *L'Antiquité classique*, Tome 74, 2005, pp. 243-255. https://www.persée.fr/doc/antiq_0770-2817_2005_num_74_1_2580.

de vivre de manière heureuse, en se détachant des passions et des plaisirs humains. Selon Sénèque, par exemple, le charme de la vie est dans la vieillesse, car la joie de toute chose ne se vit que dans sa fin¹. Le fruit est plus savoureux quand il est mûr ; de même, écrit-il à Lucilius, la volupté garde son piquant pour l'instant final. De plus, la mort, étant une possibilité autant pour l'homme jeune que pour le vieillard, sa crainte ne devrait pas être majorée chez ce dernier. C'est pourquoi il faut toujours garder à l'esprit cette possibilité et s'étudier à mourir, car la mort n'a pas d'âge. Sénèque reprend le concept épicurien selon lequel s'étudier à mourir signifie apprendre à être libre. En effet, selon Épicure la vie est agréable même au vieillard puisque la pratique de la sagesse lui permet de se détacher des charges de la vie². Bien vivre signifierait alors bien mourir.

C'est une conception toute opposée qu'on lit dans les romans du corpus ; la description de la vieillesse et du vieillissement y prend des tons tragiques. Y émergent la marginalité et l'isolement des personnages vieillissants et, en même temps, toute la décrépitude qui habille ces « débris d'humanité³ ». En effet, la description de la vieillesse dans les romans n'est pas sans évoquer *Les petites vieilles* de Baudelaire, alors que ces « montres disloqués⁴ », sont évoqués dans toute leur déchéance physique. Les modifications subies par le corps au cours du vieillissement traduisent la dissolution opérée par le temps. En ce sens la vieillesse, « maladie de la temporalité », est la maladie des maladies⁵.

1.1 Le temps du vieillir ou de l'altérité de soi

Écrire le temps qui passe, c'est rendre perceptible le travail invisible du temps, à travers les descriptions des métamorphoses des corps humains. Écrire le vieillir signifie aussi écrire l'expérience de l'altération du sujet, puisqu'il voit son unité brisée par cet autre "moi" qu'est devenu ce corps.

C'est tout le drame ressenti par le narrateur de la dernière matinée du *Temps retrouvé*, alors que la transformation des corps vieillissants qu'il voit, à la « Matinée chez la princesse de Guermantes », a ceci de tragique que ce n'est pas une simple transformation produite par un changement de couleur ou d'autres éléments. La transformation opérée par la vieillesse fait

¹ Sénèque, « Avantages de la vieillesse », Lettre XII, *Lettres à Lucilius*, traduit par Joseph Baillard, Paris, Hachette, 1914, 2, pp. 23-25.

² Épicure, *Lettres et maximes*, Texte établi et traduit, avec une introduction et des notes par Marcel Conche, PUF, Paris, 1987.

³ Charles Baudelaire, « Les petites vieilles », *Œuvres complètes, op. cit.*, v. 72, p. 91.

⁴ *Ibid.*, v. 5, p. 89.

⁵ Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, Paris, Éditions Flammarion, « Champs essais », 1977, p. 192.

que, pour le héros, les personnes présentes avec lui sont méconnaissables. Ne pas reconnaître quelqu'un « c'est admettre que ce qui était ici, l'être qu'on se rappelle n'est plus, et que ce qui y est, c'est un être qu'on ne connaissait pas ; c'est avoir à penser un mystère presque aussi troublant que celui de la mort dont il est, du reste, comme la préface et l'annonciateur » (*TR* 518). C'est un travail de deuil que celui de la prise de conscience du vieillissement, deuil de ce qui se perd sans cesse, car la vieillesse se définit en terme d'absence, puisqu'elle entraîne un vide, le néant de ce qui ne peut plus être. Par conséquent, vieillir entraîne le renoncement à soi, à ce qui était et qui n'est plus, car cela implique une expérience de détachement du passé, de sa propre personne. C'est comme si l'homme vieillissant voyait sa vie étant celle d'un autre, comme s'il la considérait à la troisième personne et devenait, par conséquence, le spectateur de sa propre mutation. Jean Améry définit la vieillesse comme un scandale, car elle est une réalisation violente dont le cours est irréversible et n'a pas de remèdes. Vieillir est un scandale, en ceci qu'il rend l'homme étranger à son propre corps. Le corps avec ses maladies et dégradations s'impose ainsi à la conscience de l'homme, l'oblige à tenir compte de ses changements et de son déclin.

Ce n'est pas seulement une perte physique qui est ressentie. La vieillesse entraîne tout aussi bien une modification des relations sociales et culturelles. Le regard des autres change, l'homme vieillissant n'est plus vu comme utile à la société. À ce propos, on parle d'âge social : le monde n'a plus confiance dans les capacités du vieillard. La société juge le vieux comme une personne sans potentialité. Cependant, l'âge social

ne saurait être généralisé, il dépend des époques, des structures sociales, du champ relationnel qui est propre à tout homme. [...] Thomas Buddenbrook, qui atteignit à sa dignité de sénateur à la quarantaine, était justement, en vertu de cette dignité et de l'aura paternelle qu'elle lui conférait, un homme très mûr, presque déjà âgé. Son frère Christian, le débauché, qui souffrait de douleurs confuses dans la jambe et inclinait aux petits déjeuners au champagne, était sur son lit de mort un jeune garçon ressemblant à un vieillard¹.

Les éléments culturels qui furent les siens sont devenus obsolètes aux yeux des nouvelles générations.

Ce n'est donc que par l'expérience de l'affaiblissement de ses possibilités sociales, de son capital culturel, et par la décadence de son propre corps, que l'homme vieillissant se sent exclu du monde et qu'il commence à considérer concrètement la perspective de la mort. La mort n'est plus une idée vaguement abstraite comme elle l'est pour les jeunes. Pour une personne âgée,

¹ Jean Améry, *Du vieillissement. Révolte et résignation* (1968), trad. de l'allemand par Annick Yaiche, préface de Régine Waintrater, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1991, p. 115.

la mort devient partie intrinsèque d'elle-même. L'homme vieilli voit la mort comme une chose personnelle, qui le concerne, elle n'est plus une chose générale. N'avoir plus beaucoup de temps à vivre signifierait alors avoir beaucoup de temps en réserve, mais en soi-même. Car si la jeunesse a devant elle la vie, le monde et l'espace, le sujet vieilli porte le temps dans son corps, en lui :

Qui croit avoir *devant* lui ce qu'on nomme le « temps » se sait en vérité désigné à sortir de l'*espace* : à s'extérioriser. Qui a la vie, donc le véritable temps en lui, doit en finir avec cette magie songe-creux de la réminiscence. Ce qui lui advient est la mort. Elle l'enlève, lui et les vestiges de son corps, hors de l'espace. Elle le *désespace*, lui prend le monde et la vie, elle retire au monde sa personne et son espace. En vertu de quoi un homme vieillissant n'est plus que temps, entièrement temps, un étant-le-temps, un possédant-le-temps, un reconnaissant-le-temps¹.

La vieillesse positionne, crée la confrontation de l'homme avec le temps de sa vie, avec les images de son vécu, alors que la mort apparaît comme son désespacement, sa sortie de ce monde. Comme l'écrit Améry, « En vieillissant [...] nous devons vivre avec l'idée de mourir, impudence, scandale, humiliation à nulle autre pareille, que nous acceptons, non pas humblement, mais humiliés² ». De là la peur de mourir, de là l'identification du sujet avec cette peur, et une sorte de compromis : un « faux compromis¹ », que fait le vieil homme avec la mort. Il s'agit néanmoins d'un compromis qui n'a rien de stable, de rassurant, qui cherche un équilibre entre la résignation et la révolte, la peur et l'illusion d'échapper à la néantisation. De surcroît, le vieillissement a ceci de tragique qu'il est un processus irréversible dans le temps. Le devenir en général est un processus irréversible, autant pour le jeune que pour le vieux, puisqu'il est impossible de revenir en arrière. L'irréversibilité serait alors une propriété propre au temps et c'est avec le temps que la vie humaine s'en va progressivement. C'est justement cette impossibilité de retour en arrière qui oblige l'homme à se projeter dans l'avenir.

Mais pour l'homme vieux il est néanmoins possible de revivre dans le passé, ne serait-ce que par les souvenirs. On pourrait même penser que la vieillesse est un temps de la mémoire tournée vers le passé. C'est une mémoire condamnée au passé car le temps futur se réduit à très peu de possibilités. Néanmoins, ce retour en arrière permet au sujet de revivre un passé perdu à jamais. Le souvenir permet de combler le caractère tragique de l'irréversibilité du temps, car il fait revenir, par le biais de la mémoire, un passé que l'on ne pourrait plus revivre autrement. Le souvenir permet alors une compensation symbolique. De là naît la

¹ *Ibid.*, pp. 56-57.

² *Ibid.*, 203.

nostalgie d'une époque révolue, défunte, de là le renoncement à soi-même, à ce que le moi fut jadis. Renoncer à ce moi, à cet être du passé, signifie vieillir.

Dans *Les Années*, la vieillesse est vue comme un temps de mémoire, de récupération symbolique du passé. Alors que Peggy et Eleanor sont en taxi et se rendent à la soirée chez Délia, Eleanor revoit des images d'autrefois, en regardant le ciel. La manière dont la mémoire fonctionne dans la vieillesse est exprimée au travers de la métaphore qui traduit le vieillissement par l'image des portes qui s'ouvrent sur le passé en laissant entrevoir des bribes de ce dernier : « *Another door had been opened. Old age must have endless avenues, stretching away and away down its darkness, she supposed, and now one door opened and then another²* » (A 315).

Dans le *Temps retrouvé*, le narrateur possède en lui le temps, la vieillesse lui permettant de revisiter le temps vécu, le temps passé. En abandonnant le monde, la société mondaine, le narrateur de la dernière « Matinée chez la princesse de Guermantes » ressent le temps ; il peut presque sentir les « couches de temps accumulées en lui, trop épuisé qu'il était pour encore s'extérioriser³ ». Seul obstacle, la mort. La peur de celle-ci que le narrateur éprouve relève de la perte consécutive de ses souvenirs inscrits dans son corps, car c'est à l'intérieur de lui-même qu'est gravé son passé. Améry s'inspire probablement des dernières pages du *Temps retrouvé* lorsqu'il parle du temps "incorporé" dans le corps des personnes âgées. Tous les personnages de la « Matinée chez la princesse de Guermantes » sont représentés marchant sur des échasses ; métaphore de la mesure du temps qu'ils portent en eux, de tous les souvenirs et des années incorporés dans ces corps abîmés. Le héros de la dernière matinée doit faire face au péril éventuellement causé par la hauteur de ses échasses :

Je m'effrayais que les miennes fussent si hautes sous mes pas, il ne me semblait pas que j'aurais encore la force de maintenir longtemps attaché à moi ce passé qui descendait déjà si loin. Aussi, si elle m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure [...] dans le Temps (TR 625).

La vieillesse donc comme mesure du temps réellement vécu et intérieur, n'a plus beaucoup de futurition. Elle se définit comme un moment accordé où doit s'accomplir l'œuvre d'une vie au seuil de la mort. La référence aux « êtres monstrueux » auxquels ressembleraient les hommes

¹ *Ibid.*, p. 197.

² « Une autre porte avait été ouverte. La vieillesse devait avoir d'innombrables avenues, se déroulant toujours plus loin dans ses ténèbres, supposait-elle, et à un moment une porte s'ouvrait, puis une autre » (A 999).

³ Jean Améry, *Du vieillissement.op. cit.*, p. 64.

du livre à venir, n'est pas sans évoquer les descriptions monstrueuses de la vieillesse dans le *Temps retrouvé*.

Si la vieillesse est un temps de souvenirs, l'on peut se demander si le temps du vieillissement, peut être aussi le temps du récit, récit d'une vie ou d'un moment de la vie. Autrement dit, la vieillesse, temps de souvenirs, est aussi celui où il devient possible d'en écrire le récit. À ce propos, Alain Montandon souligne justement comment écrire le vieillissement signifie, en un sens, « emprunter le cheminement d'un récit historique — une histoire de vie. Construire ce sens est se bâtir un rempart contre l'inéluctable. Le vieillissement, du fait même qu'il peut être le temps du souvenir, est aussi le temps du récit¹ ».

Chez Tolstoï, Mann, Proust, Woolf et Lampedusa, les personnages vieillissent lentement, ou soudainement devant nos yeux. L'on songera au vieillissement rapide de Thomas Buddenbrook, ou d'Ivan Ilitch, vieillissement qui fait émerger chez les héros l'étonnement et la réalisation dramatique de son caractère irrévocable. Nous suivons également les lentes étapes de la vie, du déclin et de la mort d'autres personnages. La lenteur du vieillissement est encore plus tragique du fait du contraste qu'elle provoque avec le temps de la jeunesse, et la prise de conscience douloureuse, pour les héros, du fait que ce temps n'est plus et qu'ils se trouvent à un pas de la tombe. La réalisation de cette vérité est accompagnée, à la fin des romans, de la prise de conscience du caractère soudain des changements produits par le temps. La lente progressivité du déclin, imperceptible aux yeux de la jeunesse, rend plus tragique encore le moment où survient la prise de conscience de la fin. Ce sont des “transformations silencieuses²” que celles décrites dans les romans, car le temps agit de manière muette sur les êtres. Du coup, la prise de conscience de cet incessant travail d'érosion est accablante : c'est justement le fait de ne pas avoir perçu ces transformations auparavant qui stupéfie le héros. Il est ainsi question d'un étonnement devant la mort, même de la part du sujet vieillissant, car il éprouve la sensation de vivre dans un présent éternel.

¹ Alain Montandon, préface à *Écrire le vieillir*, études reunies par Alain Montandon, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Clermont-Ferrant, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 10.

² François Jullien, *Les Transformations silencieuses*, Paris, Grasset, 2009. Le critique va jusqu'à soutenir que « le roman, à l'époque moderne, comme genre propre et, reconnaissons-le, foncièrement nouveau, est ce qui trouve sa fonction et sa légitimité dans le récit des transformations silencieuses. [...] Notamment de ces grandes transformations historiques, amples et si ramifiées, mettant en jeu tant de vecteurs et facteurs du social et qu'aucune date ni aucun épisode ne contient ». Il cite à ce propos les romans de Stendhal et de Tolstoï, qui montrent les transformations muettes de leurs personnages et celles produites par l'Histoire, *Ibid.*, p. 80.

Néanmoins, la réalisation du caractère mortel de sa propre personne parvient comme par hasard au moment où un miroir révèle les atteintes du temps sur le corps. Cette contemplation étonnée du changement de son propre corps, conduit l'homme à une méditation sur la mort, puisqu'il aperçoit la finitude de sa destinée, sort qu'il connaissait déjà avant mais sur lequel il ne s'était pas encore penché, car c'est toujours l'autre qui meurt. D'ailleurs l'homme n'apprend rien de nouveau et pourtant il s'étonne, car « le concept abstrait de la mort se révèle soudain à l'homme comme un *événement effectif*¹ ».

Le miroir donne une image double de soi : il met le sujet face à son moi et à son non-moi en même temps. Le non-moi est constitué par les signes du vieillissement, signes perçus comme totalement étrangers au "moi". Ces signes-là ont ceci de tragique qu'ils sont ressentis par la personne vieillissante comme étrangers à soi, car celle-ci relie son propre moi à l'image passée et jeune de son corps. Ainsi, dans le récit de Tolstoï, le regard de l'autre sur le personnage malade suffit à lui faire comprendre combien il a changé. Ivan Ilitch poursuit alors la confrontation devant un miroir et s'aperçoit, en regardant une photo, des changements extrêmes de son corps. En se regardant dans un miroir le héros découvre, avec stupéfaction, que ces quelques mois de maladie l'ont considérablement vieilli, au point que les autres lisent dans son regard qu'il est un homme mort, que ses yeux n'ont plus de lumière.

Toujours devant le miroir, Eleanor, le personnage de Woolf, ne se reconnaît plus, car la vieillesse a produit une autre image d'elle-même. Elle « *gave once glance at the woman who had been for fifty-five years so familiar that she no longer saw her — Eleanor Pargiter*¹ » (Y 189). Le personnage ressent une forme de distanciation vis-à-vis de son corps transformé. L'altérité du moi, produite par ces changements, a ceci de tragique qui entraîne, chez le personnage, le travail de deuil qu'il doit faire de sa jeunesse, perdue à jamais.

Dans le *Temps retrouvé*, il est question d'une découverte faite par le personnage principal par le biais d'un processus de réflexivité. Ce n'est qu'en regardant les autres personnages vieillis dans la « Matinée chez la Princesse de Guermantes » que le héros-narrateur réalise, par un effet miroir et de surprise, qu'il a lui-même vieilli, par l'effet d'un "miroir opposé". Proust définit le « miroir opposé » (TR 508) comme la perception que l'on peut avoir de la vieillesse, car c'est l'autre que nous voyons vieilli, changé, et pas soi-même. Dans le *Guépard*, tout comme dans le *Temps retrouvé*, le héros réalise qu'il a vieilli par un effet de réflexivité dans sa relation à l'autre. En effet, ce n'est qu'en se comparant à l'autre

¹ Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, op. cit., p. 216.

que Don Fabrizio prend acte de son propre vieillissement. Lorsque le prince apprend de père Pirrone l'amour de Concetta pour Tancredi, la voix du narrateur montre cette première prise de conscience du vieillissement de la part du personnage : « *Un uomo di quarantacinque anni può credersi ancora giovane fino al momento in cui si accorge di avere dei figli in età di amare. Il Principe si sentì invecchiato di colpo*² [...] » (G 84). Cette brusque prise de conscience s'impose à nouveau lorsque Tancredi lui fait remarquer qu'il n'a plus l'âge de penser aux étreintes érotiques tandis qu'ils admirent la statue d'Amphitrite. Ainsi, lors du bal chez les Ponteleone, le héros reconnaît les femmes désormais laides et vieilles qui avaient été ses amantes et en éprouve de la honte. De même que le héros proustien, Don Fabrizio doit faire un effort de mémoire pour « *ricreare per sé l'immagine di loro quali erano venti anni fa*³ » (G 218).

La rétrospection sur la vie passée qu'effectue l'homme vieilli lui laisse entrevoir le terme ultime de l'existence, le caractère fini, sans avenir, de cette dernière. Néanmoins, la conscience du vieillir n'est pas une conscience objective pour l'homme qui a pris de l'âge, car le présent n'est pas vécu comme une presque fin, mais comme un temps qui n'a pas de fin pour le sujet. Pour le sujet vieillissant, la mort ne peut pas être envisagée de manière rationnelle. Si l'homme vieillissant avait une conscience détachée de soi, il ne serait pas angoissé par sa mort prochaine, il envisagerait au contraire sa fin avec sérénité. Or, le vieillissement n'implique pas une prise de conscience rationnelle de la part du sujet. Ce déclin est à considérer dans une conception générale, objective qui « est plutôt une interprétation et un jugement qu'une expérience immédiate et sincère⁴ ». Pour cela, la seule réaction authentique face au vieillissement est le déni des outrages du temps dont il s'agit de masquer les effets en tâchant de conserver malgré tout la jeunesse. Chez certains personnages des romans de Mann et Proust se met ainsi en place une sorte de lutte obstinée et extérieure contre la vieillesse.

En effet, les signes physiques de la vieillesse peuvent être cachés par le maquillage, la parure. C'est là tromper apparemment le temps, tromper les autres à travers une image physique, extérieure, enjolivée de soi-même. Néanmoins, le temps passé et le temps biologique ne peuvent être récupérés. C'est tromper la mort que de se parer, que de croire en

¹ « jeta un regard à la femme qui depuis cinquante-cinq ans lui était si familière qu'elle ne la voyait plus — Eleanor Pargiter » (A 884).

² « Un homme de quarante-cinq ans peut se croire encore jeune jusqu'au moment où il se rend compte qu'il a des enfants en âge d'aimer. Le Prince se sentit vieillir d'un seul coup » (G 73).

³ « recréer l'image de ce qu'elles avaient été vingt ans auparavant » (G 234).

⁴ Vladimir Jankélévitch, *La Mort, op. cit.*, p. 212.

l'illusion de retrouver une jeunesse artificielle. C'est se parer d'un masque que de cacher les effets visibles du temps. Et ce sont des masques que l'on retrouve dans les romans de Mann et de Proust. On songe à Mme Elisabeth Buddenbrook, qui se vante d'avoir encore des cheveux et qui en réalité, porte depuis longtemps une perruque. Elle se parera jusqu'à la mort de cet objet. Mais la mort révèle le visage de Mme Buddenbrook dans sa vérité nue, dépouillé de tout artifice : « *Mund und Wangen waren, da die künstlichen Zähne fehlten, greisenhaft eingefallen, und das Kinn schob sich schroff und eckig aufwärts*¹ » (B 570). Par ailleurs, certains personnages du *Temps retrouvé* essaient d'arrêter le temps en grimant leur visage. Cependant, c'est au sens théâtral de masque comme travestissement que le héros attribue, dans un premier temps, les changements des personnages présents à la « Matinée chez la princesse de Guermantes ». En effet, tout au long de la première partie du « Bal de têtes » le héros-narrateur croit à un coup de théâtre où chacun joue son rôle et se travestit en vieux. En effet, tout au long de la première partie du « Bal de têtes » le héros-narrateur croit à un coup de théâtre où chacun joue son rôle et se travestit en vieux. C'est comme si la vieillesse produisait des masques, en exerçant une violence sur les êtres privés de leur visage de jadis, et en leur donnant un rôle naturel d'acteurs. Et ce masque participe au sentiment d'altérité propre au vieillissement. L'idée que la vieillesse applique son masque aux personnages du bal introduit également le thème de la danse macabre dans la dernière partie du roman. Nous développerons un peu plus loin ce point commun à Proust, Woolf et Lampedusa.

On le voit bien, l'analyse de la vieillesse passe par la description physique du déclin des corps et par la perception des transformations liées à ce déclin. Cependant, dans les romans analysés, la description de la vieillesse est rendue sous d'autres angles également : de celui de l'hérédité à ceux de domaines tels que la zoologie et la botanique, on passe à l'étude des métamorphoses de certains personnages en véritables ruines humaines exprimant la vanité de toute chose.

¹ « La bouche et les joues, en l'absence du dentier, s'étaient creusées comme chez les vieillards, et le menton se redressait abrupt et anguleux » (B 578).

1.2 Les transformations héréditaires

Dans *Le Temps retrouvé* et dans *Les Années*, la vieillesse impose aux personnages les traits héréditaires des parents. L'hérédité prive également les personnages de leur propre individualité.

Ainsi, dans l'épisode du « Bal de têtes » l'hérédité prend une nature temporelle, car elle se manifeste sur des visages et des corps vieillissés à travers l'œuvre du temps sculpteur. C'est comme si, dans *Le Temps retrouvé*, l'hérédité avait sculpté ses traits sur les corps des personnages. À ce propos, Jo Yoshida souligne comment les détails physiques et moraux des parents se transmettent aux héritiers à partir d'un certain âge¹. L'hérédité dans la vieillesse participe ainsi à la création de nouveaux visages. Le temps sculpte sur certains personnages des traits moraux ou physiques différents de ceux qu'ils avaient auparavant. L'hérédité, de ce point de vue, semble faire violence aux êtres, car elle impose au descendant la figure de son parent ou d'un membre de la famille.

En outre, la vieillesse est la cause de la laideur de certains personnages. Or, cette laideur relève des déformations héréditaires produites sur les êtres. Parfois le beau nez de jadis est remplacé par le « nez crochu » (TR 513) paternel. Le héros peut croire en un déguisement lorsqu'il constate cette substitution de la mère dans la figure de Mme X..., qui avait toujours été droite et charmante et qui ressemblait maintenant à sa mère tassée comme une Turque. Cette comparaison de Mme X... et de sa mère avec une Turque se fait sous le signe de l'hyperbole qui rend le changement physique et soudain du personnage : « était-ce précipitamment, presque tout d'un coup, qu'elle s'était tassée [...] » (TR 520). Le héros reconnaît, en regardant Legrandin, « dans le méplat de ses joues, la construction de celles de son jeune neveu, Léonor de Cambremer » (TR 521). Dans ce cas, la relation héréditaire se remarque dans le sens contraire, le neveu jeune ressemblant au vieil oncle. Gilberte, quant à elle, ressemble à sa mère, Odette². Chez d'autres personnages on peut parler d'une vraie topographie de la vieillesse, il y en a en effet ceux qui « avaient fini par ressembler à leur quartier, [qui] portaient sur eux comme le reflet de la rue de l'Arcade, de l'avenue du Bois, de la rue de l'Élysée » (TR 529). Pour d'autres encore, une sorte d'hérédité matérielle du visage impose le métier du parent : « Chez une autre, fille de banquier, le teint, d'une fraîcheur de

¹ Le critique souligne comment « l'œuvre de l'hérédité ne s'opère que si l'on a atteint un certain âge. Ainsi, Robert de Saint-Loup deviendra inversé comme son oncle Charlus, mais assez tardivement dans le roman », Jo Yoshida, « La question de l'hérédité chez Marcel Proust. Une comparaison avec le système de Zola », *B. I. P.*, n°27, 1996, p. 84.

² (TR 513; 526).

jardinière, se roussissait, se cuivrait, et prenait comme le reflet de l'or qu'avait tant manié son père » (TR 529).

En réalité, ce sont des figures grotesques que crée le temps. La poétique du vieillir chez Proust se nourrit de l'horreur relevant des altérations produites sur les corps. Mme X... devient tassée, Charlus « plus baissé qu'il ne l'était » (TR 569) et un ministre « diminué de taille [...] et ayant l'air d'une réduction de pierre ponce de soi-même » (TR 526). Avec d'autres personnages également on assiste à des exagérations hyperboliques de la taille. C'est dans la version antérieure de la « Matinée chez la princesse de Guermantes » qu'on peut lire ces descriptions monstrueuses. Telle celle de Mme Verdurin chez qui, sous « l'effet des innombrables névralgies que la musique du maître de Bayreuth lui avait fait éprouver, son front avait pris des proportions énormes, comme chez ces personnes dont les rhumatismes finissent par déformer le corps ; il se bombait en une ardeur douloureuse¹[...] ». Comme le souligne Marie-Magdeleine Chirol, les déformations produites par le temps sur les corps donnent ainsi « un spectacle qui offre toutes les gammes de la devastation allant quelques fois jusqu'au grotesque² ».

Tout comme chez Proust, chez Woolf les personnages vieillissent assument les traits hérités de leurs parents. En effet, les lignes du visage maternel se réincarnent dans le personnage de Milly par le biais de parallèles qui évoquent les descriptions de l'aspect repoussant de la mère agonisante : « *Her face was pouched and heavy; the skin was stained with brown patches ; the hair which had been red was now white, save that there were queer yellow patches in it, as if some locks had been dipped in the yolk of an egg*³ » (Y 21). En regardant le visage de Milly, North y voit la même image : « *looked at his aunt, colourless save for a brown stain on her forehead ; and her hair colourless save for a stain like the yolk of egg on it*⁴ » (Y 357). La description du visage de Milly se fait par l'hypotypose, qui donne à voir une image réelle et visuelle de la détérioration et de la répulsion du visage agonisant. La vieillesse fait émerger sur le visage du personnage le caractère repoussant de la mort, Milly ayant hérité des traits physiques d'une personne sur le point de mourir et qui est rongée par la maladie. Mais il s'agit d'une description tout aussi bien symbolique, car elle met en avant la

¹ Marcel Proust, *Matinée chez la Princesse de Guermantes*, op. cit., p. 394.

² Marie-Magdeleine Chirol, *L'Imaginaire de la ruine dans A la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Summa Publications Inc., *Marcel Proust Studies*, vol. 8, 2001, p. 73.

³ « Son visage était gonflé et lourd ; la peau était tachée de marques brunes ; les cheveux, qui avait été roux, étaient maintenant blancs, mais parsemés d'étranges taches jaunes, comme si certaines mèches avaient été trempées dans du jaune d'œuf » (A 736).

⁴ « regardant sa tante, incolore à part une tache brune sur son front ; et ses cheveux incolores à part une tache comme du jaune d'œuf » (A 1036).

négativité du personnage. En comparant le visage de la mère agonisante à celui de sa fille, Woolf semble dénoncer la limitation de la vie familiale représentée par une pensée traditionnelle, patriarcale qui se réincarne en Milly. Comme dans le *Temps retrouvé*, dans *Les Années* le mort continue à habiter ses descendants. Néanmoins, chez Woolf, ce thème participe de la polémique contre le système machiste ; Milly, dans sa mise à mort symbolique et physique, par le rapprochement de ses traits avec ceux de la mère, semble être la dernière figure représentante de ce monde.

Si chez certains personnages l'hérédité assure la continuité parentale en opposition avec ce qui faisait leur individualité physique et psychique dans la jeunesse, une autre force agit chez d'autres personnages. En effet, chez Proust, on peut parler tout aussi bien de nouveaux caractères, car la vieillesse produit des changements moraux. On assiste toujours à une dichotomie par rapport au passé, les personnages changeant alors de caractère. C'est comme si la vieillesse atténuait les défauts d'autrefois ; c'est pourquoi il est possible de parler d'une vieillesse morale chez Proust. On songe à ces hommes et femmes « jadis insupportables, et qui avaient perdu à peu près tous leurs défauts, soit que la vie, en décevant ou comblant leurs désirs, leur eût enlevé de leur présomption ou de leur amertume » (TR 514). Un cas exemplaire est celui du Prince de Guermantes qui « avait changé, comme tous ces insolents de la jeunesse et de l'âge mûr à qui la vieillesse apporte sa douceur » (TR 532). L'exemple du prince a ceci de particulier qu'il permet de prendre la mesure de l'action du temps en comparant les opinions politiques et sociales des personnages avec les changements subis par ces dernières à la vieillesse, car le héros évoque, par exemple, la conversion du personnage au dreyfusisme, alors que par le passé il avait été dans le camp opposé. En ce sens la vieillesse, en tant que phénomène temporel, change les êtres et leurs croyances¹.

L'hérédité et la vieillesse morale ne sont pas les seules forces qui créent de nouveaux visages lors du dernier bal auquel sont conviés les personnages vieillissants. Ce sont des représentations relevant de la zoologie et de la botanique que nous lisons dans les romans de Proust, Woolf et Lampedusa.

¹ « Était-ce parce qu'aussi le prince avait changé, comme tous ces insolents de la jeunesse et de l'âge mûr à qui la vieillesse apporte sa douceur (d'autant plus que les hommes débutants et les idées inconnues contre lesquelles ils regimbaient, ils les connaissaient depuis longtemps de vue et les savaient reçues, autour d'eux), et surtout si la

1.3 Les “métamorphoses animales” dans la vieillesse

La description de la vieillesse dans *Le Temps retrouvé*, *Les Années* et *Le Guépard*, a ceci de particulier qu'elle fait appel à des métaphores animales. Chez Proust et Woolf, plus encore que chez Lampedusa, c'est tout un univers d'êtres métamorphosés que montre la vieillesse.

Dans le *Temps retrouvé*, les métaphores relevant du monde entomologique et floral illustrent les différentes phases du passage du temps. Ces descriptions montrent le passage de la jeunesse à la vieillesse et ses transformations brusques. L'on songera au prince d'Agriente dont le corps découvre une beauté nouvelle dans la vieillesse, une force physique méconnue auparavant. Chez lui, la transformation s'opère « par une métamorphose analogue à celle des insectes [...]. Sa poitrine avait pris une corpulence inconnue, [...] et qui avait dû nécessiter un véritable éclatement de la frêle chrysalide que j'avais connue » (TR 512). Chez M. d'Agencourt, au contraire, l'image de la chrysalide évoque la régression totale de l'humain. En opposition à la force et au caractère hostile de jadis, cet homme devient dans la vieillesse « une molle chrysalise, plutôt vibratile que remuante » (TR 501).

Si les métaphores entomologiques soulignent les métamorphoses produites par le temps, les métaphores végétales, quant à elles, montrent les signes physiques du passage du temps ou son arrêt. En effet, chez Proust, les métaphores florales du vieillir sont aussi liées à la stabilité d'un visage ou des corps dans le temps. Ski par exemple, n'était « pas plus modifié qu'une fleur ou un fruit qui a séché » (TR 514), tout comme d'autres « n'étaient pas des vieillards, mais des jeunes gens de dix-huit ans extrêmement fanés » (*Ibid.*). Une autre comparaison avec le monde végétal est proposée alors que le narrateur se rend compte que d'autres personnages n'avaient même pas changé la couleur de leurs cheveux : « On sentait seulement qu'il existe chez les hommes, comme dans le règne végétal les mousses, les lichens et tant d'autres, des espèces qui ne changent pas à l'approche de l'hiver » (TR 516). La vieillesse “végétale” semble plonger les personnages dans une hibernation illusoire où le cours du temps est aboli. On songe à Odette qui « avait refléuri » mais qui « ne semblait guère vivre. Elle avait l'air d'une rose stérilisée » (TR 529). La métaphore qui fait d'Odette une rose stérilisée n'est pas sans évoquer l'image d'un corps rigide, presque mort, tenu en vie de manière artificielle, malgré son apparente jeunesse. Il s'agit néanmoins d'un arrêt de temps

vieillesse a pour adjuvant quelque vertu, ou quelque vice qui étende les relations, ou la révolution que fait une conversion politique, comme celle du prince au dreyfusisme ? » (TR 532).

trompeur, car comme l'anticipe la prolepse sur le sort du personnage, elle serait devenue, trois ans après, « un peu rammollie » et sans défenses comme un enfant (*Ibid.*). Cette prolepse sur le sort du personnage enlève l'illusion de cette vieille artificielle, presque inexistante et montre toute l'inhumanité et la dégradation du vieillir.

Ce destin n'épargnera pas les personnages de Lampedusa. Dans sa vieillesse, Angelica rappelle Mme Verdurin et Odette. Tout comme Mme Verdurin, elle brille dans les salons par sa culture et sa position sociale. Lorsqu'il est question de son corps, elle peut être comparée au sort d'Odette. En effet, par le biais d'une prolepse qui n'est pas sans évoquer la prolepse proustienne, Lampedusa anticipe la dégradation et la répugnance auxquelles est destiné ce corps si beau et convoité dans sa jeunesse :

In Angelica che era vicina ai settant'anni si scorgevano ancora molti ricordi di bellezza ; la malattia che tre anni dopo la avrebbe trasformata in una larva miseranda era già in atto ma se ne stava acquattata nelle profondità del suo sangue ; gli occhi verdi erano ancora quelli di un tempo ; gli anni li avevano soltanto lievemente appannati e le rughe del collo erano nascoste dai soffici nastri neri [...] (G 258-259).

Chez Angelica, proche désormais de ses soixante-dix ans, on pouvait encore percevoir plusieurs traces de beauté ; la maladie qui la transformerait trois ans plus tard en une larve pitoyable était déjà à l'œuvre mais elle se tenait tapie dans les profondeurs de son sang ; les yeux verts étaient encore ceux d'autrefois, les années les avaient à peine ternis et les rides du cou étaient cachées par les souples rubans noirs [...] (G 282-283).

Il est question d'un corps qui, contrairement au personnage proustien, est vieilli, tout en gardant des traces de la beauté de jadis. L'écrivain semble s'être inspiré ouvertement de Proust en deux moments de la description. Il reprend la prolepse proustienne avec le laps de temps de trois ans et confie à une métaphore qui relève du monde naturel la transformation de son personnage. Néanmoins, si Proust compare son personnage à un enfant sans défenses, — analogie qui n'est pas sans évoquer un autre moment du *Guépard*, lorsque le prince Salina malade et proche du trépas est comparé à un enfant dont on fait la toilette, comme on la fait à un mort — dans ce passage, Lampedusa assimile la transformation d'Angelica à la métamorphose en une larve répugnante.

Dans le *Temps retrouvé*, les images relevant de la vieille ichthyologiste, contrairement à celles botaniques qui semblent avoir le pouvoir d'arrêter le temps, ne serait-ce que très provisoirement, montrent de manière hyperbolique les changements des corps. L'on songera au « corps saumoné » de la duchesse de Guermantes dont les traits héréditaires amènent le narrateur à établir une comparaison avec un « vieux poisson sacré » et qui est néanmoins en train de sombrer, « émergeant à peine de ses ailerons de dentelle noire, et

étranglé de bijoux » (TR 505). Pour d'autres personnages on est loin de l'auréole sacrée pour parvenir aux descriptions monstrueuses, comme les « baleines » (TR 521) auxquelles sont comparées les femmes laides dans leur jeunesse, inchangées de ce point de vue dans leur vieillesse : « La vieillesse est quelque chose d'humain ; elles étaient des monstres, et elles ne semblaient pas avoir plus "changé" que des baleines » (*Ibid.*). Ces images ne sont pas sans évoquer la mort de ces vieilles aristocrates et de leur monde ; la comparaison à ces poissons énormes évoque également les déformations des corps dans la vieillesse et n'est pas sans lien avec la nature des monstres figés dans leur énormité physique. Comme Proust lui-même l'écrit par rapport aux femmes qui ne changent pas : il s'agit d'une vieillesse ichtyologique, « ridicule, de nobles réfugiés dans leur aquarium prêt à céder¹ ». La vieillesse a donc quelque chose de monstrueux chez Proust qui construit un bestiaire humain grotesque.

Quelque chose de similaire peut être dit pour le dernier bal dans le roman de Woolf. L'on assiste, comme chez Proust, à une vieillesse animale mais qui est d'autant plus violente dans sa monstruosité qu'elle est inspirée d'un regard très critique à l'égard des personnages métamorphosés.

Il s'agit encore une fois de la critique du système patriarcal et machiste représenté par le couple Milly et Hugh. Ce n'est que chez ces deux personnages que la vieillesse est présentée sous un jour dégoûtant par le biais de l'animalisation. Nous avons déjà souligné l'analogie du visage de Milly avec celui de sa mère mourante. C'est à partir du point de vue de North, personnage appartenant à la nouvelle génération et complètement détaché des liens familiaux qui unissent encore les Pargiters, qu'émergent les autres comparaisons et métaphores négatives d'une vieillesse animale et végétale. Le couple Milly-Hugh est réduit à l'image d'animaux sauvages et primitifs, image qui les place dans une position d'infériorité et les écarte des autres personnages du bal organisé par Delia. Néanmoins, la présence de Milly et Hugh semble légitimée par le fait qu'ils incarnent un système patriarcal dépassé. Et au travers des métaphores et comparaisons animales que lui inspire le couple, North exprime son rejet de l'ancien système. Comme chez Proust l'attention est portée sur les difformités physiques produites par la vieillesse, mais avec une insistance, chez Woolf, sur la monstruosité et l'abjection de ces corps. On remarque tout d'abord l'effet de répulsion que provoquent les corps énormes des deux personnages. Dès sa première apparition, l'accent est

¹ Le Roux-Kieken Aude, « Proust et Lampedusa. Le faubourg Saint-Germain sous le soleil de Sicile », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2011/2 (Vol. 111), p. 429. DOI : 10.3917/rhlf.112.0417. URL :

mis avec insistance sur l'obésité de Milly : « *Her sister Milly, voluminous in draperies [...]*¹ » (Y 354) ; « *She had grown very stout*² » (*Ibid.*) ; ses bras « *where so fat that they reminded North of asparagus ; pale asparagus tapering to a point*³ » (*Ibid.*) ; « *She gave him her fat little hand*⁴ » (Y 355). Quand son mari arrive, son entrée est comparée à l'apparition sinistre d'un monstre : « *a vaste bulk approached ; chiefly white waistcoat, lined with black ; and Hugh Gibbs stood over them*⁵ » (*Ibid.*). Ce qui contribue au caractère répugnant de ces descriptions est, par surcroît, une accentuation particulière de l'expansion exagérée de la chair qui n'est pas sans évoquer la chair animale : « *He noticed how the rings were sunk in her fingers, as if the flesh had grown over them. flesh grown over diamonds disgusted him*⁶ » (Y 355). De même, chez Hugh, sa « *great hand [...] was bound round with raw beef-steak*⁷ » (Y 357).

Il apparaît donc clairement que la réduction de l'être humain au monde animal abaisse et dégrade les personnages. Cela se fait par le biais de tout un répertoire de figures et allusions qui montrent la transformation non seulement sur le plan physique, mais aussi moral et psychologique. La comparaison de Milly avec un caniche évoque l'ancien attachement du personnage à sa sœur, Eleanor ; Hugh est comparé à un cheval qui scrute North du haut en bas, ou bien à un « *old elephant*⁸ » (Y 358) qui, pense North, risque d'écraser Eleanor si elle s'endort. Cette comparaison fait allusion, à la fois à l'énormité physique du personnage, et à son potentiel dangereux. Danger rendu ailleurs par une métaphore relevant toujours du monde animal, lorsqu'on lit de ses « *long white tentacles that amorphous bodies leave floating so that they can catch their food, would suck her in*⁹ » (Y 358). Néanmoins, les images ne s'arrêtent pas là : Woolf insiste sur l'animalité du couple par des substantifs et des onomatopées évoquant les bruits d'animaux. Le « *little old-woman's chuckle*¹⁰ » (Y 355) de Milly n'est pas sans évoquer les cris des poules. Ainsi, la communication entre les deux

<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2011-2-page-417.htm>

¹ « Sa sœur Milly, enveloppée volumineusement de draperies [...] » (A 1034).

² « Elle était devenue très grosse » (*Ibid.*).

³ « ses bras étaient si gras qu'en les voyant North pensa à des asperges ; de pâles asperges s'effilant en pointe » (*Ibid.*).

⁴ « Elle lui tendit sa petite main grasse » (*Ibid.*).

⁵ S'approchait une large masse ; essentiellement un gilet blanc, doublé de noir ; et Hugh Gibbs se profila au-dessus d'eux » (A 1035).

⁶ « Il remarqua à quel point les anneaux étaient enfoncés dans ses doigts, comme si la chair avait poussé par-dessus. L'idée de la chair ayant poussé par-dessus des diamants le dégoûtait » (A 1034).

⁷ « sa large main [...] était bardée de chair comme du bifteck cru » (A 1036).

⁸ « vieil éléphant » (A 1037).

⁹ « longs tentacules blancs que ces corps amorphes laissent flotter à la recherche de nourriture l'aspireraient » (A 1037).

¹⁰ « gloussement de vieille dame » (A 1034).

personnages se réduit à un échange de vers et de sons qui annule toute idée de civilisation et d'humanité : « *'Chew, chew, chew,' he said as he sat down. And Milly said, 'Tut-tut-tut,' North observed¹* » (Y 356). L'animalité des deux personnages reflète leur contexte social. North voit dans cette animalisation des êtres le produit de la vie familiale, de sauvegarde individualiste du noyau familial et d'un rapport absolu d'unicité et possession entre parent et fils. Cette possessivité, négative aux yeux de North et qui a contaminé aussi Maggie dans le rapport avec son enfant, est soulignée dans le texte par la mise en italique des pronoms possessifs, (« *my boy—my girl²* [...] » (Y 359)) expédient récurrent dans tout le roman et qui, tel un leitmotiv, évoque les pensées de North sur la négativité de la vie familiale. La défense à tout prix de la vie familiale, de la part de Maggie et Delia, est comparée par North à l'agressivité des animaux primitifs.

On remarquera que, si chez Proust l'animalisation des vieillards expose les difformités physiques et les changements de personnalité produits par le temps sur les êtres, chez Woolf il est question d'une ridiculisation des deux personnages plutôt que d'une écriture des changements moraux et corporaux dont sont victimes les personnages dans leur vieillissement. Le couple Milly-Hugh représente, en raison des déformations physiques des corps, de leur obésité, une parodie de l'humanité. Nous savons déjà que les images naturelles de la vieillesse sont, entre autres, directement liées à la mort et à la maladie et nous avons déjà analysé comment Milly a hérité dans sa vieillesse des signes physiques et horripilants du visage de sa mère agonisante. Cette image est complétée par l'association que North fait du personnage avec une image relevant du monde naturel : « *All over he suspected she must be soft and discoloured like a pear that has gone sleepy³* » (Y 357). L'image de la poire endormie, son corps mou et décoloré n'est pas sans évoquer un corps humain en décomposition, après la période de rigidité. Ainsi, en comparant le couple à une « *excrecence⁴* » (Y 360), à une boursouffure donc, ou bien à une tumeur de la peau, North compare ces personnages à un mal indéracinable et en même temps à des signes extérieurs répugnants de la maladie.

Pour d'autres personnages du roman les transformations végétales ou animales entrent dans le discours des métamorphoses de la vieillesse. Le vieux Patrick a la peau rouge comme

¹ « Hum, hum, hum », dit-il en s'asseyant. Et Milly dit : « Tst, tst, tst », observa North » (A 1035).

² « *mon fils, ma fille* [...] » (A 1038).

³ « Il soupçonnait que tout son corps devait être mou et décoloré comme une poire qui s'est endormie » (A 1037).

⁴ « excroissance » (A 1039).

une « *gooseberry with the little stray hairs*¹ » (Y 335); la dame qu'il va saluer après sa conversation avec Peggy est une « *bird-like old woman*² » (Y 337). Avec les yeux de Peggy, les couples dansant présents à la fête ressemblent eux aussi, par le biais d'une comparaison morbide, à des animaux à l'état d'agonie, « *as if some animal were dying in a slow but exquisite anguish*³ » (Y 365).

Cependant, Chez Woolf, la vieillesse participe également à une vision littéraire de l'immortalité. La comparaison entomologique qui est proposée du corps d'Edward, « *He had the look of an insect whose body has been eaten out, leaving only the wings, the shell*⁴ » (Y 385), et l'association de son visage à un masque sculpté, à la tête « *that was like a Greek boy's head grown white*⁵ [...] » (Y 388), évoquent une sorte d'immortalité. Privé du corps, et donc de la maladie et de la décadence physique, Edward n'a pas été touché par les gâchis de la vieillesse. Il incarne la beauté de la poésie et de la jeunesse grecque, symboles d'immortalité.

Quant aux animaux du jardin zoologique métaphorique de Lampedusa, ils évoquent les classes sociales dont sont issus les vieux qu'ils caricaturent. L'assimilation des aristocrates aux primates, aux « *bertucce* » et aux « *ouistiti*⁶ » (G 219), invite à une double lecture : d'un côté l'auteur leur accorde une place privilégiée dans la hiérarchie animale, mais de l'autre, cette analogie semble montrer leur stagnation dans l'évolution de la société. L'association aux primates n'est pas sans évoquer la valeur de l'aristocratie et, en même temps, on lit une certaine ironie envers une classe qui, si elle peut se vanter d'une certaine ancienneté, est mise en rapport avec les premières espèces humaines, pas encore évoluées. De là, le spectacle de la dégénérescence héréditaire qui se montre sur les corps de la nouvelle génération, produit des vices et de la paresse de toute une classe aristocratique.

Peu d'images animales de la vieillesse sont présentes dans le *Guépard*, hormis la figure animale et vieillissante de Don Fabrizio, comparé à un « *Gattopardo in pessima forma*⁷ » (G 239), et qui n'est pas sans évoquer le duc de Guermantes, qui, esclave de son amour pour Odette, est comparé à un « *vieux fauve dompté* » (TR 596), encagé dans le Jardin des plantes, lieu associé à Odette et dont le duc serait devenu l'esclave. En réalité, Lampedusa

¹ « *groseille à maquereau avec ses petits poils épars* » (A 1017)

² « *vieille femme à l'allure d'oiseau* » (A 1019).

³ « *comme si un animal était en train de mourir dans une lente mais exquise angoisse* » (A 1043).

⁴ « *Il ressemblait à un insecte dont le corps a été dévoré, ne laissant que les ailes, l'enveloppe* » (A 1060).

⁵ « *à celle d'un jeune grec aux cheveux blanchis* » (A 1063).

⁶ « *guenons* » ; « *ouistitis* » (G 235).

⁷ « *Guépard en très mauvaise forme* » (G 260).

va plus loin dans la violence que la simple comparaison animale. C'est un sort cruel que celui qu'il réserve à la vieillesse destinée au mieux à une mort animale, c'est ce qui ressort de la comparaison des personnages au bétail promis à l'abattoir : « *Anche le scimmiette sui poufs, anche i vecchi babbei suoi amici erano miserevoli, insalvabili e cari come il bestiame che la notte mugola per le vie della città, condotto al macello*¹ [...] » (G 232).

Ceci étant, à côté des métaphores et des analogies relevant du monde végétal et animal, le thème des ruines contribue à la définition de ce qui reste du monde des héros et à leur propre décrépitude.

1.4 Des ruines et des sculptures humaines

Chez Mann, Proust, Woolf et Lampedusa tout est condamné à la destruction avec le passage du temps. Les personnages, et la société à laquelle ils appartiennent, subissent une lente dégradation jusqu'à leur destruction ultime. En ce sens, dans les romans, les ravages produits par le temps et par les transformations sociales, montrent des paysages et des corps humains en ruine.

On songe d'abord au paysage du corps social : la bourgeoisie et l'aristocratie anciennes sont en déclin, avec les valeurs et des codes traditionnels qui en faisaient le charme, alors qu'émerge une bourgeoisie nouvelle. Ainsi, on peut parler de personnages-ruines. De même que leur société, les personnages sont des ruines. Ainsi, du personnage de Mann, par exemple, il est écrit « *daß Thomas Buddenbrook verfallen aussah*² [...] » (B 643), contrairement à sa femme qui, en dix-huit ans de mariage, n'avait pas changé. La ruine sociale s'accompagne de celle produite par le vieillissement. Thomas Buddenbrook vieillit rapidement, en parallèle avec sa crise intérieure et le déclin de son activité. C'est un vieillissement avant l'heure produit par : « *eine raschere Abnützbarkeit*³ ... » (B 419).

Les personnages de Proust se ruinent avec leurs vices, leur déchéance, et vont jusqu'à personnifier de vraies ruines classiques⁴. Le paysage humain de la « *Matinée chez la Princesse de Guermantes* » est un paysage de ruines aux yeux du narrateur ayant reçu dans la bibliothèque la révélation de sa vocation. Cette révélation est accompagnée de la prise de conscience de la proximité de la mort et des ravages que le temps a produits sur lui et les

¹ « Même les petites guenons sur les *poufs* et ses vieux amis benêts étaient pitoyables, impossibles à sauver et aimés comme le bétail meuglant dans la nuit, conduit à l'abattoir à travers les rues de la ville [...] » (G 239).

² « l'air d'une ruine [...] » (B 648).

³ « une accélération de l'usure... » (B 426).

⁴ Pour une étude des ruines chez Proust voir : Marie-Magdeleine Chirol, *L'Imaginaire de la ruine dans A la recherche du temps perdu de Marcel Proust, op. cit.*

autres personnages de la matinée. Selon Yves-Michel Ergal, ce n'est qu'avec la prise de conscience du narrateur de son vieillissement qu'il devient un « personnage à part entière, lui aussi subissant le même sort que les personnages qu'il observe¹ ». La vocation et la vieillesse entretiennent ainsi une relation étroite ; ce n'est qu'à la fin de sa vie que le héros découvre le sens de cette dernière et entreprend une lutte contre la mort pour que son livre voie le jour.

Il est important de remarquer que la description du vieillissement des personnages du livre se place au début de la rédaction de la *Recherche*. En effet, Proust avait conçu dès le début de son travail l'épisode du « Bal de têtes », inspiré par un épisode mondain. En 1907 Proust écrit à Reynaldo Hahn, de retour d'une soirée chez la princesse Polignac : « Que tous ces gens que j'ai connus ont vieilli » (*Corr.*, t. VII, 139). Le thème de la vieillesse participe alors à la vocation de l'écrivain et, en même temps, à celle du héros. L'originalité proustienne est d'avoir fait des corps humains des ruines, des objets artistiques dotés de beauté². Il est question de corps-ruines évoquant un paysage, ou des corps évoquant l'objet délabré et en rapport avec ce que ce corps avait été ou ce qu'il est devenu à la suite des effets destructeurs du temps. Citons à titre d'exemple le cas du duc d'Agrigente dont on peut penser que la vieillesse le rapproche de la grandeur de la ville d'Agrigente dans l'antiquité. En effet, si dans *Le Côté de Guermantes* il est présenté comme « entièrement dépourvu de quoi que ce fût de princier et qui pût faire penser à Agrigente » (*CG* 725), dans la description de sa vieillesse on lit que sa poitrine avait pris « une corpulence inconnue guerrière » (*TR* 512). Tout se passe comme si le personnage acquerrait enfin à la fin de sa vie, la dignité et la force de son nom. Le travail du temps embellit ainsi ce personnage en contraste avec ce qu'il avait été par le passé. Par conséquent, le passage du temps, le vieillissement, font de lui une ruine au sens esthétique du mot, il est paré d'une beauté rappelant la ville d'Agrigente.

La vieillesse fige ainsi les personnages en statues rappelant des ruines classiques. Le contraste de leurs descriptions relève à la fois de la beauté que ces corps possédaient jadis, et de l'isotopie de la destruction opérée par le temps sur ces mêmes objets. La description de la vicomtesse de Saint-Fiacre rentre dans le cas des personnages-ruines subissant la destruction totale du temps. Si jadis les traits sculpturaux du personnage « semblaient lui assurer une jeunesse éternelle » (*TR* 523), dans la dernière matinée du *Temps retrouvé* le héros ne peut « la reconnaître en une dame aux traits tellement déchiquetés que la ligne du visage n'était pas restituable » (*Ibid.*). Par la description hyperbolique des traits déchiquetés,

¹ Yves-Michel Ergal, *Le Temps retrouvé ou la fin d'un monde*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 110.

² Marie-Magdeleine Chirol, *L'Imaginaire de la ruine...*, *op. cit.*, p. 69.

Proust rend la dégradation physique totale du personnage. Destruction en contraste avec la « jeunesse éternelle », autre hyperbole, que la dame avait montrée par le passé.

Chez d'autres personnages la comparaison avec la sculpture est un prélude à la fixité de la pierre et une anticipation de la mort. La vieillesse entraîne également une perte de couleurs, comme c'est le cas pour Legrandin, chez qui toutes les couleurs du visage se retirent pour laisser la place au gris, dont la comparaison avec « la précision sculpturale de la pierre » et avec les traits « de certains dieux égyptiens » (TR 513) n'est pas sans évoquer la pierre tombale. La *livor mortis* qui attend le personnage est anticipée par la perte du rose du visage¹. Le maquillage, que le personnage n'utilise plus, est, pour d'autres personnages, symptomatique de la même dureté sculpturale. C'est également le cas du petit Fezensac, chez qui l'utilisation des produits esthétiques produit par contraste un effet de vieillissement, tant et si bien que « son visage faisait l'effet d'être durci, bronzé, solennisé » (TR 499).

D'autre part, la référence au monument funéraire est explicite lorsque le narrateur songe aux vieillards ne pouvant plus sortir de chez eux, condamnés au lit et qui, « les yeux clos, tenant leur chapelet, rejetant à demi leur drap déjà mortuaire, sont pareils à des gisants que le mal a sculptés jusqu'au squelette dans une chair rigide et blanche comme le marbre, et étendus sur leur tombeau » (TR 524). Néanmoins, l'analogie avec la sculpture chrétienne et la référence au marbre ne confèrent pas à ces malades l'immortalité de ce type de statues funéraires, car c'est le mal qui a façonné et creusé leurs corps jusqu'à l'état de squelette. À ce propos, Marie Miguet-Ollagnier souligne comment chez Proust le « recours à l'image de la statue de marbre, [...] n'est pas pour souligner de façon triomphaliste, à la manière parnassienne, le caractère durable des lignes marmoréennes. [...] Son pessimisme rejoint ici celui d'Ovide pour qui la réduction à une statue est synonyme de néantisation² ». Pour cela, la description de la Berma, dont les traits du visage sont comparés à un marbre de l'Érechtion, n'a rien de la beauté immortelle des statues de ce temple. Ses traits sculpturaux annoncent la mort, une mort qui d'ailleurs se lit déjà dans son expression, car elle « avait, comme dit le peuple, la mort sur le visage » (TR 575). Cette mort annoncée est soulignée de manière plus forte par le contraste de ses « yeux mourants [qui] vivaient relativement [...] avec ce terrible masque ossifié » (TR 576). Chez la Berma, dont les artères étaient « déjà à demi pétrifiées », chez le duc de Guermantes, à qui les artères endurcies donnaient une « dureté sculpturale » (TR 594) ou chez d'autres vieillards qui « avaient déjà la rigidité, les paupières scellées de

¹ Aude Le Roux-Kieken, *Imaginaire de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*, op. cit., p. 382.

² Marie Miguet-Ollagnier, *La mythologie de Marcel Proust*, Paris, *Les Belles Lettres*, 1982, p. 172.

ceux qui vont mourir » (TR 517), on reconnaît l'anticipation du *rigor mortis*, métaphorisé par la pétrification. Ainsi, l'allusion au « masque de plâtre » (TR 525) que la vieillesse applique sur le visage n'est pas sans évoquer la rigidité de la mort. Dans l'amour sans bornes de la Berma pour sa fille pour qui elle sacrifie les dernières forces qui lui restent, on peut voir l'amour du *Père Goriot* balzacien, qui vend tous ses biens pour subvenir aux demandes d'argent de ses deux filles, qu'il aime à démesure¹. Néanmoins, la description de la mise à mort de la Berma n'est pas sans évoquer la vie de Proust. L'écrivain semble transposer, dans les derniers jours de la vie de son personnage, les souffrances physiques et le sacrifice de sa propre vie au nom de l'art. La Berma vit le martyre de son art, et malgré sa maladie, elle continue à jouer pour satisfaire le besoin de luxe de sa fille. De son côté, Proust vit pour son livre, y travaille sans cesse jusqu'à épuiser ses forces vitales. Les « incessants coups de marteau qui interrompaient le sommeil dont la grande tragédienne aurait tant eu besoin » (TR 574), ne sont pas sans évoquer les coups de marteaux de ses voisins qui empêchent Proust de dormir. On songe aux travaux alors que l'écrivain vivait au 102 boulevard Haussmann, ou bien aux bruits dont il se plaignait dans la lettre non datée écrite à Mme Sydney Schiff, alors qu'il demeurait chez une amie, rue Laurent-Pichat :

[les] cloisons sont tellement minces qu'on entend tout ce que disent les voisins, qu'on sent tous les courants d'air, que les gothas, qui ne m'ont jamais fait descendre une fois à la cave pendant la guerre, faisaient beaucoup moins de bruit, même quand il tombaient dans la maison voisine, qu'un coup de marteau frappé ici à l'étage au-dessous. Aussi je n'ai pas encore dormi une minute².

S'ils portent en eux l'annonce et l'imminence de la mort, les personnages en train de se métamorphoser en statues, ces dames dont la robe reste accrochée à la pierre du caveau, participeront, comme nous l'analyserons ultérieurement, au thème de l'immortalité dans l'œuvre. Luc Fraisse souligne justement comment un passage du cahier de la « Matinée chez la princesse de Guermantes », le cahier 57, montre les liens entre la création des personnages et la sculpture médiévale. Ainsi, tous les personnages présents à cette matinée sont là pour brandir encore une fois leur fonction symbolique, ils sont là comme des statues, figées, certains attendent au porche le narrateur, d'autres restent dans les chapelles latérales, « mais tous maintenant ont pris la position du gisant, et, figés dans une nouvelle attitude sculpturale,

¹ Voir Yves-Michel Ergal, *Le Temps retrouvé ou la fin d'un monde*, op. cit., p. 112.

² *Correspondance générale*, t. III, p. 8, lettre citée dans *Le Temps retrouvé, Notes et variantes*, n°2, p. 1299.

gardent seulement dans leur main la clé qui pourra dévoiler le processus par lesquels ils furent créés et vécurent¹ ».

Et ces statues de se détériorer avec le passage du temps. Lorsque le narrateur porte l'attention sur les nouveaux visages que les dames se faisaient, car, ayant perdu leur beauté de jadis, elles s'en paraient d'une autre, il remarque comment « Seules ne pouvaient s'accommoder de ces transformations les femmes trop belles, ou les trop laides. Les premières, sculptées comme un marbre aux lignes définitives auquel on ne peut plus rien changer, s'effritaient comme une statue » (TR 521). Chez d'autres personnages-statues, l'attention est portée sur l'état de délabrement produit par le passage du temps. La description du duc de Guermantes laisse voir sa figure « effritée comme un bloc » (TR 594). Cette description semble contenir en elle toutes les autres. Le duc est comparé à une ruine superbe,

à cette belle chose romantique que peut être un rocher dans la tempête. Fouettée de toutes parts par les vagues de souffrance, de colère de souffrir, d'avancée montante de la mort qui la circonvenaient, sa figure, effritée comme un bloc, gardait le style, la cambrure que j'avais toujours admirés ; elle était rongée comme une de ces belles têtes antiques trop abîmées mais dont nous sommes trop heureux d'orne un cabinet de travail. (TR 594).

Par le biais des métaphores et des comparaisons, la présentation du duc de Guermantes évoque à la fois une ruine romantique et classique. La description de la dégradation physique du personnage, par le biais de la comparaison de son usure avec celle d'une tête antique érodée, fait du duc un objet esthétique, une vraie ruine qui a gardé sa beauté. M.-M. Chirol souligne justement comment « rares sont les auteurs qui avant Proust se sont intéressés à la ruine du corps et encore moins à sa beauté éternelle [...]. Proust nous fait voir en filigrane derrière la ruine de ces corps, une beauté esthétique digne des ruines antiques² ». Le caractère tragique de la scène décrite confère une dignité sans égale au personnage du duc de Guermantes. Il s'agit d'une destruction aquatique qui va s'emparer du duc comparé au minéral, et qui finit par le désagréger, de la même manière qu'un rocher est érodé par la mer. Les images aquatiques qui en provoquent l'usure semblent suggérer que l'eau, cet élément féminin, finit par corroder le duc, qui jadis dominait le sexe féminin³. Le duc est ainsi victime de sa passion pour Odette. Ainsi, ses joues qui ont la couleur du plomb, sont « raides et usées » (TR 595), cette couleur évoque encore une fois la vieillesse et l'approche de la mort. Cette même image, qu'on avait déjà lue lors de la description du visage de la grand-mère

¹ Luc Fraisse, *L'Oeuvre cathédrale*, op. cit., p. 75.

² Marie-Magdeleine Chirol, *Imaginaire de la ruine ...*, op. cit., p. 69.

³ Aude Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort...*, op. cit., p. 387.

morte, revient dans plusieurs descriptions du « Bal de têtes ». On songe au Prince de Guermantes « traînant à ses pieds qu'elles alourdissaient comme des semelles de plomb » (TR 499). Ailleurs, il est question de vieillards ayant du mal à marcher parce que « la vieillesse leur avait attaché ses semelles de plomb » (TR 512). D'autres métaux et éléments naturels symbolisent la vieillesse, tels, dans la description de Charlus, la « mise à nu des gisements argentés de la chevelure [...] », ou le « zèle peureux avec lequel il ôta un chapeau d'où les torrents de sa chevelure d'argent ruisselèrent [...] » (TR 439).

D'autres personnages sont recouverts de givre et de neige. Si pour certains la blancheur des cheveux, comparée à la neige, trahit « la profondeur du temps vécu », pour d'autres, tels la princesse de Guermantes, les cheveux gris sont comparés à une « neige salie qui a perdu son éclat » (TR 520). Ce sont des poupées que celle décrites par Proust : une vieille poupée aux cheveux sales que la nouvelle princesse de Guermantes, une « poupée trépidante, à la barbe postiche de laine blanche [...] » (TR 502) que M. d'Argencourt. Odette, quant à elle, a « un chignon ébouriffé de grosse poupée mécanique [...] » (TR 526). L'attaque d'apoplexie subie par le baron de Charlus participe tout autant de la nature métallique de la vieillesse et de la proximité de la mort, car elle a eu l'effet de rendre « visible et brillant tout le métal que lançaient et dont étaient saturées, comme autant de geysers, les mèches, maintenant de pur argent, de sa chevelure et de sa barbe [...] » (TR 438). Dans la description du baron de Charlus, si l'argent de ses cheveux donne l'idée de durcissement, les descriptions métalliques se mêlent à un élément liquidifié comme celui des geysers. Ces derniers, dans les avant-textes, s'étaient solidifiés participant à une « convulsion métallique¹ ». Par rapport à l'avant-texte donc la description est plus fluide. Cet élément liquide semble évoquer, comme c'était le cas pour le duc de Guermantes, l'élément féminin : « À l'opposé du duc qui est un rocher attaqué et rongé par les eaux marines, le baron reste, même solidifié, un être féminin, liquide et jaillissant² [...] ». Les métaux qui symbolisent et décrivent la vieillesse peuvent également se lire en lien avec le projet initial de Proust de faire jouer le *Parsifal* de Wagner à l'audition dans la « Matinée chez la princesse de Guermantes ». Jouer Parsifal créait un lien entre les révélations sur l'art reçues par le héros et la révélation de Parsifal sur sa mission³. Si par la suite Proust efface la symbolique wagnérienne, « la trace alourdie et métallique des

¹ *Esquisse XXXIII*, TR, p. 794.

² Aude Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort...*, op. cit., p. 399.

³ Voir : Luc Fraisse, « Le “bal de têtes” selon Proust ou le vieillissement comme fin mot de l'esthétique », *Écrire le vieillir*, op. cit., pp. 133-158.

invités conserve la trace de ce lien wagnérien entre méditation artistique et réception mondaine¹ ».

Les images proustiennes et lampéduziennes de la beauté et de la jeunesse perdues à jamais, les descriptions des changements produits par la vieillesse, ne sont pas sans évoquer un autre thème fondamental de la description du vieillir chez Proust, Woolf et Lampedusa, à savoir la prise de conscience de la vanité de toute chose. Prise de conscience ressentie tout aussi bien par le héros de Tolstoï atteint de sa maladie mortelle, et par l'écrivain lui-même au cours de sa crise spirituelle.

1.5 La vanité ou le *memento mori*

Chez Tolstoï, Mann, Proust, Woolf et Lampedusa, le concept de vanité, et par conséquent le rappel du *memento mori*, est fondamental pour la compréhension du rapport des personnages à leur propre mort ou à la mort de l'autre. Il s'agit d'une prise de conscience qui est d'autant plus forte qu'elle est ressentie par le sujet vieilli. En effet, la vieillesse amène les personnages à réaliser la vanité de leur propre vie. Celle-ci n'est plus désormais réduite qu'à un présent précaire, un présent sans presque plus de futurition, cette dernière étant labile, comptée. En effet, dans la vieillesse, le temps n'a plus le même potentiel de durabilité, de perpétuité, de lenteur, presque d'immobilité que l'homme ressent dans sa jeunesse. La maladie et la vieillesse, l'approche de la mort amènent aussi à la prise de conscience de la vanité du monde social, de la fête mondaine, vanité de la richesse et de la beauté, de la jeunesse, vanité qui évoque de très près l'*Ecclésiaste*, duquel les écrivains s'inspirent. La perception de la vanité de toute chose et le rappel du *Memento mori* parviennent à la conscience des héros, non sans des accents dramatiques et des cadres qui font songer aux avertissements des vanités dans l'art, transpositions picturales du rappel à l'homme de sa fin prochaine inéluctable.

Le *Memento mori*, dans son acception générale, est considéré comme un avertissement adressé à l'homme qu'il ne doit pas oublier sa mort. Si dans l'antiquité romaine cette maxime invitait les hommes au *carpe diem* face à la brièveté de la vie, au XVII^e siècle le *Memento mori* est vu dans une perspective religieuse et morale, car il met en garde l'homme contre la vanité des biens terrestres. On peut considérer également les interprétations dans l'art du *Memento mori* : natures mortes, tableaux représentant un crâne, un squelette ou une tête mangée par des vers sont autant d'images qui invitent à méditer sur la mort. Delmotte pose la

¹ *Ibid.*, p. 139.

question de savoir si le *Memento mori* en tant qu'objet d'art, avant d'être un objet de pitié, ne serait pas un objet esthétique. À ce propos, il souligne comment le *Memento mori*

désigne en effet un thème esthétique où la présence envahissante de la mort donne à voir par contraste la fragilité de l'existence et rappelle l'horizon indépassable du trépas. Comme tel, ce thème s'avère doublement transversal : il peut d'abord se confondre totalement avec certaines *Vanités* [...] ; et il peut ensuite se rapprocher d'autres thèmes esthétiques, qui sans être des *Memento mori*, peuvent fonctionner comme des *Memento mori*¹.

En particulier, dans les romans Tolstoï, Mann, Proust, Woolf et Lampedusa, le *Memento mori*, à la fois dans sa nature de maxime et d'objet, est un thème qui, comme le motif de la vanité, oppose la vie à la mort et crée une confrontation avec la mort qui se fait par le biais des réflexions des héros sur cette dernière, par le regard sur autrui, par l'évocation des morts, ou par le biais d'objets d'art qui ne représentent pas forcément des crânes ou les autres éléments qui figurent traditionnellement dans la peinture des vanités. Le tableau pictural ou les réflexions du personnage fonctionnent ainsi comme des *Memento mori*. Il s'agit d'ailleurs d'une catégorie très proche des vanités dans certains cas, jusqu'à se confondre avec elles. Nous ne pouvons pas à proprement parler de « vanités littéraires » ou « vanités textuelles² ». Selon Brunel, le

critère d'une vanité en littérature [...] repose sur cette articulation textuelle entre une matière austère et pessimiste traditionnellement identifiée autour du memento mori et de la vanité de toutes choses face au temps qui passe (savoir, gloire, richesses, beauté) et la volonté de donner à voir une représentation artistique au sens large en termes de beauté et d'effets³.

Si le sens visuel est indispensable aux vanités picturales, car elles font voir et pressentir le message dont elles sont porteuses, on peut se demander de quelle manière un texte littéraire peut rendre visible le néant, le temps qui passe, l'irreprésentable de la mort. Brunel repère dans la « monstration » et le spectaculaire, dans l'*ekphrasis* et l'hypotypose, les figures qui permettent de rendre visible la vanité. Si Brunel identifie dans la poésie le genre où la vanité et la peinture des vanités s'expriment le mieux, de son côté Anne-Élisabeth Spica souligne que la fiction narrative se prête à l'écriture des vanités. En effet, la vanité et la peinture des vanités prennent des modalités d'énonciation et de représentation toujours renouvelées en littérature. Elles

¹ Benjamin Delmotte, *Esthétique de l'angoisse. Le Memento mori comme thème esthétique*, Paris, PUF, « Lignes d'art », 2010, p. 17.

² Voir l'étude de Thierry Brunel, « « Vanités textuelles », « Vanités littéraires », validité du concept et critères de reconnaissance dans la littérature du XVII^e siècle ? », *Études Épistème*, 22|2012, URL : <http://journals.openedition.org/episteme/365>; DOI : 10.4000/episteme.365.

³ *Ibid.*, p. 3.

permettent d'accéder de plain-pied au cœur d'une esthétique sensible de la mort, qui, si elle correspond historiquement à la spiritualité post-tridentine, n'en possède pas moins des liens forts, et fortement identifiés, avec un second XX^e siècle, autant que premier entre Éros et Thanatos, à la recherche d'un apaisement à ses angoisses morbides¹.

Nous analyserons la manière dont les écrivains évoquent les vanités par le biais des associations symboliques ou par les réflexions sur les œuvres d'art incluses dans le récit romanesque et fonctionnant comme des *memento mori*.

a. Vanités

Vanités des vanités, tout est vanité, avertit l'*Ecclésiaste*. Cette parole d'admonestation rappelle à l'homme son destin mortel en ce monde et la futilité de toute chose, car tout n'est que fuite et poursuite du vent, l'homme étant destiné à retourner à la poussière, d'où il est venu. Les vers de Qohélet montrent la négativité de la vie face au mouvement circulaire qui ne propose rien de nouveau dans les temps présents et futurs, car pour tous, le souvenir de l'existence est voué à l'oubli. Roi de Jérusalem, Qohélet a cherché dans la sagesse, l'art et la culture le sens de sa propre vie, mais est parvenu à la conclusion que la sagesse amène avec elle beaucoup de chagrin, et le savoir beaucoup de douleur. L'insensé et le sage connaissent le même sort, tout comme le pauvre et le riche : tous mourront. Il y a un temps pour toute chose, pour la vie et pour la mort, pour la joie et pour la douleur, pour l'amour et pour la haine mais il vaut mieux le chagrin que la joie, car « Le cœur des sages est dans la maison du deuil, le cœur des insensés, dans la maison de la joie² » écrit Qohélet. Selon Qohélet, le grand malheur pour l'homme est de ne pas connaître le jour de sa mort ; seuls les jeunes peuvent se réjouir de leur jeunesse et des temps heureux, mais la jeunesse elle-même, avertit-il, est vanité. C'est pourquoi il faut craindre Dieu et se mettre entre ses mains car il jugera parmi les actions les bonnes, et les mauvaises. Le cri de douleur de cet écrit attribué au roi Salomon deviendra un modèle littéraire. Non seulement les pères de l'Église s'en serviront pour appeler l'homme au repentir, à une vie meilleure pour ne pas tomber dans les abîmes de l'enfer. Les mots de Qohélet résonneront dans tous les temps, autant dans les œuvres artistiques que littéraires. Néanmoins, c'est la prise de conscience de l'inanité de l'existence, de la vanité de toute entreprise, et non la crainte de Dieu et de l'abandon en son jugement qui auront le plus de retentissement, jusqu'à faire de l'*Ecclésiaste* un livre pessimiste, ce qui d'ailleurs le rend si

¹ Spica Anne-Élisabeth, « La Vanité dans tous ses états », *Littératures classiques*, 2005/1 (N° 56), p. 8. DOI : 10.3917/licla.056.0005. URL : <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2005-1-page-5.htm>

² *L'Ecclésiaste* : 7 : 4, *La Bible de Jérusalem*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2000, p. 1095.

fascinant. Podechard écrit, dans son œuvre magistrale sur l'Ecclésiaste, que les mots de Qohélet font partie d'une sorte de catéchèse du pessimisme et ont été rapprochés, en particulier avec les mots de Job et de Jérémie, du pessimisme de Schopenhauer¹. Qohélet est bien sûr un pessimiste, mais son pessimisme n'est pas absolu, car il lui reste la foi et la croyance en Dieu, bien que cet optimisme ne prenne que très peu de place dans son écrit.

Dans les romans analysés c'est le côté pessimiste, et non la foi en Dieu qui inspirent les écrivains dans l'écriture de la vieillesse.

La quête de Salomon et la réalisation de la vanité de ses entreprises, de ses connaissances et de ses richesses traduisent en un sens la crise toute intime de Tolstoï dans sa quête spirituelle. Tolstoï, tout comme Qohélet, se remet entre les mains de Dieu, en reniant l'art, ses richesses, et la vie qu'il avait menée dans sa jeunesse. Dans son accusation du mariage et des relations charnelles, qu'il transposera dans *La Sonate à Kreutzer*², on peut lire les mots de l'Ecclésiaste : « Et je trouve plus amère que la mort, la femme, car elle est un piège, son cœur un filet, et ses bras des liens. Qui plaît à Dieu lui échappe, mais le pécheur s'y fait prendre³ ». Dans *La Mort d'Ivan Ilitch* le *memento mori* est présent sous la forme d'un objet, dont la description semble accessoire mais qui, dans le texte, sert de signe prémonitoire de la mort du personnage. Parcourant l'histoire d'Ivan Ilitch, on lit qu'une fois finis ses études, Ivan part pour occuper un poste que lui avait décroché son père. Parmi les habits et les accessoires à la mode qu'il se procure, est décrit un médaillon que le personnage attache à sa montre et sur lequel est gravé la devise *Respice finem*. Le *Respice finem* fonctionne tout aussi bien comme admonition portant sur la vanité des richesses matérielles ; Tolstoï met l'accent sur la qualité et l'usage d'objets symboliques comme ostensibles accessoires de mode, tel ce *Respice finem* qu'Ivan Ilitch se procure, pour en dénoncer la vanité. Le *Respice finem* devient à son tour un objet-vanité, puisqu'il est utilisé en tant qu'accessoire de mode. Le personnage est encore insouciant de ce qu'il vivra quelques années plus tard. Il n'est pas sans intérêt que Tolstoï place alors ce *memento mori* à l'époque de la jeunesse du héros, comme pour souligner l'insouciance de la jeunesse devant la mort. D'autre part, on peut lire, dans ce rappel à la mort, la critique de l'hypocrisie de l'éducation centrée sur le succès en société et la richesse.

Dans *Les Buddenbrook*, l'avertissement concernant la vanité de l'existence humaine, de la vanité des richesses face à la mort, qui concerne autant les pauvres que les riches, est

¹ Emmanuel Podechard, *L'Ecclésiaste*, Paris, J. Gabalda, 1912, p. 192.

² *La Sonate à Kreutzer* (1889), *Souvenirs et récits*, préface et traduction de Sylvie Luneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.

³ *L'Ecclésiaste* : 7 : 26, *op. cit.*, p. 1096-1097.

proféré comme une sentence lors d'une cérémonie joyeuse censée célébrer une nouvelle vie, telle que le baptême de Hanno Buddenbrook. Grobleben, un ouvrier de Thomas Buddenbrook, après avoir félicité ce dernier, tient un discours qui conviendrait plutôt à un enterrement. En effet, en rappelant que tous seront jugés par Dieu, l'ouvrier met l'accent sur le fait que tous, autant les riches que les pauvres, mourront. Qu'ils soient enterrés dans des bières élégantes ou pauvres, « *öäwer tau Moder müssen wi Alle warn, wi müssen all tau Moder warn, tau Moder... tau Moder¹... !* » (B 401). L'anaphore sentencieuse de « tau Moder » rappelle à tous le dégoût de la mort. La constatation de la vanité des richesses par Grobleben évoque les mots de Françoise à la nouvelle de la mort de Saint-Loup, qui constate que posséder toutes ces richesses était finalement bien vain. Les avertissements de Grobleben et la constatation de Françoise relèvent de la sagesse populaire. Loin de considérer la mort comme la promesse d'une libération des peines et des souffrances de la vie, la culture populaire la voit comme « niveleuse et égalisatrice, la revanche des inégalités de la vie, la révélatrice impitoyable des faux-semblants et des vanités² ». Les mots du personnage reviennent d'ailleurs plus tard dans le texte : lors de la mort de Mme Buddenbrook, Tony dit à Thomas Buddenbrook : « *Is es nicht wahr, was euer Grobleben immer sagt : Wir müssen Allez u Moder werden – ? Ein so einfacher Mann er ist³...* » (B 571). Et la mort de Thomas Buddenbrook devient elle-même un rappel de la vanité de l'existence. Ce personnage qui pendant toute sa vie n'avait pas supporté la saleté et la poussière, finit par s'écrouler, à la veille de sa mort, dans la poussière. Gerda murmure aux oreilles de Mme Permander, lorsque Thomas Buddenbrook est sur son lit de mort : « *Wie er aussah « verstand sie, » als sie ihn brachten ! Sein ganzes Leben lang hat man nicht ein Staubfäserchen an ihm sehen dürfen... Es ist ein Hohn und eine Nidertracht, daß das Letzte so kommen muß⁴... !* » (B 681).

La vanité des grandeurs et de la vie elle-même est intimement liée à la vieillesse, cette antichambre de la mort où se pose, de façon plus aiguë que jamais, la question du sens de la vie face à son caractère éphémère. Il est cependant d'autres personnages dans *Les Buddenbrook* qui, se laissant vieillir alors qu'ils sont encore jeunes, incarnent la vanité de la vie. On songe à la cousine de Tony Buddenbrook, Clothilde, qui tout en ayant comme Tony vingt et un ans, avait déjà les cheveux gris et était contente de les avoir, puisque « *Vielleicht*

¹ « mais faudra tous tomber en pourriture, en pourriture... en pourriture ! ... (B 408).

² Michel Vovelle, *La mort et l'Occident*, op. cit., p. 118.

³ « Comme c'est vrai ce que dit toujours votre Grobleben. Nous retournerons tous en pourriture. Il a beau être un homme simple... » (B 579).

⁴ « — Dans quel état il était, l'entendit-elle murmurer, quand on l'a rapporté ! Lui, qui, de toute sa vie, n'a pas souffert sur lui un grain de poussière ! C'est un outrage et une infamie de finir ainsi » (B 684).

*war es ihr Bedürfnis, schnell alt zu werden, um schnell über alle Zweifel und Hoffnungen hinauszugelangen*¹ » (B 177). À l'âge de quarante ans Clothilde était « *aschgraue*² » (B 531). L'acceptation passive de son destin de pauvre fille, le contentement que lui donne son physique vieilli d'avance, évoquent la soumission de Salomon à la volonté de Dieu et le mépris d'une vie tournée vers l'artificiel.

Les mots de l'*Ecclésiaste* éclairent également la poétique du vieillir dans les romans de Proust, Woolf et Lampedusa.

b. Vanité et vieillesse

Dans le *Temps retrouvé* les descriptions de certains personnages vieillissants évoquent la vanité sociale des richesses et des grandeurs passées.

Le cas de Bloch, s'étant enrichi et ennobli dans l'âge mûr, et dont le "couronnement" final est anticipé dans le texte par une prolepse, montre la vanité de l'ambition sociale de l'homme :

Bloch était entré en sautant comme une hyène. Je pensais : "Il vient dans des salons où il n'eût pas pénétré il y a vingt ans." Mais il avait aussi vingt ans de plus. Il était plus près de la mort. À quoi cela l'avancait-il ? [...] Dans dix ans, dans ces salons où leur veulerie l'aurait imposé, il entrerait en béquillant, devenu « maître », trouvant une corvée d'être obligé d'aller chez les La Trémoille. À quoi cela l'avancerait-il ? (TR 545).

En se demandant à deux reprises « À quoi cela l'avancerait-il ? » le narrateur laisse transparaître la futilité des titres et des richesses face au destin mortel. La comparaison de Bloch à une hyène rappelle la même analogie appliquée à Don Calogero dans *Le Guépard*, à plusieurs reprises qualifié lui aussi d'hyène dans le roman à cause de sa convoitise sociale et de son attachement aux richesses. Cela n'empêche pas Don Fabrizio d'éprouver de la pitié envers Don Calogero en songeant que lui aussi est un « *infelice come gli altri*³ » (G 221) destiné à mourir. De cette manière, le personnage de Don Calogero participe donc pleinement au discours sur les vanités que laisse entendre le roman.

Les richesses et la fierté de sa jeunesse n'ont pas non plus profité à M. d'Argencourt, dont le torse « n'était plus qu'une loque en bouillie » (TR 500) et dont la figure montrait un « sourire de vieux marchand d'habits ramolli » (TR 501). L'association du personnage à un

¹ « Peut-être était-ce pour elle un besoin de vieillir vite pour ne plus nourrir ni doutes, ni espérances » (B 189).

² « grise comme la cendre » (B 537).

³ « malheureux comme les autres » (G 238).

vieux marchand d'habits évoque la décrépitude ultime qui est le lot de tous les humains. La vieillesse, et par conséquent la mort, ne font donc pas de discrimination sociale, comme le montre un autre passage sur les transformations de la vieillesse : « Certains grands seigneurs, mais qui avaient toujours été revêtus du plus simple alpaga, coiffés de vieux chapeau de paille que de petits bourgeois n'auraient pas voulu porter, avaient vieilli de la même façon que les jardiniers, que les paysans au milieu desquels ils avaient vécu » (TR 524).

Le motif du chapeau réapparaît et se lie au motif du salut, qui est tout aussi bien lié au thème des vanités dans le *Temps retrouvé*. C'est le cas du baron de Charlus, dont la description a ceci de particulier qu'elle montre le caractère tragique qui illustre la vanité de toute grandeur dans la vieillesse, vanité représentée justement par le salut que le personnage adresse à une dame qu'il n'aurait jamais saluée par le passé. Le salut à Mme de Saint-Euverte est d'autant plus pathétique qu'il montre à la fois la futilité du rang, l'abaissement moral et la dégradation physique produite par la maladie, car « plus que la mort même et toute oraison funèbre sur la mort, le salut empressé et humble du baron à Mme de Saint-Euverte proclamait ce qu'a de fragile et de périssable l'amour des grandeurs de la terre et tout l'orgueil humain » (TR 439). Ces lignes ne sont pas sans évoquer la source d'inspiration, Bossuet, citée d'ailleurs quelques lignes plus loin. Proust pensait notamment à l'*Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre* où, pour pleurer et plaindre la mort d'Henriette, Bossuet s'était inspiré du concept de vanité tel qu'on le lit dans les vers de l'*Ecclésiaste*. Charlus, quant à lui, est réduit à une ruine physique après son attaque d'apoplexie, et son geste montre la vanité de sa situation sociale et mondaine.

L'épisode du « Bal de têtes », consacré au vieillissement de tous les personnages, met en relief la vanité des choses du monde, des richesses et des grandeurs. Mais c'est aussi sous un autre aspect que Proust peint la vanité dans le *Temps retrouvé* car il ne s'inspire pas seulement du concept de la vanité de l'*Ecclésiaste*, mais aussi des *vanitas* en tant que genre pictural.

c. *Vanitas* et écriture

Les *vanitas*, genre dit de la nature morte, sont des œuvres dont chaque élément, à partir du Moyen âge tardif, prend la valeur symbolique qu'on lui connaît, à savoir la fragilité des choses de ce monde et la caducité de la vie. Déjà dans l'antiquité romaine étaient présents les motifs qui caractérisent les vanités. Dans les fresques de Pompéi les compositions de fruits et de fleurs évoquent le précepte épicurien du *carpe diem*, qui invite à profiter des plaisirs de

la vie qui est fugace. Le crâne, symbole de la condition humaine, matérielle et éphémère, est tout aussi présent, ainsi que la roue de la fortune et le papillon représentant l'âme qui s'envole. Tous exhortent à la modération.

Au Moyen âge, les Pères de l'Eglise s'inspirent des thèmes présents dans l'Ecclésiaste, dans le livre de Job et dans les Psaumes : ils attirent l'attention sur le néant et le vide qui guette la destinée humaine en mettant en garde l'homme contre la vanité des choses. Ils font alors du crâne le symbole de la rédemption. En effet, dans la pensée chrétienne, le crâne, présent dans les scènes de crucifixion, renvoie au crâne du premier homme, Adam, enterré sur le mont Golgotha, qui signifie littéralement "mont au crâne". Les péchés d'Adam et de l'humanité entière seront rachetés par le sacrifice du Christ.

À la Renaissance, le crâne apparaît dans les portraits de certains saints et figures de la Bible, particulièrement dans ceux de Saint Jérôme et de Madeleine pénitente. Il évoque la vanité du savoir et de la beauté. Les artistes s'inspirent ainsi des thèmes présents dans les trois livres des Écritures auxquels ils ajoutent ceux tirés de l'héritage moral antique et médiéval, à savoir les *memento mori*, les *tempus fugit*, le *sic transit gloria*, ou ceux du Christianisme, le *contemptus mundi*, la *fuga mundi*, le *tædium vitae*. Les motifs des vanités sont toujours les mêmes et transmettent un avertissement moral à celui qui les observe¹. Le crâne évoque la fragilité des choses du monde, l'abandon de l'enveloppe charnelle et symbolise aussi la résurrection. Le livre représente les livres antiques, le texte sacré de la Bible, mais aussi la vanité du savoir et de la sagesse. Les sabliers, les horloges et les autres instruments de mesure du temps rappellent le caractère caduc de la vie, le passage du temps et l'approche inéluctable de la mort. Ces instruments du temps renvoient également à l'immobilité de la méditation ou à la transformation d'un visage dans le temps. Quant aux objets, leur beauté et magnificence, dans les milieux artistiques de la Réforme, concrétisent, selon Calvin, l'essence de Dieu. Il est néanmoins nécessaire que les artistes les peignent avec humilité, et que la modération guide le plaisir de peindre ces objets si beaux. On lit bien la contradiction entre la beauté et le raffinement des objets, symboles des richesses, de l'art et du pouvoir, et le cumul des biens auxquels l'homme doit renoncer. La nature, les insectes, les fleurs fanées ou les fruits mûrs et gâtés symbolisent, eux, le caractère éphémère du monde matériel et de la vie.

¹ Pour un panorama complet des motifs des vanités, voir la classification proposée par Alain Tapié dans : « Décomposition d'une méditation sur la vanité », *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle, Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, sous la direction d'Alain Tapié, avec la collaboration de Jean-Marie Dautel et de Philippe Rouillard, Paris, Albin Michel, Paris Musées, 1990, pp. 17-19.

À partir du XVII^{ème} siècle, sous l'influence de la pensée calviniste, on assiste à une laïcisation de la représentation picturale de la vanité dans les milieux artistiques hollandais et dans les Ecoles du Nord de l'Europe. À cela s'ajoute l'intérêt des peintres pour la nature et l'anatomie. La peinture représente alors une accumulation d'objets dont la possession est vaine, plus proche des simples natures mortes que du message moral délivré par les vanités. Les vanités picturales sont destinées aux commandes bourgeoises : « Du contenu quasi mystique d'un "memento mori", on est passé à l'illustration d'une maxime commune, banale, propre à la sagesse bourgeoise du type : tout passe¹ ». Avec la Contre-Réforme on assiste à un retour des vanités avec leur message moral tiré de la Bible, invitant les hommes au repentir et à l'abandon des biens terrestres. Dans la seconde moitié du XVII^{ème} siècle, la peinture, grâce au trompe-l'œil hyper réaliste, et au clair-obscur mystérieux, sous le modèle de Rembrandt, offre le spectacle illusoire d'un monde surréel. Le tableau donne au spectateur l'illusion d'une image plus réelle que celle réelle, produisant l'illusion du vrai. Les artistes du Nord, en se faisant les spécialistes du détail et du trompe-l'œil, font des vanités des œuvres exceptionnelles et qui sont là à représenter la vanité de la peinture :

Non contents de créer l'illusion, les peintres s'emploient à en casser les effets. Ils déchirent la toile, la trouent, font apparaître le support et nous disent ainsi que la peinture comme équivalent de la réalité est la plus suprême des vanités².

Dans le *Temps retrouvé*, les descriptions de certains personnages permettent de repérer les emblèmes symboliques des *vanitas*, soit le crâne, qui opère comme un miroir pour qui le regarde, en montrant le destin de sa condition existentielle³, soit les symboles des plaisirs transitoires, des grandeurs, des sciences, ou de la futilité du temps et des hommes. Ainsi, « les yeux profondément forés » (TR 609) de Mlle de Saint-Loup ou le « terrible masque ossifié » (TR 576) de la Berma, et encore, « le masque de plâtre » (TR 525) que la vieillesse applique à certains personnages, ne sont pas sans faire songer au crâne des vanités.

Par ailleurs, dans les vanités, les plaisirs éphémères sont représentés par les fleurs fanées et les fruits mûrs. Or, nous avons déjà souligné comment la vieillesse "végétale" s'empare de certains personnages à travers ses métaphores. C'est aussi aux *vanitas* qu'on songe avec Odette, « cocotte d'autrefois à jamais "naturalisée" » (TR 526) et qui n'est plus

¹ André Chastel, « Glorieuses « vanités » », *Ibid.*, pp. 13-15.

² Alain Tapié, *Vanité. Mort que me veux-tu ?*, *op. cit.*, p. 53.

³ Sur les vanités comme des miroirs qui reflètent la condition de l'homme lire Marie-Claude Lambotte, « La destinée en miroir », *Ibid.*, pp. 31-41.

qu'une « rose stérilisée » (TR 528). De même, Ski est comparé à « une fleur ou un fruit qui a séché » (TR 514), et d'autres jeunes gens sont présentés comme « extrêmement fanés » (TR 526). Dans les avant-textes, on lit des descriptions de certains vieillards dont le « visage enfantin commençait à se rider comme une pomme qui n'a pas mûri¹ ». D'autres étaient restés jeunes mais « pourrissaient sur place à la longue comme un fruit qui n'a pas mûri² ». La duchesse de Guermantes incarne par excellence la vanité des grandeurs, symbolisée en peinture par les couronnes et les tiaras. Elle est représentée couverte de « pierreries », et étranglée « par les bijoux » (TR 505). L'étouffement causé par cette accumulation de bijoux accentue de façon tragique la décadence du personnage et la vanité de sa grandeur d'autrefois. Dans la conscience qu'a le héros-narrateur de ne pas avoir de dons littéraires, dans sa prise de position par rapport « à la vanité, au mensonge de la littérature », on peut lire un symbole de la vanité des sciences et du savoir. Néanmoins, le narrateur abandonnera cette opinion grâce à un travail intérieur et la prise de conscience qu'il doit traduire en mots le livre qu'il porte en lui.

Le caractère éphémère de la vie, et la sensation du temps qui s'écoule inexorablement vers la mort sont rendus dans *Le Guépard* par le biais d'images métaphoriques où les instruments de mesure du temps évoquent les symboles des vanités. Les images du temps qui s'écoule sont omniprésentes dans le roman et symbolisent l'approche inéluctable de la mort. Ces images traduisent ainsi le concept de *tempus fugit* propre aux vanités. Le sablier, évoqué dans la partie consacrée à la mort de Don Fabrizio, métaphorise, comme le sablier dans les vanités, l'écoulement du temps. Mais chez le personnage de Lampedusa, c'est la vie elle-même qui s'échappe du corps, et qui annonce la comparaison avec les grains d'un sablier :

Erano decenni che [...] la vita insomma, e forse anche la volontà di continuare a vivere andassero uscendo da lui lentamente ma continuamente come i granellini che si affollano e sfilano ad uno ad uno, senza fretta e senza soste, dinanzi allo stretto orifizio di un orologio a sabbia (G 235).

Cela faisait des décennies que [...] la vie en somme, et peut-être aussi la volonté de continuer à vivre s'écoulaient de lui lentement mais sans discontinuer comme les tout petits grains se pressent et défilent un par un, sans hâte et sans relâche, devant l'orifice étroit d'un sablier (G 255).

Il n'y a pas là une simple prise de conscience de la part du personnage du temps qui passe et qui conduit de manière inexorable à la mort. On assiste en fait à un processus d'intériorisation du temps de la vie elle-même représenté par les grains. C'est une connaissance toute intime,

¹ Marcel Proust, *Matinée chez la Princesse de Guermantes*, op. cit., p. 193.

² *Ibid.*, p. 463.

corporelle, que celle vécue et éprouvée par Don Fabrizio qui devient lui-même, si l'on peut se permettre l'expression, une *vanitas*, un sablier dont le corps et la volonté de vivre se délitent peu à peu.

Dans le roman de Woolf, la vanité de la vie est rendue dans le texte par les réflexions des personnages vieillissants, lors de la dernière fête à laquelle ils participent, ou par des citations. Peggy, en regardant les autres heureux, se demande comment peut-on être heureux si « *On every placard at every street corner was Death¹ [...]* » (Y 369). Les pensées d'Eleanor évoquent les mots de l'Ecclésiaste : « *It must drop. It must fall. And then ? she thought. For her too there would be the endless night ; the endless dark²* » (Y 407). La citation d'un poème de Catulle, « À Lesbie », dont la lecture n'a pas de sens pour North, reprend le motif de la nuit sans fin et du sommeil éternel de la mort : « *nox est perpetua una dormienda* » (Y 374) ; (A 1051).

Chez Proust et Lampedusa également, la vieillesse est un *memento mori*.

d. Le *Memento mori* dans le vieillir

Certaines scènes du *Temps retrouvé* et du *Guépard* relatives à la vieillesse fonctionnent comme des *memento mori*, en tant que maxime latine ou bien comme une méditation provoquée par la contemplation esthétique.

En effet, le personnage de Proust, le baron de Charlus énumère la liste des morts sur un ton grandiloquent :

“Hannibal de Bréauté, mort ! Antoine de Mouchy, mort ! Charles Swann, mort ! Adalbert de Montmorency, mort ! Boson de Talleyrand, mort ! Sosthène de Doudeauville, mort !” Et chaque fois, ce mot “mort” semblait tomber sur ces défunts comme une pelletée de terre plus lourde, lancée par un fossoyeur qui tenait à les river plus profondément à la tombe (TR 441).

Le ton est celui d'un juge implacable qui rappelle que le destin humain est le retour à la terre. La comparaison de la mort avec « une pelletée de terre plus lourde » évoque l'oubli qui recouvre les défunts et fait songer aux mots de l'Ecclésiaste sur l'oubli total des morts : « Les vivants savent au moins qu'ils mourront, les morts ne savent rien du tout. Il n'y a plus pour eux de rétribution, puisque leur souvenir est oublié³ ».

¹ « Sur chaque pancarte, à chaque coin de la rue, il y avait la Mort » (A 1046).

² « Tout est voué à la disparition. Tout est voué à la chute. Et ensuite ? se dit-elle. Pour elle aussi ce serait la nuit sans fin ; l'obscurité sans fin » (A 1079).

³ L'Ecclésiaste : 9 : 5, *op. cit.*, p. 1098.

Par ailleurs, dans la partie six du *Guépard* consacrée au Bal, deux scènes de contemplation peuvent être associées à des *memento mori*. La scène dans la bibliothèque des Ponteleone, lorsque Don Fabrizio regarde le tableau du Greuze, et la contemplation mélancolique du couple Tancredi-Angelica qui danse, insouciant de la mort. La peinture de Greuze, comme nous l'avons déjà souligné, permet au héros de contempler la mort et anticiper la sienne propre. Les tableaux représentant l'agonie fonctionnent également comme *memento mori* pour qui les contemple. La contemplation esthétique crée dans cette scène une confrontation directe avec la mort. De plus, la scène où Tancredi et Angelica dansent fait songer à la fois à la vanité et à la maxime latine. L'admiration suscitée par ce couple si jeune et si beau est indissociable de la vanité de cette jeunesse et de la beauté, « *di quei corpi destinati a morire*¹ » (G 222). L'insouciance envers la mort et le "memento mori" sont communs à tous les jeunes gens : « *I due giovani si allontanavano, altre coppie passavano, meno belle, altrettanto commoventi, immerse ciascuna nella propria passeggera cecità*² » (*Ibid.*). L'adjectif « *passeggera* » semble insister sur le caractère transitoire de cette même cécité devant la réalité de la mort³.

En somme, dans les romans de notre corpus, les vanités et le *memento mori* suscité par la contemplation d'une œuvre d'art fonctionnent pour les personnages comme un miroir dans lequel se reflète, par le biais de la révélation de la mort, le caractère propre à la nature humaine. Mais au thème des vanités se superpose celui de la danse macabre, de vivants qui se retrouvent une dernière fois avant de glisser vers leur tombeau.

1.6 Danses macabres

Le motif du bal mondain — qui peut être un bal masqué — auquel tous les personnages sont conviés pour la dernière fois, est récurrent dans le roman du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle. Il correspond à une réélaboration moderne du thème médiéval de la danse macabre.

Déjà au XIV^{ème} siècle, l'image de la danse macabre est présente dans l'imaginaire de l'époque. En effet, au début du siècle, le poème *Vado Mori*, montre le défilé d'hommes,

¹ « de leurs corps destinés à mourir » (G 238).

² « Les deux gens s'éloignaient, d'autres couples passaient, moins beaux, tous aussi émouvants, chacun plongé dans sa cécité passagère » (*Ibid.*).

³ « Réjouis-toi, jeune homme, dans ta jeunesse », écrit Qohélet, « sois heureux aux jours de ton adolescence, suis les voies de ton cœur et la vision de tes yeux [...]. Eloigne de ton cœur le chagrin, écarte de ta chair la souffrance, mais la jeunesse et l'âge des cheveux noirs sont vanité », *L'Ecclésiaste* : 11 : 9-10, *op. cit.*, p. 1098.

rangés selon un ordre hiérarchique, en marche vers la mort. La série des danses macabres en France se répand à partir du texte de Jean Le Fèvre qui, « Je fis de la Macabree la danse », composé vers l'année 1375. Plus tard au XV^{ème} siècle, la mort inspire l'art et son image dominante se répand sur toute l'Europe. La mort devient scandale, expérience individuelle. Cette prise de conscience se traduit dans l'imaginaire collectif par le *Dit des trois morts et des trois vifs*, où trois cadavres dialoguent avec des jeunes gens lors d'une chasse. Les morts avertissent les vivants de leur décomposition future.

La première danse connue reproduite en peinture et détruite par la suite¹, est celle du cimetière des Innocents à Paris, datée de 1424. Elle représente toute l'échelle de la hiérarchie sociale, du pape, l'empereur, le roi, le cardinal, aux classes pauvres, attrapée par les morts — des squelettes — qui entraînent tous les éléments de la chaîne humaine vers la mort. Les squelettes dansent et s'approprient les attributs et instruments des différents personnages vivants. La danse macabre, comme les vanités, signifie la « Brièveté de la vie, incertitude du lendemain, néant de la puissance et de la gloire² [...] ». Dans la danse macabre de Guyot Marchant, copie de la danse des Innocents, le mort est en couple avec le vivant : « Ce mort est le double du vif ; il est l'image de ce que sera ce vivant tout à l'heure³ ... ». Chacun est accompagné d'un mort qui lui ressemble, la mort est individualisée. Le mort, un squelette encore revêtu de chair, dont le ventre est ouvert et laisse voir des vers, et qui porte ce qui reste de son suaire, est représenté dans un rôle actif, s'agitant, plaisantant tandis que le vivant est rigide, et suit le mort.

Au XVI^{ème} siècle, dans la gravure de Holbein, *La danse des morts*, la mort fait irruption dans des scènes de la vie quotidienne et amène l'homme à une lutte individuelle contre elle. Surtout, à la même époque, François Villon écrit le célèbre poème de *La Ballade des pendus*.

Le motif de la danse macabre revient plus tard, au XIX^{ème} siècle⁴, sous l'aspect de la mort déguisée qui apparaît lors d'une fête ou d'un bal masqué tenant lieu de carnaval. Dans le

¹ Les manuscrits de Saint-Victor contiennent les vers des gravures de la danse macabre, voir Émile Mâle, *L'art religieux du XII^e au XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1961, pp. 140-143.

² *Ibid.*, p. 139.

³ *Ibid.*, p. 143.

⁴ L'on songera à des auteurs comme Poe, Gautier, Hugo, Baudelaire, Balzac, Flaubert, Zola. Sur le thème de la danse macabre voir : Léo Spitzer, « La Danse macabre », *Mélanges de linguistique offerts à Albert Dauzat*, Paris, D'Artrey, pp. 307-321 ; Yvonne Bargues Rollins, « Une "danse macabre" : *L'Assommoir* de Zola », *Nineteenth-Century French Studies* 9.3-4, Spring-Summer 1981, pp. 233-246 ; Sister Corona Sharp, « The Dance of Death in Modern Drama : Auden, Dürrenmatt and Ionesco », *Modern Drama*, 20.2, 1977, pp. 107-116.

récit de Poe, *Le Masque de la Mort Rouge*¹, le prince Prospero a fortifié son château pour que la Mort Rouge, qui est en train de tuer toute la population, ne parvienne pas à entrer. Mais lors d'un bal masqué, parmi les travestissements grotesques des danseurs, la Mort Rouge fait son apparition, et tue le prince et tous ses invités. N'oublions pas non plus que le motif de la danse macabre est aussi très présent chez Baudelaire. On songe à cette « coquette maigre aux airs extravagants² » qui se présente à une fête, où les danseurs, malgré les poudres et le rouge, sentent la mort. Comment ne pas penser au bal proustien, où les toilettes, le maquillage et les somptueux habits ne parviennent pas à cacher la rigidité et la détérioration des corps finissants.

Le bal et la fête dans *Mrs Dalloway* ou *La Montagne Magique* ont des connotations morbides. Ces moments sont, pour les personnages de Woolf et Mann, l'occasion de réfléchir à la mort, réflexion qui amène Hans Castorp à modifier son attitude, et à apporter soins et réconfort aux mourants³. La fête mondaine fonctionne comme *memento mori* et réflexion sur la vanité de l'existence chez Mrs Dalloway. Comme chez Proust et Lampedusa, la réflexion autour du suicide de Septimus survient alors que le personnage est à l'écart de la fête. Ce suicide fait prendre conscience à Clarisse de la vacuité de sa vie : Septimus avait défié la mort, tout en se préservant du mensonge social dans lequel baignait la vie de Clarissa. Néanmoins, peu après, lorsque Big Ben sonne trois heures, Clarissa retourne avec indifférence à la fête. La mort, pour Hans Castorp, est respectable et sacrée. Contre l'indifférence et le déni des autres malades envers les mourants du sanatorium, Hans décide d'aider ces derniers, contrairement au règlement de la maison. En s'opposant à l'attitude de l'humaniste Settembrini, qui incite le jeune homme à retourner dans la plaine pour participer, par son propre travail, au progrès de l'humanité, et ne pas subir la passivité existentielle des gens d'en haut, Hans décide d'être proche des malades dans leurs dernières heures. Cette initiative advient après la fête de Noël, dans le chapitre intitulé « Danse macabre » et qui précède la « Nuit de Walpurgis » où sont prévus des danses macabres et des travestissements pour le mardi gras. Fête frivole que celle du carnaval, qui montre la vanité mondaine des malades emprisonnés par leur propre maladie au Berghof. Néanmoins, cette nuit laissera à

¹ Edgar Allan Poe, « Le masque de la mort Rouge » (1842), *Œuvres en prose*, trad. par Charles Baudelaire, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961.

² Charles Baudelaire, « Danse macabre », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, v. 4, p. 96.

³ Pour une étude sur les vanités dans le roman moderne voir : Florence Godeau, « Une ombre au tableau. Vanités et mondanité dans quelques récits modernistes (M. Proust, J. Joyce, V. Woolf, T. Mann) », *Études Épistémè* 22 | 2012, URL : <http://journals.openedition.org/episteme/378> ; DOI : 10.4000/episteme.378.

Hans Castorp le souvenir de sa rencontre avec Clawdia Chauchat, et la vue de cette plaque radiographique qui révèle le portrait intérieur de la femme qu'il aime. Le chapitre « Danse macabre » montre le nouvel intérêt de Hans Castorp pour les “enfants de la mort”, comme il le dit à Settembrini, et évoque les danses macabres au travers des descriptions des mourants ou de leur agonie, en chemin vers leur néant. Défilent devant nos yeux les histoires des malades, leur passé, leur attitude devant la mort et leur reconnaissance envers Castorp. La dernière scène du chapitre dessine un moment d'une danse macabre lorsque le héros et son cousin, Joachim, vont visiter le cimetière avec la malade pauvre Karen Karstedt. Lors de la visite du lieu, c'est Karen Karstedt qui précède les deux hommes. Commence à se profiler l'évolution de la danse par la procession des vivants vers la mort. Procession qui amène la malade, dans la dernière partie du chapitre, à la conscience de sa mort prochaine, alors qu'en regardant un emplacement vide Joachim et Hans Castorp semblent penser la même chose que la jeune Karen. En effet, l'emplacement vide semble lui être destiné, ce qui est suggéré par l'attitude des deux cousins qui semblent scruter le visage de la malade. En effet, par la curiosité discrète de leurs regards sur elle, les cousins suggèrent à la malade que son tour est proche. C'est comme si cette scène finale couronnait le cortège des mourants auquel les deux cousins ont assisté tout au long du chapitre.

À partir de là, il nous est possible d'affirmer que la vieillesse est représentée comme une danse par Proust, Woolf et Lampedusa.

Dans le *Temps retrouvé* et *Le Guépard*, le thème du bal est indissociable du vieillissement des personnages, dont les traits physiques et les travestissements théâtraux évoquent les danses macabres. Ainsi, la dégénérescence des corps préfigure la mort. Le *memento mori* prend également une place importante dans les réflexions solitaires des personnages, comme nous l'avons analysé, et se confond avec le thème de la fête et des vanités. Mais la danse macabre apparaît sous plusieurs aspects : comme travestissement, comme *vado mori*, groupe défilant symboliquement vers la mort et comme couple double de personnages évoquant la légende des “trois vifs et trois morts”.

Chez Proust, l'épisode du « Bal de têtes » est sinistre, non seulement en raison des descriptions de corps auxquels sont associés les symboles de la mort, des corps-ruines et des vanités picturales, mais aussi par la mise en scène théâtrale qui évoque les danses macabres. Au début, le personnage croit assister à un bal masqué, où les personnages, tels les acteurs au théâtre, sont travestis en vieillards. Le héros doit faire des efforts de mémoire pour reconnaître

certaines personnages au-delà du travestissement, qu'il trouve très réussi. Le bal proposé par Proust, par sa nature carnavalesque, et par l'image qu'il propose d'un défilé des différents personnages vers le tombeau, fait songer à une danse macabre. Dans « Le Bal de têtes », Proust, qui connaissait l'ouvrage de Mâle, semble s'être inspiré de la danse macabre de Guyot Marchant. En effet, nous pouvons identifier le motif du mort et du vif dans les couples de personnages formés par le personnage vieilli et son parent jeune¹. L'on assiste à un dédoublement (mère-fille, oncle-neveu) qui n'est pas sans évoquer le couple du mort et du vif. On songe au couple Odette-Gilberte, Mme X... assimilée à sa mère morte et au couple formé par Legrandin et son neveu. Le narrateur confond Gilberte avec sa mère ; elle est l'image du dédoublement de la mère : « Ainsi cette réplique du visage d'Odette, dont le jour où j'avais vu pour la première fois Bergotte, j'avais aperçu l'esquisse à peine ébauchée dans le visage de Gilberte, le Temps l'avait enfin poussée jusqu'à la plus parfaite ressemblance [...] » (TR 513). Gilberte finit par se rendre elle-même compte de la confusion faite par son ami : « Vous me preniez pour maman, en effet je commence à lui ressembler beaucoup » (TR 558). De même, on songe à Mme X... qui « s'était tassée et avait reproduit avec fidélité l'aspect de vieille Turque revêtu jadis par sa mère » (TR 520), ou au jeune Léonor de Cambremer qui est assimilé à son oncle Legrandin dont il avait pris « les apparences du vieillard qu'en réalité il serait un jour [...] » (TR 521). Ces confusions et ressemblances ne montrent pas seulement les forces de l'hérédité, mais imposent avec violence sur les plus jeunes les traits du parent ou d'un membre de la famille. Le personnage vieilli rappelle la légende du mort qui saisit le vif, soit son parent plus jeune qui lui ressemble. Le parent plus jeune est alors le double du vieillard qui se tient très près de la mort.

L'image du défilé vers la mort est rendue non seulement par les descriptions tragiques des vieillards qui sont à un pas de la tombe, mais aussi par la prise de conscience, de la part du héros, qu'en réalité le bal costumé auquel il assiste, a ceci de dramatique que ces têtes « qu'ils se sont faites depuis longtemps sans le vouloir, ne se laissent pas défaire par un débarbouillage, une fois la fête finie » (TR 502). À partir de là, la prise de conscience que le temps a vieilli les autres et soi-même s'impose dans toute son évidence : la vieillesse, toujours en filigrane dans toute vie, se manifeste à un moment donné comme « cruelle découverte » (TR 510) pour devenir la matière-même du livre du narrateur.

¹ Marie-Magdeleine Chirol fait remarquer que ce thème puise son origine dans *Sodome et Gomorrhe* lorsqu'il y a la confusion entre la mère et la grand-mère. Le dédoublement mère-fille est rendu par l'image du mort qui saisit le vif, *L'Imaginaire de la ruine dans A la recherche du temps perdu de Marcel Proust, op. cit.*, p. 91.

La partie consacrée au bal dans *Le Guépard*, en montrant la vieillesse des personnages, la dégénérescence héréditaire et physique qui atteint aussi les jeunes, évoque elle aussi une danse macabre et la vanité de l'existence qui n'exclut personne. À la fin du bal, les descriptions physiques se font morbides et laissent transparaître, comme chez Baudelaire et Proust, la futilité des poudres et des toilettes : « *I volti delle signore erano lividi, gli abiti sgualciti, gli aliti pesanti. [...] Al di sopra delle loro cravatte in disordine le facce degli uomini erano gialle e rugose, le bocche intrise di saliva amara*¹ » (G 231). La métaphore animale est également présente dans l'image du défilé des personnages vieillissants qui avancent vers la mort. On songe à l'image des vieillards comparés au bestiaire qui s'achemine vers l'abattoir. La prédiction de leur mort, par la conscience que « *all'orecchio di ciascuno di essi sarebbe giunto un giorno lo scampanello che aveva udito tre ore fa dietro S. Domenico*² » (G 222) évoque encore une fois le thème de la vanité de l'existence et du destin mortel commun à tous.

1.7 Les Années ou une vieillesse positivée

Chez Woolf, la description de la vieillesse est rendue autant par les transformations animales et végétales que par les points de vue, souvent contrastés, des personnages sur cette époque de la vie. Le vieillir a ceci de particulier dans *Les Années* qu'il est montré du point de vue des membres de la famille Pargiters jeunes et vieux, et par le regard de la nouvelle génération sur l'ancienne. Le questionnement sur le sens de la vieillesse se fait ainsi tout au long du roman, et finit par diviser les deux générations à la fin du livre, la première attribuant à cet âge des valeurs positives, la deuxième ne comprenant pas l'optimisme des vieux Pargiters.

La vieillesse est considérée dans toutes ses facettes, d'abord à partir du regard des personnages sur leurs ascendants, observés dans leur dégradation physico-psychique. En regardant son père, Eleanor pense : « *How terrible age was, [...] shearing off all one's faculties, one by one, [...]. It was better to die, like Eugénie and Digby, in the prime of life with all one's faculties about one*³ » (TY 147). Il est d'autres personnages, comme chez

¹ « Les visages des dames étaient livides, les robes froissées, les haleines lourdes. [...] Au-dessus de leurs cravates en désordre les visages des hommes étaient jaunes et ridés, les bouches imprégnés d'une salive amère » (G 250).

² « à l'oreille de chacun arriverait un jour le tintement qu'il avait entendu trois heures plus tôt derrière San Domenico » (G 239).

³ « Que la vieillesse était terrible, [...] nous dépouillant de toutes nos facultés, l'une après l'autre [...]. Mieux valait mourir, comme Eugénie et Digby, dans la fleur de l'âge, avec toutes ses facultés » (A 847).

Proust, chez qui la vieillesse apparaît précocement sur le corps, et avec elle des traits psychosomatiques opposés à la réelle nature du personnage décrit. Sara, encore jeune, est décrite ayant dans son visage « *looked cadaverous and worn, as if she were no longer a girl, but an old woman worn out by a life of childbirth, debauchery and crime*¹ » (TY 180). Du point de vue des membres de la nouvelle génération, de Peggy et North, la vieillesse est complètement dépréciée. Peggy est irritée par le manque de suite dans les idées et de la lenteur des pensées d'Eleanor, qui a dépassé la soixantaine. Elle considère cette perte des facultés d'un point de vue clinique, en tant que médecin. Comme North, elle ne comprend pas la raison pour laquelle tous ces vieillards de leur famille attachent autant d'importance à leurs rencontres. Pour North et Peggy la fête de Delia n'est qu'une soirée chez des vieux. L'incompréhension et la superficialité que Peggy et North témoignent à l'égard du souhait des Pargiter de se retrouver tous à la soirée chez Delia, traduisent l'attitude de la jeunesse envers la vieillesse, l'écart et la distance qui se creuse entre les deux générations et âges de la vie.

En revanche, du point de vue des Pargiters vieillissants, la vieillesse est loin d'être considérée d'une manière avilissante et dégradante malgré son absence de perspective. La vieillesse est synonyme de nouvelle vie pour Eleanor. Cette certitude est rendue par l'image des papillons de nuit qui volent dans sa chambre alors qu'elle réfléchit à la nouvelle vie qui l'attend, désormais libre après la mort de son père, et après avoir considéré que la vie de Sir William, l'homme qu'elle avait aimé dans sa jeunesse et qui s'était marié et dont la vie, « *was over ; hers was beginning. [...] And where are we going ? Where ? Where ? ... The moths were dashing round the ceiling*² » (TY 203). Les papillons de nuit symbolisent la métamorphose ; le nouveau cours que prendra la vie du personnage. Tout au long du roman, tel un leitmotiv, le sentiment d'être dans la fleur de l'âge et d'avoir encore beaucoup de vie et d'occasions, est ressenti par la plupart des membres de la vieille génération. En effet, avant même le chapitre du bal, « Le Temps présent », qui clôt le roman et montre les personnages vieillissants, on retrouve ce sentiment. En réalité, la jeunesse que les personnages ressentent n'est pas seulement une réaction à leur propre vieillissement, mais elle est aussi liée à leur sentiment de libération vis-à-vis de l'emprise familiale et des conventions sociales qui ont guidé leur jeunesse. Eleanor doit attendre que son père meure pour se refaire une vie, entreprendre des voyages, tout comme Morris, qui ne s'est jamais marié. Les deux

¹ « l'air usé et cadavérique, comme si elle n'était plus une jeune fille, mais une vieille femme usée par une vie de grossesses, de débauche et de crime » (A 877).

² « était finie ; la sienne à elle commençait. [...] Et où allons-nous ? Où ? Où ? ... Les papillons de nuit tournaient autour du plafond » (A 897).

personnages se sentent libres par rapport au passé, à la vie familiale qui les a enserrés. Ils croient être encore jeunes et avoir devant eux une vie pour continuer à voyager. La vieillesse est alors une découverte, comme la jeunesse, songe Eleanor. Kitty, de même, a dû se conformer au vouloir de ses parents et aux devoirs de sa classe sociale, en se mariant. Le temps de la vieillesse, du veuvage, est pour elle le temps de l'affranchissement des responsabilités qu'elle a dû assumer parce qu'elle peut finalement vivre comme elle veut. Que ce soit synonyme d'angoisse, ou de libération des entraves familiales et sociales, la vieillesse est un prodrome de la mort de l'autre et du héros lui-même.

CHAPITRE 2 : Mourir

L'écriture du mourir dans les romans analysés n'est pas séparée des nouvelles attitudes sociales et individuelles de l'homme dans son rapport à la mort. À partir de la fin du XIX^{ème} siècle, la médicalisation, le mensonge et la comédie jouée à l'égard du mourant entrent dans les textes littéraires. On assiste aussi à une mort sociale du personnage mourant.

Si ces attitudes marquent un nouveau regard sur la mort d'autrui, l'écriture du dernier instant prend de nouvelles formes d'expression qui mettent en évidence une individualisation du rapport du héros à sa propre mort, celle-ci n'étant plus seulement décrite, mais regardée à partir de la conscience et de l'intériorité des personnages.

2.1 La médicalisation de la mort

Dans les romans modernes de la mort, la représentation de la figure du médecin et ses rapports avec le mourant entrent dans une nouvelle attitude de la médecine face à la mort. Si au début du XIX^{ème} siècle le médecin est encore en général absent du chevet du malade dans ses derniers instants, à partir de la fin du XIX^{ème} siècle il est une figure de plus en plus présente dans les soins apportés au malade. Cela fait suite à un nouveau rapport de l'individu à sa propre mort. La non acceptation de son sort commun, l'individualisation croissante qui empêche l'homme de subir sa destinée dans la résignation, sont parmi les facteurs qui changent aussi le rôle de la médecine.

Néanmoins, il ne faut pas oublier que jusqu'aux années 1880 il y a de nombreuses maladies que le médecin ne sait pas guérir. Les découvertes médicales contre les maladies infectieuses, à part la tuberculose qui reste encore inguérissable, inaugurent une nouvelle époque de la médicalisation : « Aux siècles pour lesquels le prêtre était l'intermédiaire obligé du dernier passage commence à faire suite le temps du triomphe de la médecine¹ ». On assiste à une laïcisation de la mort, selon les catégories sociales et géographiques, car la figure du prêtre restera, dans une certaine mesure, encore présente. Du moins dans les grandes villes, la médecine, grâce à la naissance de la clinique, à l'organisation d'un enseignement de plus en plus spécialisé et technique, acquiert un nouveau pouvoir. Les hôpitaux commencent à devenir les nouveaux lieux de la mort.

Il est important de tenir compte de la catégorisation sociale de la médicalisation ; les riches et les pauvres ne meurent pas de la même manière, les premiers ont leur médecin, les autres finissent dans ce qu'on a nommé les mouiroirs, les hôpitaux. En effet, c'est une mort pauvre et solitaire que celle vécue dans ces lieux. Comment ne pas songer aux malades

mourants qui arrivent en fiacre à l'hôtel de Dieu, « *Zwei Franks für die Sterbestunde*² », décrits par Rilke dans son *Malte* ?

Dieses ausgezeichnete Hôtel ist sehr alt, schon zu König Chlodwigs Zeiten starb man darin in einigen Betten. Jetzt wird in 559 Betten gestorben. Natürlich fabrikmäßig. Bei so enormer Produktion ist der einzelne Tod nicht so gut ausgeführt, aber darauf kommt es auch nicht an. Die Masse macht es. Wer gibt heute noch etwas für einen gut ausgearbeiteten Tod ? Niemand. [...] der Wunsch, einen eigenen Tod zu haben, wird immer seltener³.

Cet excellent hôtel est très ancien. Déjà à l'époque du roi Clovis on y mourait dans quelques lits. À présent on y meurt dans cinq cent cinquante-neuf lits. En série, bien entendu. Il est évident qu'en raison d'une production aussi intense, chaque mort individuelle n'est pas aussi bien exécutée, mais d'ailleurs cela importe peu. C'est le nombre qui compte. Qui attache encore du prix à une mort bien exécutée ? Personne. [...] le désir d'avoir sa mort à soi devient de plus en plus rare⁴.

L'hôpital « fabrique un nouvel archétype de la mauvaise mort⁵ », car, même dans la modernité et dans l'époque actuelle, les hôpitaux restent les lieux de la solitude et de la souffrance muette, de l'isolement des malades, de la mort anonyme. La médicalisation de la mort sera complète et généralisée à partir des années 1950. L'une des causes de cela relève du progrès en matière de techniques médicales et chirurgicales, qui permettent, entre autres, une diminution ou une cessation de la souffrance du patient, grâce à la présence en ces lieux de personnel spécialisé et compétent et d'appareils complexes. Les techniques médicales ne sont pas applicables à la maison. Néanmoins, ce ne sont pas seulement des raisons d'ordre médicales qui ont amené à l'hospitalisation. Le récit de Tolstoï nous rappelle l'indécence de la maladie, la répulsion, le dégoût qu'elle provoque chez les proches, le besoin de la cacher : « Dans sa conscience morale, la famille confond son intolérance inavouée aux aspects sordides de la maladie, avec les exigences de la propreté et de l'hygiène⁶ ». De son côté, Louis-Vincent Thomas va jusqu'à parler d'une maîtrise de la vie et de la mort de la part du pouvoir médical dans les sociétés modernes : « l'institutionnalisation du mourir s'impose : le vieillard, le malade, le mourant, coupés de leurs familles, privés de tout pouvoir de décision, se trouvent "pris en charge" dans l'engrenage des services spécialisés⁷ ». Déjà à partir de la

¹ Michel Vovelle, *La Mort et l'Occident*, op. cit., p. 530.

² Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, op. cit., p. 11. « à deux francs l'heure d'agonie », Rainer Maria Rilke, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, op. cit., p. 15.

³ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, op. cit., pp. 11-12.

⁴ Rainer Maria Rilke, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, op. cit., pp. 15-16.

⁵ Anne Carol, *Les Médecins et la mort, XIX^e - XX^e siècle*, Paris, Aubier, « Collection historique », 2004, p. 10.

⁶ Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, op. cit., p. 578.

⁷ Louis-Vincent Thomas, *Mort et pouvoir*, préface de Jean-Didier Urbain, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1978, p. 21.

fin du XIX^{ème} siècle, la littérature représente cette intrusion de la figure du médecin dans l'expérience de la maladie et de la mort.

2.2 Ivan Ilitch ou le début de la médicalisation en littérature

Dans son étude sur le rapport de l'homme à la mort depuis le Moyen Âge jusqu'à l'époque actuelle à sa publication, c'est-à-dire les années 1977, Philippe Ariès identifie, à partir du récit de Tolstoï, *La Mort d'Ivan Ilitch*, l'entrée de la médicalisation dans l'espace littéraire. Dans les romans de Balzac le médecin ne guérit pas, il aide le mourant à mourir¹. Avec Tolstoï, la maladie devient un cas, elle est diagnostiquée, et c'est justement du diagnostic que dépend la vie et l'humeur du personnage. Ivan Ilitch s'accroche aux médecins, il place sa confiance en eux et suit rigoureusement les traitements variés et toujours différents que chaque médecin lui prescrit.

Une grande partie du récit montre l'expérience médicale d'Ivan Ilitch, son intérêt exclusif envers sa propre maladie. Dans ce texte Tolstoï peint le rapport dramatique de l'homme à la médecine, l'illusion de pouvoir guérir d'une maladie mortelle. Tolstoï relate avec détail les étapes que vit un malade chronique, depuis la découverte de son mal jusqu'à l'acquiescement à l'évidence que ce mal n'est en réalité que la concrétisation de sa propre mort. Ivan Ilitch veut connaître la nature de sa maladie, il ne fait que s'intéresser à elle et aux cas d'autres gens malades comme lui. Il commence à lire des traités de médecine, il surveille son propre mal et voit les médecins les plus réputés dans sa société. L'insistance sur la consultation de médecins réputés, mondains, relève de la critique de Tolstoï envers ces derniers. L'ironie de l'écrivain est explicite. Tout au long de la description de la maladie du personnage il y a une insistance hyperbolique quant à l'importance du médecin et à sa notoriété. Les sommités médicales sont condamnées. En réalité, Tolstoï blâme la profession médicale en général. La consultation d'un médecin célèbre équivaut chez lui à une comparution au tribunal. Comme Ivan, le médecin prend des airs solennels, importants, pose des questions dont il connaît déjà les réponses. Tout comme Ivan au tribunal, le médecin joue une comédie. La médecine, comme chez Proust, est objet d'ironie. Tolstoï semble porter une opinion sévère sur les professions qui ont un pouvoir de prédiction sur la vie ou la mort d'un homme, comme ici les médecins, ou qui possèdent un pouvoir décisionnel absolu comme dans le cas d'Ivan dont le jugement a le pouvoir de libérer ou d'emprisonner un accusé. Ivan peut condamner ou non ses accusés, le médecin a le choix de ne pas dire la vérité à ses

patients ou de s'attacher à un aspect plutôt que de donner un verdict négatif. L'autorité et l'inhumanité caractérisent les jugements du juge Ivan Ilitch tout comme celui de son médecin.

Aucun médecin ne donne à Ivan une réponse sur son état de santé, cela amène le protagoniste à penser qu'il est dans un état très grave. Ni les proches du personnage, ni même les médecins, ne veulent annoncer à Ivan qu'il est atteint d'une maladie mortelle. L'historienne Anne Carol fait débiter le phénomène d'occultation de son état au malade au début du XIX^e siècle ; car « Sous l'Ancien Régime, la tradition veut [...] que le médecin dise la vérité au malade. La raison en est qu'il ne doit pas priver celui-ci de la possibilité de se réconcilier avec Dieu² ». Le XIX^e est par contre, sur ce plan, l'ère du mensonge et de la comédie. C'est une comédie jouée par le médecin et les proches d'une part, et le malade de l'autre. Les deux parties n'osent pas avouer la vérité dont elles sont conscientes. Le héros de Tolstoï souffre plus que tout de ce mensonge dont il est conscient mais qu'il n'arrive pas à reprocher à ses proches. Ivan Ilitch est conscient de ne pas pouvoir se soustraire à cette comédie, il est victime de son rôle du fait que lui-même a toujours eu foi dans les convenances sociales, et qu'il a cru pouvoir guérir de sa maladie, pouvoir échapper à la mort à travers le suivi rigoureux du traitement et la foi dans le diagnostic et dans l'optimisme du médecin. Néanmoins, cette comédie a ceci de tragique qu'elle banalise la préparation à la mort d'Ivan Ilitch, lui enlève sa valeur humaine et individuelle, car c'est lui qui va mourir et qui veut que sa situation soit comprise et plainte par son entourage.

Même comédie ou mensonge dans *Les Années* et dans *Le Guépard*. Dans le roman de Woolf, la comédie jouée par les représentants de la famille Pargiter à l'égard de Mrs. Pargiter mourante, est dénoncée, de même que nous l'avons analysé pour l'hypocrisie du deuil, du point de vue de Delia. Les pensées profondes des personnages sont rendues par le discours indirect libre. Il n'y a pas la prise de conscience de la part de la mourante, comme pour les récits de Tolstoï et Lampedusa, du mensonge joué par les proches. Du colonel Pargiter, au début du roman, il est écrit « *But for him there would be no season; for him there was nothing to do. His wife was dying; but she did not die*³ » (Y 5). Delia, en souhaitant la mort de sa mère semble en réalité exprimer le souhait inexprimé de toute sa famille, et en premier lieu de son père. En regardant sa mère endormie elle pense « *'You don't want to die'*¹ » (Y 21). Lorsque sa mère perd connaissance, on peut lire : « *'It has come,' Delia said to herself; 'it has come!'* »

¹ Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, op. cit., p. 558.

² Anne Carol, *Les médecins et la mort*, op. cit., pp. 18-19.

³ « Mais pour lui il n'y aurait pas de saison ; pour lui il n'y avait rien à faire. Sa femme était en train de mourir, mais elle ne mourait pas » (A., 723).

*An extraordinary feeling of relief and excitement possessed her*² » (Y 36). L'épanalepse de « Nous y sommes » rend l'excitation du personnage face à la libération d'une mort attendue depuis si longtemps. L'antithèse de ses sentiments « de soulagement et d'excitation » renforce cet état d'euphorie. De plus, l'idée que son père joue une comédie est rendue par la comparaison avec une scène de théâtre que Delia fait des réactions de son père lors de la mort de sa femme, qui crie son prénom. Mais, aux yeux de Delia, « *It was like a scene in a play*³ » (Y 45). Lors des funérailles elle pense : « *Nobody can feel like that, she thought. None of us feel anything at all, she thought: we're all pretending*⁴ » (Y 84). La violence des sentiments qu'éprouve Delia à l'égard de sa mère qui ne meurt pas encore ou de la comédie jouée par son père et les autres, met en relief le silence dans lequel sont normalement étouffés les sentiments ambivalents qu'éprouvent les proches d'un mourant et qu'ils ne veulent pas s'avouer à eux-mêmes.

Dans *Le Guépard*, l'hypocrisie des autres est ressentie par Don Fabrizio alors qu'il arrive mourant à la gare de Palerme. Ce mensonge, comme Ivan Ilitch l'avait réalisé, devient la confirmation qu'en réalité il est sur le point de mourir, lorsqu'arrivé à la gare, Don Fabrizio regarde les masques et les sourires feints des membres de sa famille. Les visages faussement réjouis lui font réaliser le vrai diagnostic du docteur « *che a lui stesso aveva detto soltanto delle rassicuranti generalità ; e fu allora, dopo esser sceso dal treno, mentre abbracciava la nuora sepolta nelle gramaglie di vedova [...], fu allora che si fece udire il fragore della cascata*⁵ » (G 237-238). La métonymie des « masques » se substitue aux visages et renforce l'hypocrisie de ses proches. La métaphore associée « bru, ensevelie dans ses voiles de veuve » anticipe la nouvelle de la mort de son fils Paolo, qui sera évoquée quelques pages plus tard avec les autres morts du roman. De même, la métaphore de la cascade annonce l'involution des perceptions sensorielles chez Don Fabrizio par un passage de l'extérieur à l'intériorité du personnage, inaugurant et anticipant ainsi les métaphores aquatiques liées à sa mort. Le mensonge continue néanmoins, et à partir du changement du sourire de Tancredi non plus moqueur, « *anzi come fosse tinto di malinconico affetto ; e da questo ricevette la sensazione agrodolce che il nipote gli volesse bene ed anche che sapesse che lui era*

¹ « “Tu ne veux pas mourir” » (A., 737).

² « “Nous y sommes, se dit Delia ; nous y sommes !” Un extraordinaire sentiment de soulagement et d'excitation s'était emparé d'elle » (A 749).

³ « C'était comme une scène dans une pièce de théâtre » (A 757).

⁴ « Personne d'entre nous ne ressent rien du tout, pensa-t-elle : nous faisons tous semblant » (A 791).

⁵ « qui lui avait dit des généralités à peine rassurantes ; et ce fut alors, après être descendu du train, tandis qu'il embrassait sa bru, ensevelie dans ses voiles de veuve [...] ce fut alors que le fracas de la cascade se fit entendre (G 258).

*spacciato, dato che la perpetua ironia si era adattata ad essere spazzata via dalla tenerezza*¹ » (G 238). L'« ironie perpétuelle » est non seulement une référence à l'attitude de Tancredi envers son oncle ; mais aussi synonyme de vie pour le personnage. Don Fabrizio a toujours eu un point de vue ironique et sceptique sur sa propre existence ; sur les idéaux et les croyances politiques et religieuses. Cette attitude lui a permis de prendre une certaine distance par rapport aux autres personnages et aux événements qui ont provoqué son déclin.

Le mensonge à l'égard des mourants semble être dénoncé et mis en scène par les écrivains à partir de la fin du XIX^e siècle et, en l'occurrence, par les écrivains de notre corpus. Il est néanmoins d'autres écrivains comme Schnitzler qui mettent en scène des médecins prêts à dire la vérité au malade. Dans *Mourir*, Schnitzler fait le portrait de deux figures de médecin. D'une part nous retrouvons le professeur Bernard, porte-parole de la vision de l'écrivain, lui-même médecin, qui privilégie la vérité à tout prix et qui a annoncé à Félix, le personnage principal condamné à mort dans le récit, qu'il lui reste un an à vivre. D'autre part, Alfred est le médecin représentant de la vision opposée, celle qui préfère occulter la vérité.

Par ailleurs, Tolstoï fait entrer dans l'espace littéraire la saleté de la maladie, son indécence. Le personnage est conscient que le caractère tragique de sa mort est rabaissé par l'odeur qu'il émane, par sa saleté. L'écrivain va jusqu'à décrire dans son récit le traitement des excréments, motif de malpropreté, de mauvaise odeur et d'indécence autant pour le malade que pour ses proches qui ne veulent pas s'en occuper et laissent cette charge à Guérassime, un paysan. La répugnance envers la saleté de la maladie et le fait que ce soit à un paysan de s'en occuper, font émerger l'une des valeurs bourgeoises, la propreté. Dans les récits de mort des *La Ferronays* ou des *Brontë*, fait remarquer Ariès, « la saleté des grandes maladies terminales n'apparaît jamais. Pudeur victorienne qui répugnait à évoquer les excréments du corps, et aussi une bonne accoutumance aux mauvaises odeurs, à l'enlaidissement de la douleur² ».

Déjà avant Tolstoï, dans sa description de l'agonie de Mme Bovary faisant suite à l'ingestion du poison, Flaubert met en scène une agonie dans ses détails les plus physiques et médicaux. On lit à propos des vomissements,

Alors elle se renversa la tête en poussant un soupir et retomba sur l'oreiller.

¹ « mais au contraire comme teinté d'une affection mélancolique ; et de cela, il reçut la sensation agréable que son neveu l'aimait et aussi qu'il savait qu'il était condamné, puisque l'ironie perpétuelle s'était résignée à être supprimée par la tendresse » (G 259).

² Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, op. cit., p. 561.

Sa poitrine aussitôt se mit à haleter rapidement. La langue toute entière lui sortit hors de la bouche ; ses yeux, en roulant, pâlessaient comme deux globes de lampe qui s'éteignent, à la croire déjà morte, sans l'accélération des deux côtes, secouées par un souffle furieux [...]. Une convulsion la rabattait sur le matelas¹.

L'attention de Flaubert est portée non seulement par les images dégoûtantes du vomi ou de la langue, mais aussi par une description clinique des symptômes du personnage. Néanmoins, si l'agonie d'Emma et les réactions physiques de son corps à l'absorption du poison occupent peu de place dans le récit flaubertien, chez Tolstoï la maladie et son inconvenance sont largement décrites.

Nous ne sommes plus face à la belle mort, à la mort romantique : la mort cesse d'être belle et devient sale à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Or, si au XV^e et XVI^e siècle les poètes macabres tels Ronsard, avaient déjà écrit sur la répulsion face aux conséquences physiques de la maladie, à la déchéance de la vieillesse, ils mettaient l'accent sur l'intériorité de l'homme vue comme un cadavre en décomposition¹, ou bien sur les détails répugnants du corps après sa mort. Refoulées à partir du XVII^e siècle, les descriptions hideuses et macabres du Moyen Âge tardif reviennent à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, mais sous une nouvelle forme. En effet, Flaubert et Tolstoï, déplacent ces signes de l'après-mort à l'avant-mort de l'agonie. C'est la maladie, ou mieux la mort due à la maladie, qui porte les signes hideux qui par le passé avaient été attribués aux cadavres.

Le récit de Tolstoï ouvre la voie à la nouvelle manière de traiter la maladie, à savoir l'isolement des malades et des mourants. Celle d'Ivan Ilitch est une expérience solitaire de la maladie et du chemin qui le mène à la mort. Sa maladie l'éloigne non seulement psychologiquement, mais tout aussi bien physiquement de son entourage privé et public ; elle érige des barrières entre lui et les autres. Au travail il est traité comme quelqu'un qui quittera bientôt sa place et ses collègues éprouvent de la gêne en sa présence. De même, à la maison, sa femme et sa fille ne comprennent pas son état et sont gênées par sa présence encombrante. Le début de la maladie signifie l'isolement d'Ivan Ilitch car il dort dans une autre pièce de la maison. Même lorsque sa femme va le voir, il se tourne contre le mur, un mur qui n'est pas sans évoquer le mur des malades à l'hôpital. Cet isolement donnera suite à la mort cachée à l'hôpital, Tolstoï annonce ainsi la nouvelle ère de l'hospitalisation et de la mort à l'hôpital. Le récit de Tolstoï se situe alors entre deux manières de mourir ; tout en se soignant et en

¹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857), *Œuvres complètes*, III, 1851-1862, édition publiée sous la direction de Claudine Gothot-Mersch, avec, pour ce volume, la collaboration de Jeanne Bem, Yvan Leclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, pp. 437 ;438.

mourant à la maison, dans l'image de la mort à l'ancienne, près des proches, Ivan Ilitch anticipe avec son histoire le nouveau sort qui est destiné aux malades terminaux : la médicalisation et la solitude qui mèneront à la nouvelle ère de l'hospitalisation, généralisée à partir des années 1950.

Chez Thomas Mann la figure du médecin reste ancrée dans une vision ancienne de la profession. Le docteur Grabow ne guérit pas mais prescrit invariablement à tous les membres de la famille, pour toute maladie, son régime à base d'aile de pigeons et un échaudé. L'uniformité du traitement s'accompagne toujours de l'air très sérieux du médecin. Néanmoins, comme chez Tolstoï, débute l'ère de la médicalisation et l'intérêt scientifique du mourant envers son mal. Mme Elisabeth Buddenbrook s'accroche, comme Ivan Ilitch, aux médecins jusqu'à n'accepter de bon gré que leurs visites. Elle veut être au courant de son cas clinique, elle s'étudie et consulte ses médecins. Tout comme le héros de Tolstoï elle acquiert l'illusion de pouvoir guérir en suivant scrupuleusement les traitements qui lui sont prescrits.

Chez Mann, nous lisons la même attention et description scientifique qu'on a lues chez Flaubert, du mal qui cause la mort de Hanno. La définition de la typhoïde dans toutes ses étapes occupe tout le chapitre consacré à la mort du personnage. La description des symptômes de la maladie s'accompagne de l'attention portée aux réactions morales et au caractère révoltant des réactions provoquées dans le corps par le mal. Le vocabulaire relève de l'isotopie de la maladie et de son abjection. La description de la typhoïde dont mourra Hanno est en réalité l'occasion de mettre en évidence la résignation et un état maladif que le personnage a toujours ressentis envers la vie. En effet, les symptômes de la typhoïde, le manque d'appétit, de sommeil, les maux de tête et les sentiments d'abattement et de lassitude, sont en réalité des symptômes avec lesquels le personnage vit depuis toujours. Même si le docteur Langhals pourrait y apporter des remèdes grâce à ses connaissances, ce serait en vain. Le personnage du docteur Langhals évoque la figure du médecin participant au savoir scientifique, dans le but de la médicalisation. C'est une figure opposée à celle du docteur Grabow, exemple typique du médecin traditionaliste, se limitant à des conseils plutôt qu'à la guérison médicale. En réalité, l'écrivain laisse entendre une certaine désillusion par rapport au savoir scientifique ; en attribuant à la maladie de Hanno une cause secondaire et en faisant de la mort du personnage un choix conscient. Hanno renonce à la vie, il en a peur et

¹ « Cet intérieur paraissait plus répugnant que l'extérieur du vieillard et du malade », Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, op. cit., p. 562.

cherche un refuge dans la mort. On peut voir ici une vision romantique de la maladie, le personnage étant habité depuis toujours par la mort et ne supportant pas la vie.

Dans *Les Buddenbrook* il y a une autre manière d'écrire la puanteur de la mort par rapport aux autres récits analysés. L'odeur du mort est ressentie par Hanno, à l'occasion des expositions des défunts de sa famille. Lors de ces moments, c'est toujours sur ce personnage qu'est portée l'attention du narrateur. La première fois que Hanno voit un mort, cette odeur est décrite comme « *fremder un doch auf seltsame Art vertrauter Duft*¹ » (B 588). Le récit insiste sur la connaissance inconsciente que le personnage a de cette odeur : « *denn bei jedem Atemzuge erwartete er den Duft, jenen fremden und doch so seltsam vertrauten Duft, den die Wolken von Blumengerüchen nicht immer zu übertäuben vermochten*² » (B 588-589). Lors de l'agonie de son père Hanno y assiste : « *aber meistens blinzelte er trockenen Auges mit einem abgestoßenen und grüblerischen Gesichtsausdruck darein, unregelmäßig und vorsichtig atmend, als erwarte er den Duft, den fremden un doch so seltsam vertrauten Duft*³... » (B 683). Comme toujours lorsqu'il s'agit de rendre les sensations de ce personnage, l'accent est mis sur son attirance et son penchant naturel pour la mort.

Chez Woolf l'odeur de la maladie est sentie par les filles de Mrs. Pargiter mourante ; l'odeur parvient à Rose et à Delia de la chambre de la malade : « *She paused outside her mother's bedroom and snuffed the sour-sweet smell*⁴ [...] » (Y 16) ; « *The sour-sweet smell of illness slightly sickened her*⁵ » (Y 20). Les détails physiques de la laideur de la maladie y sont tout aussi présents :

Her face was pouched and heavy; the skin was stained with brown patches; the hair which had been red was now white, save that there were queer yellow patches in it, as if some locks had been dipped in the yolk of an egg. [...] her fingers alone seemed to indicate that she had entered the private world of illness (Y 21).

Son visage était gonflé et lourd ; la peau était tachée de marques brunes ; les cheveux, qui avaient été roux, maintenant étaient blancs, mais parsemés d'étranges taches jaunes, comme si certaines mèches avaient été trempées dans du jaune d'œuf. [...] ses doigts suffisaient à montrer qu'elle était dans un monde à elle, celui de la maladie (A 736).

Il ressort de cette description non seulement le caractère morbide de la maladie, dont l'association des cheveux avec les jaunes d'œuf accentue la répugnance physique, mais aussi

¹ « inconnue et cependant étrangement familière » (B 594).

² « car à chaque instant il attendait cette odeur, cette odeur inconnue et étrangement familière que les effluves embaumés des fleurs ne parvenaient pas à dominer » (B 595).

³ « il clignait de ses yeux secs, pleins d'une expression dégoûtée et songeuse, et respirait à coups irréguliers et prudents, comme s'il attendait cette odeur, l'odeur étrange et familière » (B 686).

⁴ « Elle s'arrêta devant la chambre de sa mère et renifla l'odeur aigre-douce [...] » (A 733).

⁵ « L'odeur aigre-douce de la maladie l'éccœurait un peu » (A 736).

l'isolement que la maladie entraîne. Isolement marqué par la gêne que les fils de la mourante éprouvent à devoir rentrer dans sa chambre.

Lampedusa donne également à voir le caractère physique de la maladie mortelle et sa saleté. Nous ne connaissons pas la maladie du héros ; Lampedusa nous montre son corps colossal, se réduisant considérablement avec des effets hyperboliques par rapport à la force d'antan : « *di un neonato, del resto, aveva appunto il vigore*¹ » (G 238) ; « *Don Fabrizio si guardò nello specchio dell'armadio: riconobbe più il proprio vestito che sé stesso: altissimo, allampanato, con le guance infossate*² [...] » (G 239) ; « *sentiva però che non poteva, che sollevare il rasoio sarebbe stato come, un tempo, sollevare il proprio scrittoio*³ » (*Ibid.*) ; « *appoggiato al braccio di qualcheduno si trascinò fuori e dopo quel paio di metri sedette con la sensazione di ristoro che provava un tempo riposandosi dopo sei ore di caccia in montagna*⁴ » (G 240) « *di suo non aveva adesso che questo corpo sfinito*⁵ [...] » (G 241) ; « *Il mento, a quanto sembrava, gli poggiava sul petto perché il prete dovette inginocchiarsi lui per insinuargli la particola tra le labbra*⁶ » (G 243). Don Fabrizio finit par ne plus distinguer ses propres perceptions, lorsque « *nella camera si udiva un sibilo : era il suo rantolo ma non lo sapeva [...] chi gli teneva il polso era il dottor Cataliotti ; credette di sorridere a questo per dargli il benvenuto ma nessuno poté accorgersene*⁷ [...] » (G 245).

La dégradation physique est accompagnée de la dégradation de l'hôtel où meurt le héros :

Nella stanza bassa si soffocava : il caldo faceva lievitare gli odori, esaltava il tanfo di peluches mal spolverate; le ombre delle decine di scarafaggi che vi erano stati calpestati apparivano nel loro odore medicamentoso; fuori dal tavolino di notte i ricordi tenaci delle orine vecchie e diverse incupivano la camera (G 240).

Dans la chambre basse on étouffait : la chaleur faisait fermenter les odeurs, exaltait la senteur de moisi des *peluches* mal époussetées ; les ombres des dizaines de cafards qui avaient été écrasés apparaissaient dans leur odeur médicamenteuse ; sortant des tables de nuit, les souvenirs tenaces des urines vieilles et diverses alourdissaient la chambre (G 261).

¹ « du reste, il avait précisément la viguer d'un nouveau-né » (G 259).

² « Don Fabrizio se regarda dans le miroir de l'armoire : il ne reconnut pas plus ses vêtements que lui-même : très grand, maigre à faire peur, les joues creusées, la barbe longue de trois jours [...] » (G 260).

³ « il sentait qu'il ne pouvait pas, que soulever le rasoir eût été comme, autrefois, soulever son bureau » (G 261).

⁴ « appuyé au bras de quelqu'un il se traîna dehors et après ces quelques mètres il s'assit avec la sensation de soulagement qu'il éprouvait un temps en se reposant après six heures de chasse en montagne » (*Ibid.*).

⁵ « il n'avait à présent plus à lui que ce corps épuisé [...] » (G 262).

⁶ « Son menton, apparemment, s'appuyait contre sa poitrine car le prêtre dut s'agenouiller pour insinuer l'hostie entre ses lèvres » (G 265).

⁷ « dans la chambre on entendait un sifflement : c'était son râle mais il ne le savait pas [...] celui qui lui tenait le poignet c'était le docteur Cataliotti ; il crut sourire à ce dernier pour lui souhaiter la bienvenue mais personne ne put s'en rendre compte [...] » (G 268).

Don Fabrizio meurt dans une chambre qui pue les urines et la décomposition animale. On peut lire dans « les ombres » et dans « les souvenirs tenaces » des euphémismes : l'un se substituant à ce qui reste des cafards écrasés et de leur odeur, le second qui met encore plus en évidence la persistance de la puanteur. La saleté de sa mort a ceci de tragique qu'elle contrevient au statut aristocratique du personnage. Ce contraste n'est pas sans évoquer la saleté qui accueille Thomas Buddenbrook lorsque son corps s'écroule dans la saleté et la poussière de la rue. L'ironie du sort veut que Don Fabrizio meure comme un malade pauvre, dans une chambre sordide. Le personnage voyait juste donc, lorsque contemplant le tableau du Greuze, il imaginait que sa mort serait accueillie dans des draps plus sales, moins blancs. En réalité, il faut attribuer cette mort misérable, qui ne convient pas à Don Fabrizio, à Tancredi. C'est lui qui amène son oncle dans cette pauvre chambre, comme à vouloir montrer par là à son oncle que la noblesse est morte, dépassée et destinée à mourir de manière indécente. Don Fabrizio ne meurt pas comme un noble. Il n'est pas d'ailleurs anodin que Lampedusa fasse mourir son héros dans l'hôtel Trinacria, ce nom qui évoque l'ancien nom de la Sicile et son drapeau. *Trinakria* en grec signifie trois pointes, elle représente la géographie de la Sicile. Ce nom a une valence mortuaire et mythique. Le triskèle est l'emblème du drapeau de la Sicile, ce symbole était appelé aussi Trinacria ; il représente la tête de Méduse, l'une des trois Gorgones. C'est une mort terrible que celle donnée par les Gorgones. Méduse transforme en pierre qui la regarde et ne promet pas une mort douce, mais cruelle. Nous verrons plus loin comment cette agonie dans un lieu putride, personnifié par la Sicile morbide ayant une tête de monstre, qui rabaisse le héros et l'oblige à regarder en face la mort terrible, s'accompagnera d'un trépas où la mort, la mort intérieure, vue du dedans du personnage, toujours par l'entremise du mythe, n'aura rien d'horrible.

Proust donne à lire la description de la maladie et de sa saleté dans les dernières réceptions mondaines auxquelles participe Swann mourant. Lors de la soirée organisée par les Guermantes, l'apparition de Swann suscite la surprise de tous « où il entra de la curiosité indiscreète, de la cruauté, un retour à la fois quiet et soucieux sur soi-même (mélange à la fois de *suave mari magno* et *memento quia pulvis*, eût dit Robert), que tous les regards s'attachèrent à ce visage duquel la maladie avait si bien rongé les joues [...] » (SG 89). On lit une personnification de la maladie qui ronge le corps du personnage, dont la décomposition visible est accentuée par l'accumulation des détails de son visage : « énorme, tuméfié, cramoisi » (*Ibid.*). La réaction des assistants à l'apparition de Swann est l'occasion pour l'écrivain de rappeler la vanité de la vie avec les vers que le prêtre prononce le jour des

Cendres, « *Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris* », référence aux mots de la Genèse, lorsque Dieu dit à Adam : « Souviens-toi, homme, que tu es poussière et que tu retourneras en poussière » (Genèse III 19). Swann semble “puer” la mort ; son corps est comparé à « une cornue où s’observent des réactions chimiques », et semble dégager « ce genre d’odeur qui, au lycée, après les “expériences”, rend si désagréable de rester dans une classe de “Sciences” ». (SG 98). La cornue devient une métonymie du corps de Swann, qui ne contient plus qu’un composé chimique ; composé évoquant la décomposition qui fait suite à la mort du corps.

Nous verrons par la suite comment chez Tolstoï et Proust le thème de la maladie mortelle se lie au thème de la mort sociale.

Dans l’œuvre de Proust, la figure du médecin qui constate la mort, mais ne soigne pas, est représentée par la figure du docteur Dieulafoy, qui, venu constater le décès de la grand-mère du héros, sous le conseil du duc de Guermantes, tient son rôle avec dignité, en charmant tout le monde par sa présence noble et son attitude discrète, qui semble partager la souffrance des proches de la morte. Il est comparé à un prestidigitateur qui disparaît de la scène avec son cachet sans que personne ne s’en aperçoive. L’ironie de Proust envers ce personnage est suggérée par le nom du médecin, inspiré d’un personnage de Molière. La parenté avec Molière est renforcée par la comparaison du rôle du docteur avec le « scaramouche » et par sa qualification de « prestidigitateur » (CG 638). Le nom de Dieulafoy est formé à partir des noms d’un médecin et d’un notaire dans *Le Malade imaginaire*, respectivement M. Diafoirus et M. Bonnefoy. Proust se moque du médecin ; tout en mettant l’accent sur sa noblesse et son tact, en réalité le docteur est un imposteur car il n’est préoccupé que de ses honoraires. Ce personnage peut également être une référence à un confrère du père de Proust, le docteur Georges Dieulafoy, qui connut un grand succès pour ses ouvrages *Manuel de pathologie interne* et *Clinique médicale de l’Hôtel-Dieu de Paris*. Médecin éminent, professeur et esprit cultivé, passionné d’art et de littérature, il avait chez soi des toiles de Corot, Díaz et Delacroix. François-Bernard Michel raconte une anecdote selon laquelle « arrivé trop tard auprès d’un malade décédé, il aurait demandé au médecin traitant de récupérer ses honoraires auprès de la famille¹ ».

Les sommités médicales font leur apparition aussi dans le roman de Lampedusa. Ainsi, dans *Le Guépard* la différenciation entre les deux figures de médecin, le mondain et le pauvre, amène à une caractérisation positive du deuxième malgré la pâleur et la précarité de

sa condition existentielle. Don Fabrizio s'identifie à lui, il voit en lui un esprit proche du sien, vivant les mêmes malheurs.

L'indécence et la crasse de la maladie éloignent les personnages de leur entourage et dénoncent une nouvelle attitude de l'homme à l'égard des conséquences de la maladie. La propreté est une valeur bourgeoise nous dit Ariès² ; encore au début du XIXème siècle, la saleté et les odeurs étaient des composante normales auxquelles faisaient face l'entourage du mourant. Mais à partir de la médicalisation et de l'instauration des normes d'hygiène entendues comme progrès, l'inconvenance de la maladie est cachée dans les hôpitaux. Les proches du mourant ne peuvent pas supporter la vue de cette saleté. Écrire la maladie et son traitement médical signifie alors s'approcher de la représentation de la mort.

2.3 Les points de vue de la mort

La mort, du fait de sa nature insaisissable, et pour cela "inexpérience" pure pour le sujet qui la vit, est toujours vue par l'autre. C'est toujours l'autre et pas moi-même qui meurt, car c'est pour les autres qu'on meurt. La "connaissance" de la mort n'est donc possible que par ce que l'autre épie et peut voir de cet instant impossible à connaître. Même s'il est possible de parler à la première, deuxième, et troisième personne³, la mort à la "troisième personne" est bien la mort de l'autre, la mort anonyme, impersonnelle, qui nous laisse indifférents parce que cet autre qui meurt ne nous touche pas :

La surconscience juge la mort comme si la mort ne la concernait pas et la laissait, au contraire, en dehors, comme si cette affaire ne la regardait nullement ; la mort en troisième personne est problématique sans être mystériologique ; c'est un objet comme un autre, un objet qu'on décrit ou qu'on analyse médicalement, biologiquement, socialement, démographiquement, et qui représente alors le comble de l'objectivité atragique⁴.

La mort de la "deuxième personne" est la mort la plus douloureuse car c'est la mort d'un être cher. Le "toi" qui meurt, cet autre proche de nous, irremplaçable parce qu'unique, nous renvoie à notre propre mort. Dans sa mort, nous nous imaginons la nôtre propre. La mort maternelle et paternelle serait « *presque* notre mort⁵ » car ce qui disparaît est le lien biologique de notre propre naissance, ce qui nous a mis au monde. La mort de moi, la mort à

¹ François-Bernard Michel, *Le professeur Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 2016, p. 80.

² Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, *op. cit.*, p. 562.

³ Jankélévitch parle de « La mort en troisième, en seconde, en première personne », Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, *op. cit.*, pp. 24-35.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵ *Ibid.*, p. 29.

la première personne, est l'événement le plus tragique puisqu'il ne concerne que nous, notre propre individualité soumise à la néantisation.

Plusieurs facteurs ont contribué à augmenter la souffrance psychique de l'homme devant sa propre mort ; soit l'individuation et, dans l'importance croissante donnée à la vie privée que Vovelle repère dans la modernité, la laïcisation généralisée qui bannit la croyance religieuse en la résurrection après la mort. Il s'ensuit une « intimité du rapport humain à la mort¹ ». L'homme ne peut pas réfléchir à sa propre mort de manière objective. C'est une mort unique que notre propre mort, une mort où on ne peut plus adopter le point de vue à la deuxième et troisième personne, puisqu'il n'y a plus de distanciation. C'est un point de vue « réfléchi² » de moi sur moi. La mort pour l'homme n'est pensable qu'au travers de la distance ; une distance temporelle, puisque nous ne croyons pas que notre propre mort soit imminente, et une distance qui se crée face à la mort de l'autre.

Les trois personnes de la mort déterminent les réactions des personnages à la mort d'autrui ou bien à leur propre mort. La mort et la maladie deviennent elles aussi des sujets.

a. La mort présence

Chez Tolstoï et Proust, la maladie et la mort ont ceci de particulier qu'elles sont personnifiées, elles deviennent une présence qui ne quitte plus le personnage mourant. La personnification de son mal permet au héros de Tolstoï de se confronter, dans une solitude tragique, à sa mort prochaine. La douleur devient un sujet à la troisième personne, "elle". « Elle » oblige Ivan Ilitch à ne penser qu'à elle, elle l'empêche de refouler la pensée de la mort comme il avait fait toute sa vie durant. Elle le ronge de l'intérieur, elle devient une présence incessante, dont Ivan Ilitch ne peut plus se débarrasser. Elle l'oblige à la regarder dans les yeux, et l'empêche de songer à autre chose. Les pages du sixième chapitre sont remplies de la présence de cette douleur personnifiée qui oblige le héros à ne regarder qu'elle, à en avoir peur. La confrontation avec le mal, et donc avec la mort, a des conséquences existentielles car elle oblige le héros à se demander si c'est "elle" la seule vérité. À partir de ce moment de la narration, l'attention du héros ne sera portée qu'à son moi, à ses questionnements sur la mort. On assiste à un détournement de la conscience du héros vers

¹ Michel Vovelle, *La Mort et l'Occident*, op. cit., p. 610.

² *Ibid.*, p. 25.

l'intérieur de lui-même. La mort est individualisée, elle ne regarde plus les autres, mais ne concerne que le personnage face à son destin.

La mort habite aussi l'esprit de Thomas Buddenbrook, qui, après avoir lu les pages de Schopenhauer, la possède en soi-même.

Chez Proust, la présence de la mort dans le corps de la grand-mère du héros devient cause d'altérité et amène une transformation de l'être humain : « Mais si ce n'était plus qu'une bête qui remuait là, ma grand-mère où était-elle ? » (CG 631-632), se demande le héros. En revanche, dans le *Temps retrouvé* la présence de la mort est ressentie par le héros-narrateur et est synonyme de danger pour l'achèvement de son livre. Ce n'est que dans le roman de Lampedusa que la mort personnifiée n'a rien d'épouvantable, car elle est à la fois une présence ressentie depuis toujours par le personnage qui « *quella sensazione la conosceva da sempre*¹ » (G 235), et une présence qui, quand elle advient, métaphorise l'accès aux expériences sensuelles du mythe.

Cependant, la mort n'est pas seulement une présence intérieure, elle donne à voir le point de vue des autres sur le mourant. Elle s'inscrit alors dans une attitude réglée en société.

b. La mort mondaine

Dans les romans analysés, la représentation de la mondanité donne l'occasion d'analyser les réactions des représentants de la bourgeoisie et de l'aristocratie à la mort autrui.

Nous avons précédemment montré comment le changement des attitudes modernes envers les morts implique une mise à distance de l'homme envers la mort, distanciation possible par les rituels du deuil, qui permettent de donner une place au mort et de commencer le travail du deuil, et par une attitude de plus en plus détachée de l'entourage à l'égard des endeuillés. La privatisation du deuil, sa relégation à la sphère intime de l'individu contrairement à la participation collective par le passé, amènent au tabou du discours sur la mort et la relégation des mourants dans les arrière-plans de la société. Philippe Ariès dans *L'Homme devant la mort* et *La Mort et L'Occident* et Michel Vovelle dans sa préface à Geoffrey Gorer, *Ni pleurs ni couronnes*, font remarquer comment l'invisibilité croissante de la mort et du deuil dans la société occidentale de la seconde moitié du XX^{ème} siècle est loin d'être un phénomène récent. Ce processus s'imposait déjà dès la fin du XIX^{ème} siècle, menant à une interdiction presque totale du deuil au cours du premier conflit mondial. La guerre a en effet eu un rôle décisif dans l'attitude de l'homme à l'égard de la mort de masse.

Les écrivains du corpus, en particulier Tolstoï et Proust, dénoncent cette attitude d'indifférence égoïste à l'égard des mourants.

Dans *La Mort d'Ivan Ilitch*, le discours sur la mort n'est pas seulement abordé du point de vue intérieur du héros se voyant mourir, mais également comme si ce discours dominait la société entière d'Ivan Ilitch. Dès les premières pages du récit, les conséquences sociales de la mort d'Ivan Ilitch sont mises en avant. À la nouvelle de la mort de cet homme, ses collègues songent à l'avancement de carrière dont ils peuvent profiter. La femme d'Ivan Ilitch, de même, pense à la manière avec laquelle tirer un profit économique de la mort de son mari. Ainsi, la mort de l'autre devient-elle à la fois instrument d'ascension sociale et de profit pour les proches d'Ivan Ilitch. D'ailleurs, c'est le personnage lui-même qui avait déjà réalisé alors qu'il était encore en vie ce que sa mort pouvait signifier dans sa propre société, puisqu'il sentait qu'on le considérait comme un homme dont le poste se libérerait bientôt. La mort de l'autre régit les mécanismes sociaux. À ce propos Jankélévitch fait remarquer :

Tel est l'aspect rassurant et fort bourgeois sous lequel Tolstoï au début d'un roman célèbre, commence par envisager la mort d'Ivan Ilitch : cette mort n'est pas seulement la mort douloureuse d'Ivan, mais encore le décès du sieur Ivan Golovine, magistrat de son état ; voilà un événement administratif banal et abstrait, un événement « nécrologique » qui, telle une simple mise à la retraite, déclenche des nominations, des mutations et des promotions en cascade¹.

La mort sociale devient synonyme de mort mondaine. Dans le récit de Tolstoï émergent les réactions de l'entourage du personnage principal mourant, en particulier de sa fille et de sa femme, préoccupées exclusivement de leurs soirées en société. C'est un abîme qui se creuse entre la mondanité à laquelle Ivan Ilitch avait lui-même participé, et la maladie qui l'oblige à la solitude et à l'incompréhension de ses proches. Devant Ivan Ilitch la conversation se gâte, sa fille et sa femme, préoccupées de leurs rendez-vous mondains, ressentent la gêne de devoir rester en sa compagnie. Le silence gêné devient l'expression du mensonge social et des convenances que les proches ne peuvent pas enfreindre.

Le mensonge, la gêne et les convenances sociales à l'égard du malade mourant, ne sont pas sans évoquer un passage du *Temps retrouvé*, alors que la fille de la Berma et son fiancé sont contrariés de rester auprès de la malade qui a organisé un goûter, en songeant à la réception organisée par la princesse de Guermantes, qui a invité Rachel, l'ennemie de la Berma, à chanter. Également dans le *Temps retrouvé*, la réaction de Mme Verdurin à la mort de centaines de personnes lors du naufrage du Lusitania est un autre exemple de l'indifférence

¹ « Il connaissait cette sensation depuis toujours » (G 255).

pour la mort à la troisième personne. Dans l'œuvre de Tolstoï et de Proust, il ne s'agit pas de réactions isolées qui alimentent le thème de l'indifférence que les personnages peuvent manifester envers la mort de l'autre, mais plutôt d'une attitude de classe qui évoque le thème de la vanité mondaine face à la mort. Ces mêmes bourgeois et aristocrates, malgré leur position sociale, sont destinés à mourir.

Chez Proust, l'hypocrisie mondaine relève des codes sociaux et du dévouement aux événements mondains auxquels les personnages restent fidèles même devant la mort d'autrui. Swann le sait très bien, lorsqu'il annonce à Oriane de Guermantes qu'il est en train de mourir : « Mais surtout je ne veux pas que vous vous retardiez, vous dînez en ville », ajoutait-il parce qu'il savait que, pour les autres, leurs propres obligations mondaines priment la mort d'un ami, et qu'il se mettait à leur place, grâce à sa politesse » (GC 883). La réaction du duc de Guermantes, préoccupé que sa femme change ses souliers noirs pour des rouges, et en même temps affamé, montre qu'il « n'était nullement gêné de parler des malaises de sa femme et des siens à un mourant, car les premiers l'intéressaient davantage, lui apparaissaient plus importants » (GC 884). Ainsi à Swann en s'éloignant il crie : « Et puis vous, ne vous laissez pas frapper par ces bêtises des médecins, que diable ! [...] Vous nous enterrerez tous ! » » (*Ibid.*). La réaction du duc de Guermantes, qui ne croit pas à la mort de Swann, est une constante dans son rapport à la mort d'autrui. La mort de la grand-mère du héros ne le touche pas non plus ; au contraire, il est vexé de ne pas recevoir les attentions qu'il estime lui être dues, de la part de sa mère alors chagrinée. Le duc de Guermantes, étant un de ceux qui « ne considèrent plus une agonie ou un enterrement que comme une réunion mondaine plus ou moins restreinte [...] resta si étonné de l'accueil pourtant si naturel de ma mère, qu'il déclara plus tard qu'elle était aussi désagréable que mon père était poli [...] » (GC 634). La maladie et ensuite la mort d'un cousin, ne l'affectent pas davantage, car « il devait aller à une heure du matin, à un grand souper et bal costumé en vue duquel un costume Louis XI pour lui et d'Isabeau de Bavière pour la duchesse étaient tout prêts » (CG 863). De même, lorsque Mama est en train de mourir, et qu'on veut empêcher le duc d'entrer dans la soirée pour le prévenir que Mama est mort, il ne renonce pas à sa soirée.

L'observation des règles sociales y compris devant la mort d'un des siens n'est pas une exclusivité du monde aristocratique. Le clan bourgeois de Mme Verdurin est tout aussi codifié. Cette dernière voue une dévotion absolue à ses fidèles du mercredi, dévotion ayant des caractères religieux, comme le montrent les allusions dans le texte (SG 270) aux paroles

¹ Vladimir Jankélévitch, *La Mort, op. cit.*, pp. 5- 6.

du Christ dans l'évangile selon Mathieu : « Qui aime père ou mère plus que moi et qui aime fils ou fille plus que moi n'est pas digne de moi¹ » (Matthieu, X, 37). Et ce sera la princesse Sherbatoff qui deviendra la fidèle absolue de la patronne « jusque dans la mort », car cette dernière lui « avait demandé que celles des deux qui mourrait la dernière se fit enterrer à côté de l'autre » (SG 271). Néanmoins, lors de la nouvelle de la mort de la princesse, ni M. Verdurin ni sa femme aiment en parler malgré l'insistance de Saniette, choqué du silence qui se fait autour de cette mort. M. Verdurin va jusqu'à en nier le décès : « “Oui, je sais qu'elle est très mal. — Mais non, elle est morte à six heures, s'écria Saniette. — Vous exagérez toujours”, dit brutalement à Saniette M. Verdurin, qui la soirée n'étant pas décommandée, préférerait l'hypothèse de la maladie » (Pr 733). Ainsi, aux condoléances que lui présente Brichot, Mme Verdurin répond qu'en réalité elle n'éprouvait aucun chagrin pour la mort de la princesse, de sorte que « plus d'un tout en se disant qu'après tout ce ne serait pas la même chose, pensait à sa propre mort et se demandait si, le jour qu'elle surviendrait, on pleurerait ou on donnerait une fête au quai Conti » (Pr 745). On se souviendra également de la réaction de M. Verdurin lors de la mort du pianiste de sa maison, M. Dechambre. Aux mots de condoléances de Brichot, M. Verdurin le met en garde d'en parler à Mme Verdurin car elle souffrirait encore plus de ses migraines à cause de son état nerveux, et surtout il fait remarquer comment cet homme n'était apprécié que parce qu'il jouait chez eux : « Ce n'est pas une raison parce qu'il est mort pour un faire un génie qu'il n'était pas. Il jouait bien, c'est entendu, il était surtout bien encadré ici ; transplanté, il n'existait plus » (SG 293). Mourir signifie ne plus faire partie du groupe, cesser d'exister socialement et artistiquement. Il y a aussi des morts qu'on cache pour ne pas gâcher la soirée. Lors de la soirée en l'honneur de Morel, Saniette est mis à la porte par M. Verdurin à cause de son jugement négatif sur Morel, et dans la cour il a une attaque : « “Faites-le ramener chez lui, ce ne sera rien”, dit le Patron dont l'hôtel “particulier”, comme eût dit le directeur de l'hôtel de Balbec, fut assimilé ainsi à ces grands hôtels où on s'empresse de cacher les morts subites pour ne pas effrayer la clientèle [...] » (Pr 770)². On ne peut pas s'empêcher de songer aux morts du sanatorium Berghof dont on se libère en cachette, aux premières heures du matin ou pendant les repas, pour ne pas choquer les pensionnaires, dans *La Montagne magique*. Parler de la mort ou des

¹ Cité par les commentateurs dans *Notes et variantes*, SG, n°6, p. 1495.

² Par la suite les Verdurin se chargeront de verser de l'argent pour Saniette ruiné, jusqu'à ses derniers jours, à condition que personne, même pas Saniette, le sache. Le narrateur pourra changer son jugement sur les Verdurin et attribuer ces changements non pas à leur sensibilité mais au caractère toujours changeant des sociétés et des passions qui ne présentent pas une image figée. Voir (Pr 828-830).

agonisants est interdit dans la règlement du sanatorium. C'est un tabou, même parmi les pensionnaires.

L'hypocrisie de la société s'organise en règles à respecter. Se présenter à une occasion mondaine est également une obligation. Dans le *Temps retrouvé* ces codes relèvent du caractère macabre qui régit la société car l'on ne peut pas manquer un événement mondain, « la mort ou une grave maladie sont les seules excuses à ne pas venir, à condition qu'on eût fait prévenir à temps pour l'invitation d'un quatorzième, qu'on était mourant [...] » (TR 617).

Les descriptions des morts de Swann, de la grand-mère du héros, et même la mort du cousin du duc de Guermantes, les morts de la princesse fidèle à Mme Verdurin, du violoniste des Verdurin, de Saniette, cet autre fidèle du petit club, la mort des derniers aristocrates du *Temps retrouvé*, montrent bien l'hypocrisie aristocratique et bourgeoise devant la mort de l'autre. Les personnages meurent à leur propre monde, mais avant tout ils meurent pour ce même monde. Proust, par ces morts-là, montre la nouvelle attitude de l'homme devant la mort d'autrui, à savoir l'indifférence, l'abandon des mourants, la fin de la douleur et du deuil collectif partagé parmi les membres d'un même groupe social, envers la perte d'une personne chère. Les personnages du duc de Guermantes, de M. Verdurin et de Mme Verdurin, en rabaissant un événement si cruel comme la mort de quelqu'un, semblent nous dire que la mort est peu de chose, qu'elle n'existe pas. La mort est l'affaire des autres. Comme nous l'avons analysé précédemment, ces attitudes dénoncent la fin du deuil, la fin des règles du deuil qui étaient respectées par le passé dans la collectivité et dans les différentes échelles sociales.

Il nous reste à nous demander maintenant comment est écrite la mort en littérature ; par quels procédés cet instant est-il rendu ?

2.4 Mort et langage

L'écriture de la mort en littérature pose le problème de savoir si en réalité écrire la mort ne serait pas une manière de faire "vivre la mort", par nature invivable, par le biais du langage. La mort, normalement inénarrable, se retrouve ainsi à être créée comme élément diégétique du récit. Le langage serait alors la seule arme contre la néantisation de la fin¹.

¹ Gilles Ernest souligne à ce propos comment « le récit, en tant qu'il est une forme élaborée du langage, est la négation de cette mort en soi. En effet, essayer de la faire entrer dans le sujet, dire ou écrire seulement son nom, c'est, en bonne dialectique hégélienne, la supprimer en partie ; c'est tenter d'appeler l'informe à l'existence structurée du concept et vouloir mettre l'inénarrable en une histoire. Or seul le silence, l'absence du sujet, convient à la mort », « De la mort au texte », Gilles Ernest, Colloque de Cerisy, *La Mort dans le texte*, op. cit., pp. 181-182.

S'agissant d'un moment qu'on vit sans pouvoir ni le connaître ni le raconter, l'écrivain se retrouve à imaginer la mort de son héros à travers des procédés narratifs qui rendent l'avant et l'après. L'un des procédés les plus récurrents est le *topos* de l'agonie. Ce *topos* est rendu par la description de la mort de la part du narrateur, par le point de vue d'un autre personnage qui voit l'autre mourir, ou par les monologues intérieurs du héros se voyant mourir. Les images, les métaphores de la mort, essayent de cerner cet instant en conférant à l'écriture de la mort toute sa richesse stylistique.

Gilles Ernst fait la distinction entre deux types de récits sur la mort ; le récit à mort incidente et le récit de mort. Le premier correspond à un récit qui a pour matière la mort mais qui ne prévoit pas la mort du personnage. Les lieux et les objets sont liés aux morts. De même, sont décrites les réflexions des personnages autour de leur propre mort ou de la mort d'autrui. Dans le récit de mort le sujet de la mort peut être défini comme « une histoire où la mort, saisissant le héros, est le moteur du processus narratif, que cette histoire se limite au seul déroulement du mourir du héros, ou que [...] elle s'étende à l'action qu'a le mourant ou mort sur d'autres personnages principaux¹ ».

Dans les romans de notre corpus, les frontières entre ces deux définitions ne sont pas stables ; ces deux définitions s'interposent. Si le récit de Tolstoï peut être défini comme un récit de mort, une chronique de mort, car c'est la mort du héros qui est le moteur de l'histoire, on pourrait arguer la même chose pour le récit de Woolf, avec la différence que la mort de Mme Pargiter ouvre le récit, mais ce n'est pas la mort d'un personnage principal. Néanmoins, c'est à partir de cette mort que le récit se déclenche, que l'écriture s'imprègne des descriptions morbides des paysages et que les personnages sont confrontés à la mort de l'autre ou aux réflexions sur leur propre mort. *Les Années* serait alors un roman à mort incidente, mais qui aurait aussi des caractéristiques propres au deuxième type de récit, le texte prenant une tonalité morbide à partir de cette mort. Dans le roman de Mann, la mort plane sur toute la narration, elle concerne presque tous les personnages principaux. Dans la *Recherche*, le héros est confronté aux morts d'autrui et à sa propre mort, qu'il ressent proche. Les lieux et les objets évoquent les morts. Dans *Le Guépard* il y a mort du héros mais aussi les réflexions autour de la mort de l'autre, le héros mort est présent dans les objets et les lieux. On le voit bien, les frontières restent floues, c'est d'ailleurs Ernst lui-même qui souligne comment on peut parler de "cas" et pas d'une vraie théorie de la thanatologie textuelle², car la mort peut

¹ *Ibid.*, p. 185.

² *Ibid.*, p. 8.

proposer des moyens expressifs toujours renouvelés dans les récits. C'est justement la littéralité de la mort que nous allons analyser dans ce qui suit.

2.5 Le style et les images de la mort

La représentation de la mort dans les romans analysés peut se définir comme dans l'entre-deux : autant est récupéré le thème de la mort à l'ancienne, autant ces morts-là expriment toute l'angoisse moderne du mourir. En effet, si les personnages meurent à la maison ou, comme c'est le cas du héros de Lampedusa, dans un hôtel, s'ils sont assistés par leur proches et non pas dans la solitude des hôpitaux, ils ressentent néanmoins le mensonge, la solitude et donc l'écart qui se creuse entre eux et les survivants. Leur manière de mourir anticipe l'isolement des mourants dans les sociétés modernes, l'hypocrisie de la famille impuissante devant la mort, car on est toujours seul quand on meurt. Comme dit le héros mourant de Hemingway à la fille qu'il aime : « *Listen. That people cannot do together. Each one must do it alone*¹ ». La mort à l'ancienne, cette "belle mort" que nous décrit Philippe Ariès, alors que le mourant faisait ses adieux, entouré de la bienveillance de ses proches, n'existe plus.

La mort de Thomas Buddenbrook, tout en faisant partie d'une description classique, où le point de vue du héros se voyant mourir n'apparaît pas, comme c'est le cas chez Tolstoï et Lampedusa, est une mort emblématiquement moderne, car elle dénonce le silence, l'impossibilité de partager cet instant. Thomas Buddenbrook meurt sans pouvoir exprimer ce qu'il voudrait, pendant toute son agonie il émet des sons gutturaux qui ne peuvent pas rendre ses vraies pensées. Il meurt non écouté, incompris : « *Der Senator starb. Er schluchzte zwei oder drei Mal leise, verstummte und hörte auf, die Lippen zu bewegen. Das war die ganze Veränderung, die mit ihm vor sich ging ; seine Augen waren schon vorher tot gewesen*¹ » (B 685). Dans cette mort on peut lire la cruauté de l'impossibilité de parler, de se faire entendre, et le drame de la solitude à laquelle le mourant est contraint. De même, la lutte de sa mère qui ne veut pas mourir et s'agrippe aux médecins évoque le début de la médicalisation, de l'intérêt des malades pour leur cas, et l'angoisse de l'homme qui n'accepte pas sa mort. À cette lutte s'ensuit néanmoins, durant l'agonie de Mme Buddenbrook, une vision romantique de la mort lorsqu'elle veut mourir pour rejoindre son mari Jean. L'agonie de Mme

¹ Ernest Hemingway, *For whom the bell tolls* (1940), Stockholm/ London, The Continental Book Company AB, 1945, p. 453. « Écoute. Ça, on ne peut pas le faire ensemble. Chacun doit le faire seul », *Pour qui sonne le glas*, traduit de l'anglais par Denise Van Moppès, Paris, Gallimard, 1996, p. 491.

Buddenbrook s'allège toutefois par le côté comique de l'écriture de Mann. Tout en voulant rejoindre son mari, elle demande un calmant à l'assistance. Il émerge une certaine dramatisation théâtrale de la mort du personnage.

Un autre élément constitutif de cette vision moderne de la mort, est l'abîme qui se creuse entre le monde extérieur et le monde intérieur. Le héros s'écarte du monde qui l'entoure et observe son agonie, il est à l'écoute de ce qu'il vit. L'agonie du héros et sa mort, dans les récits de Tolstoï et Lampedusa, ne sont pas simplement décrites, elles sont vécues. Dans le cas de Woolf, l'agonie de la mère et sa mort sont observées par le point de vue et les monologues intérieurs de sa fille Delia. Ce personnage essaye de comprendre ce qu'est la mort. Dans les trois romans il s'agit de rendre la mort par des images qui lui sont propres.

a. Des morts de l'intérieur

Dans l'ensemble de son œuvre, Tolstoï a toujours analysé les instants mortels et essayé de comprendre ce qui se cache au-delà de la frontière qui sépare ses personnages de la mort. La question de savoir ce qu'est la mort a depuis toujours hanté l'écrivain, tout comme le questionnement sur le sens de la vie face à la mort. Charles du Bos a justement souligné comment l'écriture de la mort est le domaine où l'écrivain russe se reconnaît le plus, car « toutes les fois où Tolstoï touche à ce domaine-là, on oublie tout ce qui fut écrit sur la mort, tout ce qu'auparavant on admirait le plus, tant il semble qu'ici il y ait de la mort une expérience vécue, que, de ce grand voyage d'où nul ne revient, un seul homme soit revenu² ». L'écriture de la mort chez Tolstoï implique tous les niveaux, du corporel à la conscience intime des héros se voyant mourir, jusqu'à la présence de l'écrivain.

Tolstoï n'épargne pas le côté morbide de la mort à travers la description des corps. Nous avons précédemment analysé comment la saleté, la puanteur de la maladie et de la mort, dans le nouveau contexte de la médicalisation, entrent dans le champ littéraire avec *La Mort d'Ivan Ilitch*. Le corps, dans sa matérialité physique, semble obséder Tolstoï déjà avant ce récit. Dans *Anna Karénine*, la puanteur et la répulsion de l'agonisant sont décrites dans tout leur aspect cru et révoltant¹. Levine refuse de voir le corps de son frère, déchiré par les escarres, il ne veut pas voir le dos et les jambes squelettiques qui se cachent sous la couverture. Néanmoins, tout comme Tolstoï, Levine essaie de comprendre le mystère de la

¹ « Le sénateur était en train de passer... Il eut deux ou trois hoquets étouffés, puis resta muet, et ses lèvres s'immobilisèrent. Ce fut tout le changement que l'on perçut. Ses yeux étaient déjà morts auparavant » (B 688).

² Charles du Bos, *Approximations*, Quatrième série, Paris, Roberto A. Corrêa, 1930, p. 53. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9734973k.texteImage>

mort en observant son frère agonisant. Il lui demande ce qu'il éprouve lorsque son frère lui dit qu'il est en train de mourir. Ce mystère demeure néanmoins insondable pour Levine, malgré ses efforts d'étudier la mort de Nicolas. Tolstoï, de même observe la mort de ses personnages, se penche sur eux pour tenter de comprendre ce mystère. Cela est possible à travers le style indirect libre qui montre l'attention de Tolstoï qui scrute son héros mourant. Du corps, l'attention de l'écrivain se dirige au fur et à mesure que l'instant mortel s'approche, vers l'intériorité du héros, vers son expérience individuelle du mourir.

Dans *La Guerre et la paix*, le prince André meurt parce qu'il préfère la mort à la vie. C'est une souffrance morale qui le tourmente et qui lui fait choisir la mort plutôt que la vie. En effet, il réalise qu'il a vécu dans le mensonge, il sait que son amour pour Natacha c'est la seule chose qui le rattache à la vie. À partir du moment où il a accepté la mort, ses derniers jours se passent comme s'il pouvait déjà comprendre la mort, chose impossible pour sa soeur Marie. Il réalise qu'au fond les sentiments humains et les idées n'ont pas de valeur. Pour lui, qui se sent déjà à demi mort, la mort est synonyme de libération, de légèreté de son être. Pour lui la mort est à la fois une révélation et une libération. La lumière vue par le prince est une image présente dans presque toutes les descriptions du mourir chez Tolstoï : elle correspond à une révélation. La lumière libère l'être de la mort ou bien lui révèle le mensonge de la vie dans les derniers instants comme c'est le cas lorsqu'Anna Karénine se suicide. La mort d'Anna correspond au sacrifice de son amour pour Vronski. Tolstoï, dès le début du roman, nous donne les signes qui présideront à la mort de son héroïne. La naissance de l'amour entre Anna et Vronski lors de leur rencontre à la gare est associée au suicide de l'homme sur les rails. Anna décide de mourir à l'endroit qui symbolise le début d'une passion qui va la perdre. Les objets et les rêves participent également de cette symbolique anticipatrice de la mort ; le petit sac rouge qu'elle portait lors de sa rencontre avec Vronski réapparaît le jour du suicide, tout comme l'image du petit homme avec la barbe qui tapote le fer qu'elle avait vu en rêve. En un certain sens, sa mort était annoncée dès le début du roman. La mort de l'héroïne répond néanmoins à l'exigence d'expiation de sa faute, de la trahison. Comme dans *La Mort d'Ivan Ilitch*, les seuls moments de lumière, les seuls moments véritables qui sont révélés à Anna Karénine avant de mourir, ce sont son enfance et sa jeunesse.

Dans *La mort d'Ivan Ilitch* les souffrances du héros condamné à mort sont avant tout de nature morale. Comme le constate son médecin, les souffrances morales d'Ivan Ilitch étaient plus fortes que ses souffrances physiques. Ces souffrances relèvent de la prise de

¹ Léon Tolstoï, *Anna Karénine*, trad. et notes d'Henri Mongault, Paris, Gallimard, 1952, p. 536.

conscience de ne pas avoir vécu comme il fallait, d'avoir vécu dans le mensonge. En regardant ses proches, par un effet miroir, Ivan Ilitch voit la tromperie et le mensonge qui ont guidé sa propre vie. Et c'est justement pour cela qu'il hait ses proches. Ivan devient violent, il se débat parce qu'il ne veut pas mourir. L'expérience morale d'Ivan Ilitch nous laisse entrevoir l'un des caractères qu'a pris la mort dans notre manière de penser, à savoir qu'elle est vue dans nos sociétés comme une punition¹, et non comme une étape normale de la vie humaine. De surcroît, l'agonie d'Ivan Ilitch, son attitude violente envers les autres, d'un point de vue psychologique, évoque la colère, l'un des stades de l'agonie étudiés par Elisabeth Kubler Ross, dans son analyse des attitudes des mourants en phase terminale et de leurs réactions devant la prise de conscience de leur mort prochaine². Il y aurait cinq stades de l'avant mort. La négation permet au patient de prendre du recul sur la nouvelle de sa mort prochaine. Il la dénie, voit les médecins et croit pouvoir guérir grâce aux traitements prescrits. Le second stade est celui de la colère contre tous et contre tout parce qu'il n'accepte pas que ce soit à lui de devoir mourir. La troisième étape c'est l'attitude de "marchandage" ; le patient offre une nouvelle attitude en échange de la récompense d'avoir encore quelque temps de vie supplémentaire ; par exemple en instaurant un discours avec Dieu. La phase suivante est une phase dépressive ayant deux facettes : la dépression réactionnelle et la dépression préparatoire. Durant la première le malade se rend compte des pertes qu'il a subies, aux niveaux physique et relationnelle; dans la deuxième phase le malade s'isole des autres pour se concentrer par anticipation sur sa propre mort. Il devient plus silencieux et détaché des autres. La dernière phase correspond à l'acceptation de la mort.

Tolstoï rend par des métaphores les derniers instants de son héros :

Все три дня, в продолжение которых для него не было времени, он барахтался в том черном мешке, в который просовывала его невидимая непреодолимая сила. Он бился, как бьется в руках палача приговоренный к смерти, зная, что он не может спастись [...].
Вдруг какая-то сила толкнула его в грудь, в бок, еще сильнее сдавила ему дыхание, он провалился в дыру, и там, в конце дыры, засветилось что-то (СIII 236-238).

Tout au long des trois jours durant lesquels le temps n'exista plus pour lui, il se débattit dans ce sac noir où l'avait enfoncé l'insurmontable et invisible puissance. Il se débattait comme un condamné à mort se débat entre les mains du bourreau, sachant qu'il n'y a pas de salut pour lui [...].
Soudain une force inconnue le frappa à la poitrine, au flanc, sa respiration s'étrangla encore davantage, il tomba dans un trou et là, tout au bout du trou, il vit briller quelque chose (MII, 237, 239).

¹ Michel Picard, *La Littérature et la mort*, op. cit., p. 69.

² Kubler-Ross, E., *On Death and Dying*, New-York, Macmillan Publishing Co, Inc., 1969.

Les images métaphoriques du trou et de la lumière au fond ne sont pas sans évoquer les images du tunnel et de la lumière à son bout que décrivent parfois les rescapés de la mort et du coma. En cela, Tolstoï semble être pénétré par l'expérience du mourir telle qu'elle a été vécue par les gens qui sont revenus de la mort. Nikita Struve ajoute que Tolstoï a été le premier à parler en littérature du cancer ; selon le critique, la modernité et l'actualité du récit de Tolstoï résident dans le fait qu'il a été le premier à

introduire en littérature le spectre du cancer, devenu pour la société moderne le "memento mori" par excellence [...]. Enfin, avec plus d'un demi-siècle d'avance, Tolstoï nous a entrouvert l'expérience du mourir que le XIX^{ème} siècle considérait comme insaisissable et incommunicable¹.

Seul le pardon qu'Ivan accorde à ses proches, selon une vision romantique du repentir et du pardon du mourant à ses proches, ouvre à Ivan Ilitch la voie vers la mort. En croisant la main de son fils, qui jusque-là n'arrêtait pas de crier, il voit une lumière et, tout en réalisant que sa vie n'avait pas été celle qu'il aurait voulu qu'elle fût, on comprend qu'il pouvait encore changer quelque chose. Ce changement est possible à travers le pardon qu'il accorde à ses proches jusque-là haïs. Ivan n'a plus peur de la mort, la mort pour lui n'existe plus. À sa place il voit la lumière. Dans son combat avec la mort, le héros finira par vaincre, car la mort n'existe plus. La lumière qui avait donné au prince André la connaissance de la mort et avait illuminé une toute petite partie de la vie d'Anna Karénine, va jusqu'à annuler la mort chez Ivan Ilitch. Marie Sémon souligne comment à travers l'écriture Tolstoï

cherche à percer des brèches vers "l'immortalité" (il l'appelle la "réalité supérieure"), ose regarder la mort en face [...]. L'enivrement de la mort jaillit, dirait-on, de l'enivrement du combat lui-même, où il faut vaincre. [...] c'est l'enivrement que procure un corps-à-corps où les deux opposés, la vie, la mort enlacées, se rapprochent au point de presque coïncider et s'identifier. Et c'est, à l'issue du combat, la mort qui meurt, tandis que brille et vit plus intensément la vie².

La mort intérieure du héros ne coïncide pas avec la mort du corps ; le prince André et Ivan Ilitch vivent leur mort avant celle du corps. La mort devient alors une révélation intérieure pour les héros, la mort du corps n'atteint pas le dénouement auquel ils parviennent par la mort.

Si dans *Guerre et paix* nous lisons une vision pessimiste de la vie que le prince André préfère quitter, à partir d'Anna Karénine le thème de la mort est lié à celui de la faute : Anna doit mourir pour expier ses péchés. Si dans *Guerre et paix*, *Anna Karénine* et *La Mort d'Ivan*

¹ Nikita Struve, « Actualité de *la Mort d'Ivan Ilitch* », *Tolstoï et la mort*, textes recueillis par Marie Sémon, Paris, Institut d'études slaves, 1986, p. 83.

² Marie Sémon, « L'enivrement de la mort », *Ibid.*, p. 23.

Ilitch, l'idée d'avoir vécu dans le mensonge et la mort liée aux souffrances morales sont des constantes de la narration de la mort, dans *La Mort d'Ivan Ilitch* Tolstoï nous livre le portrait d'un héros, emblème de l'homme moderne et de son angoisse devant sa propre mort, qui ne veut pas mourir, qui n'accepte pas son destin comme le font le prince André et Anna Karénine. Les morts du prince André et d'Anna Karénine sont des morts nécessaires dans le texte, car elles renvoient à une idéologie précise, aux systèmes de valeurs d'une époque¹. Pour cela, les deux héros ne se rebellent pas contre leur mort, ils vont à sa rencontre. Par contre, Ivan Ilitch se voit mourir et ne veut pas mourir; Tolstoï nous fait accéder à l'introspection d'un héros condamné à mort. Ce n'est plus le corps qui nous est montré dans le récit de cette mort, mais l'intériorité du personnage. On passe de la description des signes corporels de la mort à la conscience du personnage, à son vrai moi. La mort chez Tolstoï a ceci de particulier qu'elle fait accéder au vrai moi du héros, à son intériorité la plus profonde. En même temps, en ne quittant pas son héros, l'écrivain tente d'accéder aux voies inconnues de l'expérience du mourir. Si dans *Guerre et paix* la mort du prince André est un événement qui prend l'ampleur d'une révélation, au point que le trépas soit pour le personnage l'équivalent d'un réveil, il n'en demeure pas moins que les dernières réactions du Prince André ne sont pas vues par lui mais par les survivants. En revanche, dans *La Mort d'Ivan Ilitch* Tolstoï fait pleinement accéder son personnage à l'expérience du mourir puisqu'Ivan Ilitch se voit mourir et il se sent mourir : « cette fois, Tolstoï évoque non l'extinction de la conscience, mais sa dilatation² [...] ». Dans ce récit de Tolstoï, on entrevoit également l'influence spirituelle, la quête religieuse que l'écrivain avait entreprise. Le bien et le pardon permettent au personnage une conversion intérieure et religieuse qui se fait au moment de mourir. Nous avons déjà analysé la quête spirituelle que l'écrivain entreprend à un moment de sa vie. Le thème de la mort bannie de la vie et de la pensée d'Ivan Ilitch, tout au long de son existence, fait partie de la prédication chrétienne, qui reproche à l'homme d'oublier sa destinée mortelle et d'éviter la pensée de la mort. Néanmoins, comme le souligne Nikita Struve,

si Tolstoï reprend un thème classique de la prédication chrétienne, il l'inscrit dans un contexte étonnamment moderne. [...] C'est au moment précis où Ivan Ilitch se trouve au sommet du "bonheur bourgeois", de la jouissance consummatrice d'objets morts, au comble de l'a-spiritualité, que Tolstoï va introduire dans sa vie la dimension imprévue de la maladie et de la mort par le biais d'un cancer inexorable³.

¹ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, op. cit., p. 47.

² Nikita Struve, « Actualité de *la Mort d'Ivan Ilitch* », op. cit., p. 81.

³ *Ibid.*, p. 79.

Le regard introspectif que le héros porte sur sa propre mort fait de *La mort d'Ivan Ilitch* un « sublime antécédent du XIX^{ème} siècle¹ » avant les récits de Schnitzler, *Mourir* et *Le Guépard* de Tomasi di Lampedusa, ce dernier se démarquant des deux autres récits par la superposition des temps narratifs. Plus encore, « en confiant, du point de vue formel, la spécificité de cette mort à un monologue intérieur émouvant, plus rigoureux que nulle part ailleurs dans le roman, Lampedusa a doté la littérature occidentale du XX^{ème} siècle d'une nouveauté qui n'a pas de modèle² ».

En effet, avec Don Fabrizio, c'est un intellectuel qui meurt. Ce n'est pas seulement la solitude à laquelle il est habitué depuis toujours qui fait du héros un intellectuel. L'attention portée à sa propre agonie et l'introspection du personnage creusent un espace où prévaut la solitude du héros qui l'éloigne du monde extérieur et des autres. Ce qui le sépare des autres est également une attitude envers la vie et une réflexion constante à la mort, qui fait de lui un philosophe — s'il est vrai que philosopher c'est apprendre à mourir, comme l'écrivait Montaigne. Le héros de Lampedusa n'a pas peur de la mort, elle est pour lui une évidence. Avoir peur est un motif de mépris pour Don Fabrizio. Ceux qui ne possèdent pas comme lui cette conscience de la mort, qui restent insouciantes et aveugles devant une telle certitude, sont comme « *il coscritto che si illude che le pallottole ronzanti intorno siano dei mosconi innocui*³ » (G 236). Le personnage sait que la mort est un thème tabou car, « *Queste sono cose che, non si sa poi perché, non si confessano*⁴ [...] » (*Ibid.*). C'est une vision matérialiste, désillusionnée, que celle de la mort chez Don Fabrizio. Le personnage ne nourrit aucune certitude illusoire sur un quelconque au-delà après la mort et va jusqu'à sourire de la croyance religieuse de ses filles qui « *sognavano un oltretomba identico a questa vita, completo di magistratura, cuochi, conventi e orologiai, di tutto*⁵[...] » (*Ibid.*). Probable référence, celle-ci, à des passages bibliques, lorsque Jésus démentit les sadducéens convaincus qu'après cette vie, les hommes pouvaient encore avoir des femmes (Luc, 20, 27-40).

L'attachement à la vie est pour, Don Fabrizio, antiphastique ; on songe à sa femme qui « *che divorata dalla cancrena del diabete si era pure aggrappata meschinamente a questa esistenza*

¹ Francesco Orlando, *L'Intimité et l'Histoire*, op. cit., p. 100.

² *Ibid.*

³ « le conscrit vivant dans l'illusion que le bourdonnement des balles autour de lui est celui des grosses mouches inoffensives » (G 256).

⁴ « Ce sont là des choses qui, on ne sait d'ailleurs pourquoi, ne s'avouent pas » (*Ibid.*).

⁵ « rêvaient d'un outre-tombe identique à cette vie, un ensemble complet de magistrature, cuisiniers, couvents et horlogers, de tout [...] » (*Ibid.*).

*di pene*¹ » (G 236). Antiphrase rendue par l'adverbe « mesquinement », au lieu duquel on devrait normalement lire « désespérément ».

Depuis toujours Don Fabrizio écoute la vie qui s'en va de lui. La mort est, depuis toujours, scrutée comme une perte intérieure chez le héros, perte associée à des comparaisons et métaphores qui relèvent d'images aquatiques, sonores et minéralogiques. Les comparaisons et métaphores initiales de la vie qui sort de lui, « *come i granellini che si affollano e sfilano uno a uno [...], come un ronzio continuo all'orecchio, come il battito di una pendola s'impongono quando tutto tace [...]* il fruscio dei granelli di sabbia che sgusciavano via lievi² [...] » (G 235) sont reprises et réitérées tout au long de la septième partie pour rendre l'agonie et la mort du Prince. La mort est ressentie comme l'écoulement de ce reste de la vie. A ce propos, les images du réservoir contenant le liquide vital, sont une métonymie de la vie et rendent une sensation de perte progressive de la vie : « *Talvolta si sorprende che il serbatoio vitale potesse ancora contenere qualcosa dopo tanti anni di perdite*³ » (G 236). Pour autant, la déperdition n'est pas vécue intérieurement sur le mode de la faiblesse mais de l'agitation extrême, si bien qu'en confrontant sa fin à celle de jeunes personnes le héros s'interroge sur l'intensité possible des derniers moments d'une vie : « *E se in lui, vecchio, il fragore della vita in fuga era tanto potente, quale mai doveva essere stato il tumulto di quei serbatoi ancora colmi che si svuotavano in un attimo da quei poveri corpi giovani*⁴ ? » (G 239). Par ailleurs, la mort proche du docteur qui visite Don Fabrizio mourant, est exprimée par l'image d'un récipient : « *Anche lui era una povera otre che lo sdrucìo della mulattiera aveva liso e che spandeva senza saperlo le ultime gocce di olio*⁵ » (*Ibid.*). Et, l'usure de la vie associée à l'eau est rendue par des effets hyperboliques et sonores : « *sentiva che la vita usciva da lui a larghe ondate incalzanti, con un fragore spirituale paragonabile a quello della cascata del Reno*⁶ » (G 236) ; « *Non era più un fiume che erompeva da lui, ma un*

¹ « qui, dévorée par la gangrène du diabète, s'était malgré tout accrochée mesquinement à cette existence de douleurs » » (*Ibid.*).

² « comme les tout petits grains se pressent et défilent un par un [...], comme un bourdonnement constant à l'oreille, le battement d'une horloge s'impose quand tout le reste se tait [...] e bruissement des grains de sable légers qui glissaient » (G 255).

³ « Il était parfois surpris de ce que ce réservoir vital pût encore contenir quelque chose après tant d'années de perte » (G 256).

⁴ « Et si en lui, qui était vieux, le fracas de la vie en fuite était si puissant, quel avait dû être le tumulte des réservoirs encore pleins de ces pauvres jeunes qui se vidaient en un instant ? » (G 260).

⁵ « Lui aussi n'était qu'une pauvre otre que la pente du chemin muletier avait usée et qui répandait sans le savoir ses dernières gouttes d'huile » (*Ibid.*).

⁶ « il sentait que la vie sortait de lui par longues vagues pressantes, avec un fracas spirituel comparable à celui de la cascade du Rhin » (G 257).

*oceano, tempestoso, irto di spume e di cavalloni sfrenati*¹... » (G 245). Ailleurs, c'est l'élément aquatique qui submerge le héros agonisant: « *Era solo, un naufrago alla deriva su una zattera, in preda a correnti indomabili*² » (G 241).

Le son du mourir est rendu par les images sonores du fracas intérieur auquel s'oppose le silence extérieur : « *Il silenzio era assoluto. Sotto l'altissima luce Don Fabrizio non udiva altro suono che quello interiore della vita che erompeva via da lui*³ » (G 237) ; « *E se ne stava lì immerso nel grande silenzio esteriore, nello spaventevole rombo interno*⁴ » (G 240) ; « *Il silenzio fuori si richiuse, il fragore dentro ingigantì*⁵ » (G 244). Des sons extérieurs Don Fabrizio n'attend que celui qui doit annoncer son agonie : « *E tacque aspettando di udire il campanellino del Viatico*⁶ » (G 242). Attente indissociable du souvenir de ce moment où il avait entendu le son d'un glas annonçant une agonie le même soir qu'il avait tenu dans ses bras Angelica, dans tout l'éclat de sa beauté. La mort est attirante pour Don Fabrizio ; il peut finalement entendre le son « *festoso*⁷ » (*Ibid.*) de la cloche qui annonce sa mort. Ce n'est que par la mort que le silence se fait absolu dans l'intériorité du personnage : « *Il flagore del mare si placò del tutto*⁸ » (G 246).

La mort dans *Le Guépard* correspond aussi à une perte d'individualité. Les derniers instants amènent le héros à la prise de conscience de sa propre dépersonnalisation par l'attribution d'un masque que donnerait la mort. Don Fabrizio sait que personne ne meurt avec son visage, même pas les jeunes : le soldat qu'il avait retrouvé dans son jardin avait le « *viso imbrattato*⁹ » (G 239), ou son fils Paolo qui avait été retrouvé, après avoir été tué par son propre cheval, avec « *la faccia contratta e spiegazzata*¹⁰ » (*Ibid.*). La dépersonnalisation est inséparable de la violence physique quand il s'agit de la mort d'autrui. Le masque devient la métonymie par excellence du passage de la mort que portent les visages.

Le symbole du masque est tout aussi présent dans *Les Buddenbrook* alors que Mme Elisabeth morte est méconnaissable pour ses fils qui doivent faire un effort pour retrouver

¹ « Ce n'était plus un fleuve qui déferlait de lui, mais un océan, en tempête, hérissé d'écume et de grosses vagues déchaînées... » (G 268).

² « Il était seul, un naufragé à la dérive sur un radeau, en proie aux courants indomptables » (G 262).

³ « Le silence était absolu. Sous la très haute lumière Don Fabrizio n'entendait d'autre son que celui intérieur de la vie qui se précipitait hors de lui » (G 257).

⁴ « Et il restait là, immergé dans le grand silence extérieur, dans l'épouvantable grondement intérieur » (G 261-262).

⁵ « Le silence se refit au-dehors, le fracas en dedans grossit » (G 266).

⁶ « Et il se tut en attendant d'entendre la clochette du Viatique » (G 264).

⁷ « joyeux » (*Ibid.*).

⁸ « Le fracas de la mer se calma tout à fait » (G 268).

⁹ « au visage souillé » (G 260).

¹⁰ « le visage contracté et froissé » (*Ibid.*).

dans le visage de la morte celui de leur mère. L'image la plus forte demeure cependant celle vue avec les yeux de Hanno qui ne perçoit dans le visage de la grand-mère qu'une poupée de cire qu'il ne reconnaît pas.

La mort de Don Fabrizio récupère aussi le *topos* du défilé des images de sa vie que le mourant verrait avant de mourir à travers l'énumération de ses meilleurs souvenirs. Les diverses synopes du personnage tout au long du chapitre, la perte de force et la mort n'en diminuent pourtant pas la capacité intellectuelle. Le personnage ne se laisse pas envahir, comme le héros de Tolstoï, par la peur et l'angoisse de la mort ; il reste lucide jusqu'à la fin et fait aussi ses calculs mathématiques pour compter les années qu'il a réellement vécu, « *un totale di due... tre al massimo*¹ » (G 245).

On le voit bien, les récits de Tolstoï et de Lampedusa montrent une nouvelle manière d'écrire la mort, la mort écrite à partir de l'intérieur de la conscience des héros et avec sa propre littéralité. En revanche, chez Woolf et Proust la mort est racontée à partir du regard des personnages sur l'autre.

b. Écrire la mort de l'autre

Chez Woolf la mort est vue de l'extérieur. En effet, dans *Les Années*, l'agonie de Mrs. Pargiter a des répercussions psychiques sur certains personnages. Les derniers jours de la vie de la mère créent chez Delia et Eleanor une désorientation spatiale. C'est à partir d'une certaine sidération vécue par la mourante au réveil d'un rêve (*'Where am I?' she cried. She was frightened and bewildered, as she often was on waking*² » (Y 22)), que les deux personnages perdent à sa suite la perception de l'espace. Chez Delia et Eleanor, cette désaccoutumance a pour conséquence d'entraîner les personnages dans une ambiance sinistre, morbide. Delia, après s'être demandée où elle se trouvait en sortant de la chambre de sa mère, a la sensation de se retrouver « *in some borderland between life and death*³ » (Y 24), ce qui augmente l'irréalité sinistre dans laquelle l'ambiance morbide de la maison plonge le personnage. Même ambiance vécue par Eleanor, submergée par le poids et la vacuité de la mort. Cette oppression s'accompagne d'allusions métonymiques de la mort : « *A blankness came over her. Where am I? she asked herself, staring at a heavy frame. What is that? She*

¹ « un total de deux... trois au maximum » (G 267).

² « "Où je suis ?", cria-t-elle. Elle était effrayée et affolée, comme souvent à son réveil » (A 738)

³ « dans une région frontière entre la vie et la mort » (A 739).

*seemed to be alone in the midst of nothingness*¹ [...] » (Y 41-42). Elles renforcent le sentiment de mort qui s'est installé chez le personnage et qui anticipe la mort réelle. La mort de Mrs. Pargiter est regardée à travers les yeux de sa fille Delia et est décrite par les images que le personnage voit au moment où sa mère expire. Alors que la mère est en train de mourir, le monde extérieur entre dans la scène, Delia voit de la fenêtre la pluie tomber. Les gouttes de la pluie anticipent l'image de la mort qui se révèle au personnage au moment où la mère meurt. La mort devient une image aquatique chez Woolf : « *Is that death? Delia asked herself. For a moment there seemed to be something there. A wall of water seemed to gape apart; the two walls held themselves apart*² » (Y 45). Le monde du dehors vu par la fenêtre entre dans l'espace narratif en opposition avec le silence qui entoure la mort de Mrs. Pargiter. L'image du mur d'eau qui s'ouvre rappelle l'épisode de l'Exode de Moïse ouvrant la mer rouge. La mort pourrait-elle alors s'envisager par le personnage alors comme une libération ?

Quoi qu'il en soit, les images bibliques semblent nourrir la pensée de la mort dans le roman de Woolf. En effet, la mort toujours vue avec les yeux de Delia, a ceci de particulier qu'elle est synonyme de résurrection. Lors des funérailles de sa mère Delia s'efforce de donner un sens à cet événement. Aux mots du pasteur qui prononce le verset de l'Évangile de Jean, XI, 25 : « Je suis la résurrection et la vie », Delia est envahie d'un sentiment de beauté et croit à ces mots, elle les ressent au plus profond d'elle-même. Néanmoins, le flux discontinu de la lecture faite par le pasteur, qui ne semble pas réellement croire à ce qu'il lit, la perturbe. Delia essaie alors d'avoir une compréhension personnelle de ce moment. La compréhension de la mort chez le personnage se fait au travers d'une épiphanie, d'une révélation. C'est au moment où « *three pebbles fell on the hard shiny surface*³ » (Y 84), que la mort se révèle à elle, « *and as they dropped she was possessed by a sense of something everlasting; of life mixing with death, of death becoming life*⁴ » (*Ibid.*). Cette expérience l'isole du monde extérieur et lui fait ressentir la dimension spirituelle de la mort. Le chiasme « *of life mixing with death, of death becoming life* », renforce l'antithèse de la mort devenant vie, et ouvre sur la croyance en une vision sotériologique. Délia semble croire en une vision chrétienne du salut, en la possibilité de la résurrection de sa mère. Cette croyance est

¹ Une impression de vide l'envahit. Où suis-je ? se demandait-elle, fixant un lourd cadre. Qu'est-ce que cela veut dire ? Il lui semblait qu'elle était seule au milieu du néant [...] » (A 754).

² « Est-ce cela, la mort ? se demandait Delia. L'espace d'un instant, elle eût l'impression que quelque chose se produisait. Un mur d'eau sembla s'ouvrir sur un espace béant ; les deux murs restaient séparés l'un de l'autre. Elle écouta. Le silence était absolu » (A 757).

³ « trois cailloux tombèrent sur la surface dure brillante » (A 790).

⁴ « et au moment où ils tombaient, elle fut envahie par le sentiment de quelque chose d'éternel ; la vie se mêlant à la mort, la mort devenant la vie » (*Ibid.*).

renforcée à travers l'intensité donnée par la gradation ascendante des éléments de la vie qui suivent cette épiphanie : « *she heard the sparrows chirp quicker and quicker; she heard wheels in the distance sound louder and louder; life came closer and closer¹...* » (*Ibid.*). Il s'agit néanmoins d'une révélation brève, écourtée par l'insincérité des mots prononcés par le pasteur sur la libération de la morte des misères déclenchant aussitôt le blasphème de Delia, « *What a damnable lie²* » (*Ibid.*). Les mots du pasteur retirent au personnage de Delia la sincérité des sentiments qu'elle croit éprouver au moment où elle tente de comprendre la mort et la possibilité d'une résurrection promise.

En somme, ces morts littéraires qui fondent notre corpus, sont rarement décrites comme héroïques, mais laissent place à l'angoisse, parfois à l'attraction. Dans les romans analysés la seule mort héroïque est celle que le narrateur attribue à Saint-Loup dans le *Temps retrouvé*.

c. Une mort héroïque

Dans *Le Temps retrouvé*, la mort de toi, le chagrin de cette mort qui nous concerne et nous touche au plus profond de nous-mêmes par la douleur d'une perte irréparable, est représentée par la mort de Saint-Loup. Proust récupère le thème de la mort héroïque en faisant mourir le personnage comme un "vrai" héros, selon la conception classique du terme. Mort en accomplissant un exploit héroïque, en défendant ses soldats, Saint-Loup peut acquérir le statut de héros et se garantir une sorte d'immortalité par le chant de sa prouesse et par une mort précoce dans la fleur de l'âge. En effet, dans la Grèce antique l'exploit héroïque ne trouve pas ses justifications dans un quelconque prestige social ou parmi les lauriers d'une carrière réussie, mais il relève plutôt d'une catégorie métaphysique. L'exploit héroïque est synonyme de jeunesse éternelle, car la mort glorieuse du héros dans la fine fleur de la jeunesse le soustrait de ce fait au vieillissement et à la mort. Mais, c'est par le chant de cet exploit, et donc par son écriture, par la littérature, que le héros peut accéder à l'immortalité. Car, pour les Grecs, dont la culture était une culture du regard d'autrui sur soi-même, d'une existence en fonction des autres, « la vraie mort est l'oubli, le silence, l'obscur indigité, l'absence de renom³ ». Mourir dans l'âge jeune est donc synonyme de "belle mort", puisque le héros échappe au déclin provoqué par la vieillesse et à la néantisation de la mort commune ; par sa

¹ « elle entendit les moineaux gazouiller de plus en plus vite ; elle entendit des roues résonner au loin de plus en plus fort ; la vie se rapprocha de plus en plus... » (*Ibid.*).

² « Quel détestable mensonge » (*Ibid.*).

³ Jean-Pierre Vernant, *L'individu, la mort, op. cit.*, p. 53.

renommée dans la postérité, il sera figé dans une jeunesse éternelle. La mort affreuse, horrible, la mort outragée par les animaux et la putréfaction est réservée aux vieillards et aux ennemis. En effet, quand la mort frappe un ancien combattant, elle est horrible, elle est le contraire de la virilité dans laquelle meurt le jeune combattant. Par contraste avec la glorieuse mort du jeune en pleine beauté, le vieux Priam de l'Iliade envisage la sienne comme impudique ; la mort dans la vieillesse est synonyme de mort scandaleuse. Priam, dans cette évocation, se voit démembré et outragé par ses propres chiens aux portes de sa maison.

Dans son étude sur la mort dans l'antiquité grecque J.-P. Vernant remarque aussi que la mort de l'ennemi était horrible. Non seulement il craint, après sa mort, d'être dévoré par les bêtes féroces, mais il risque que son corps soit mutilé par l'ennemi. Le corps du soldat ennemi ne doit pas présenter la beauté et la jeunesse qui étaient assignées aux corps des héros. Dans la conception de la mort dans la Grèce antique, il faut que le héros renonce à sa beauté et à sa jeunesse, à la vie donc, pour atteindre l'immortalité et la renommée dans la postérité. L'oubli est réservé aux ennemis et a pour conséquence son oubli de la sphère sociale et de la mémoire collective. Dans l'imaginaire grec, Thanatos prend dans les bras les héros morts. Au contraire, les cadavres et les corps des ennemis outragés sont du côté de Gorgo et de Kère. Ainsi, si Thanatos accueille les belles morts, celles des héros, au contraire Gorgo et la Kère, expriment la répulsion des cadavres ; elles accueillent les corps des ennemis outragés. Ces corps laissés en pâture aux animaux évoquent les corps des soldats sur les champs de bataille destinés aux sépultures anonymes et outragées.

Dans l'écriture de la mort de Saint-Loup on relit toute la beauté de cette conception héroïque de la mort. L'immortalité, elle, sera confiée à l'écriture et au chant des exploits de Saint-Loup de la part du narrateur, qui érige un tombeau littéraire à son ami défunt.

On peut alors légitimement se poser la question de savoir si la littérature peut vaincre la mort. Nous nous demanderons si la sublimation littéraire confère une forme d'immortalité à l'œuvre.

CHAPITRE 3 : Mort et écriture ou de l'éternité

La mort de Saint-Loup nous amène à nous interroger sur la possibilité que la littérature puisse faire accéder le héros, et l'œuvre elle-même, à une forme d'éternité. Pour avancer dans notre réflexion nous nous pencherons d'abord sur le don sacrificiel de l'écrivain en vue de l'immortalité de son œuvre, sacrifice apparaissant comme nécessaire surtout que l'écriture, chez certains écrivains du corpus, a ceci de particulier qu'elle s'apparente à une activité sublimatoire, alors que l'auteur malade est lui-même déjà condamné. Ceci étant, si l'écrivain meurt de sa passion, le héros, quant à lui, peut s'assurer l'immortalité par des théories sotériologiques.

C'est donc une conception de l'écriture comme une sorte de survie et en même temps, comme mise à mort de l'écrivain en vue de l'immortalité de l'œuvre, que nous interrogerons.

Ainsi, nous nous demanderons si et comment la littérature peut vaincre la mort.

3.1 Pulsions de mort et écriture

Lors de notre analyse sur les raisons intimes du déclin de l'aristocratie entre la fin du XIX^{ème} siècle et la première moitié du XX^{ème} siècle, nous nous sommes demandé si ce déclin n'était pas en relation avec des pulsions de mort. Ainsi, nous avons remarqué comment l'absence de progéniture, la dégénérescence héréditaire et l'affaiblissement ou la déviation sexuelle, relevaient de forces destructrices, antinomiques à l'élan vital. On peut alors se demander si les pulsions de mort peuvent aussi être du côté de la création littéraire et si la sublimation ne serait pas une forme de mort, car elle présuppose de ne s'adonner entièrement qu'à son œuvre. Autrement dit, puisque le processus d'écriture entretient un rapport étroit avec la mort, nous nous demanderons si l'écriture peut être au service de la pulsion de mort.

Freud montre comment les pulsions de vie et de destruction, Eros et Thanatos, sont en antagonisme continu dans la psyché humaine. Les deux types de pulsions sont rattachées au principe de répétition, qui tend à restaurer un état antérieur. Thanatos se présente alors comme une pulsion par excellence, car elle vise au retour à l'état antérieur, d'avant la naissance, et Eros, quant à lui, vise au changement. Thanatos est synonyme de déliaison, de décomposition et de séparation, de destruction de la vie ; tandis qu'Eros est une pulsion de liaison, d'unification.

La pulsion de mort est à l'origine en lien avec le masochisme originaire ; si la libido permet de diriger vers l'extérieur une partie de la pulsion destructrice, de la diriger vers les

objets, une partie de cette pulsion demeure néanmoins à l'intérieur du sujet sous forme de masochisme. Dans *Malaise dans la civilisation* Freud attribue la pulsion de mort originale à un résidu de la pulsion de mort retournée vers soi-même. La pulsion de destruction, quand elle est dirigée vers l'extérieur, se reverse dans deux forces sexualisées de la pulsion de mort, le masochisme et le sadisme. L'interaction entre pulsion de mort et pulsion de vie, lorsque Thanatos et Eros ne s'opposent pas, peut donner lieu à la coopération des deux forces pour atteindre un même but, comme dans le sadomasochisme. On pourrait considérer la création artistique comme le creuset où pulsion de vie et pulsion de mort ne sont pas antagonistes mais coopèrent. Il y aurait une mise à mort de l'écrivain dans la constitution de l'objet artistique, et sa résurrection par ce dernier.

Freud parle du processus de constitution de l'objet comme un processus qui marque le passage du "moi-plaisir" au "moi-réalité". Le "moi-plaisir" est du côté des pulsions de vie car il incorpore les sources de plaisir ; les sources de déplaisir sont rejetées hors du moi. Ce qui est rejeté constitue l'objet. La négation, conséquence de l'expulsion, relève de la pulsion de mort : « Le processus de constitution de tout objet – y compris l'objet esthétique – comporte une dimension séparatrice, discriminante, et en même temps destructrice, agressive¹ ». D'un autre côté, l'existence de l'épreuve de la réalité dépend des deux formes de la fonction de jugement, le jugement attributif, qui concerne la propriété de distinguer les bonnes ou les mauvaises choses, et le jugement d'existence, qui institue l'épreuve de la réalité. Le jugement d'existence détermine si quelque chose, que le moi a perçu comme représentation, peut se retrouver dans la perception, soit dans la réalité. L'épreuve de réalité permet à l'appareil psychique de faire la distinction entre le monde intérieur et le monde extérieur, entre le représentant et le perçu. Pour qu'il y ait l'épreuve de réalité, il est nécessaire que soient perdus et retrouvés par la suite des objets ayant procuré une satisfaction. En ce sens, l'œuvre est une reproduction de l'objet perdu, de l'objet absent, ou bien une création ex-nihilo. L'institution de l'épreuve de réalité relève de l'action de la pulsion de mort, lorsque l'objet est perdu. La perte de l'objet a pour conséquence le manque, que l'art est destiné à combler. Le manque de l'objet peut être comblé par la création artistique à travers la sublimation, dont les rapports avec la pulsion de mort ne sont pas négligeables.

¹ Elisabeth de Franceschi, *Amor artis : pulsion de mort, sublimation et création*, Paris, L'Harmattan, « *L'Œuvre et la Psyché* », 2000, p. 59.

3.2 Sublimation et écriture

On pourrait parler d'écriture en termes de pulsion dans le sens où elle constitue une pulsion sublimée. Freud, dans son étude sur Leonardo da Vinci¹, avait défini l'activité intellectuelle et artistique comme participant de la sublimation. Celle-ci est un des destins pulsionnels repérés par Freud avec son contraire, le retournement sur la personne propre et le refoulement². La pulsion, normalement dirigée vers la satisfaction d'un but sexuel, est sublimée lorsqu'elle change de but. Il y a sublimation lorsqu'une partie de la libido se soustrait au refoulement et se sublime en désir de savoir. On assiste alors, dès le commencement, à une désexualisation, car il y a déplacement de la sexualité vers l'avidité de savoir. Le désir sexuel se met au service de l'activité intellectuelle.

Si en 1915 Freud avait défini la sublimation en relation avec des « objets socialement valorisés³ », après 1920 il semble mettre la sublimation du côté des pulsions de mort⁴. En effet, dans « Le Moi et le ça » Freud parle de la transformation de l'amour en haine comme d'une désexualisation de l'Éros. Pour Freud la libido désexualisée est sublimée, et reste au service d'Eros dont la fonction est de lier et unir. Le travail de pensée est tout aussi bien « alimenté par la sublimation de forces de pulsion érotiques⁵ ». La sublimation peut se produire par la médiation du moi. Le moi change de buts par la renonciation à la satisfaction de la libido érotique en vue de se satisfaire lui-même. La libido d'objet devient alors libido du moi désexualisée. Il y a le cas où « ce même moi liquide les premiers investissements d'objets du ça [...] en réveillant leur libido dans le moi, et en la liant à la modification du moi produite par identification. À cette transposition en libido du moi est naturellement lié un abandon des buts sexuels, une désexualisation⁶ ». À partir de ce moment Freud opère un renversement, dans lequel le moi accomplit son unité en sacrifiant les investissements d'objets, qu'il oppose à l'Eros : « En s'emparant ainsi de la libido des investissements d'objets, en s'imposant

¹ Sigmund Freud, « Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci », *Œuvres complètes 1909-1910*, sous la direction d'André Bourguignon, Pierre Cotet et Jean Laplanche, trad. de l'allemand par Janine Altounian, Anne Balseinte, André Bourguignon, Pierre Cotet, René Lainé, Alain Rauzy, Johanna Stute-Cadiot, Eike Wolff, Paris, PUF, 1993.

² Voir Sigmund Freud, « Pulsions et destins de pulsions », *Métapsychologie*, trad. de l'allemand par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, 1968, p. 11-43.

³ « La pulsion est dite sublimée dans la mesure où elle est dérivée vers un nouveau but non-sexuel et où elle vise des objets socialement valorisés », Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, article « Sublimation ».

⁴ Voir « Le Moi et le Ça », *Essais de psychanalyse*, *op. cit.*, pp. 219-262.

⁵ *Ibid.*, p. 259.

⁶ *Ibid.*, p. 260.

comme seul et unique objet d'amour, en déssexualisant ou en sublimant la libido du ça, le moi travaille à l'encontre des desseins de l'Eros et se met au service des motions pulsionnelles adverses¹ ». Le narcissisme de vie passe au narcissisme de mort², car, en s'opposant à l'Eros, en se croyant supérieur à l'objet par sa déssexualisation et sublimation, il se met du côté de la pulsion adverse à l'Eros, la pulsion de mort.

Dans le Séminaire *L'Éthique de la psychanalyse*, Lacan relève les points contestables de la théorie freudienne de la sublimation. Il élabore alors la théorie du désir, impossible à atteindre. La problématique du désir et de la sublimation se dégagent à partir de ce texte ; elle se poursuit avec la publication des *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *RSI* et « Joyce, le symptôme ». Dans son séminaire, Lacan identifie l'un des points problématiques de la pensée freudienne dans la nature de l'objet qui peut être sublimé et qui ne passe pas par le refoulé mais se satisfait directement. Or, dire que la libido peut trouver satisfaction dans des objets socialement valorisés, attribuer une valeur sociale collective à ces objets pose problème, parce que la satisfaction de la libido ne peut pas advenir dans le champ de la réalité, ce dernier supposant une déssexualisation qui ne satisfait pas la pulsion. Les sublimations collectives rentrent dans le champ de la réalité et sont censées satisfaire la pulsion. Un autre point de désaccord réside dans la nature du rapport du sujet à l'objet sublimé, la sublimation concernant la libido d'objet. Freud introduit la notion d'objet dans le cas du rapport narcissique qu'a le sujet envers l'objet. Le rapport narcissique crée un dédoublement psychologique chez le sujet, qui concerne le mirage du moi et la formation de l'idéal du moi :

Le problème de l'identification est lié à ce dédoublement psychologique, qui place le sujet dans une dépendance par rapport à une image idéalisée, forcée, de lui-même, dont Freud fera toujours si grand état par la suite.

C'est dans cette relation de mirage que la notion d'objet est introduite. Mais cet objet n'est pas la même chose que celui qui est visé à l'horizon de la tendance. Entre l'objet tel qu'il est structuré par la relation narcissique et *das Ding*, il y a une différence, et c'est justement dans la pente de cette différence que se situe pour nous le problème de la sublimation³.

C'est justement à partir de cette distanciation par rapport à Freud que Lacan va formuler sa théorie de la sublimation, faisant rentrer dans une fonction imaginaire la création du désir de la part du sujet. Dans la suite des leçons, Freud, nous dit Lacan, dans *Au-delà du principe de plaisir*, formule la conception des pulsions de vie et de mort : « C'est comme un paradoxe

¹ *Ibid.*

² Le narcissisme de vie est considéré positif car il tend à l'accomplissement et à l'unité du Moi, tandis que le narcissisme de mort, appelé négatif, tend à l'abolition de l'unité du Moi.

³ Jacques Lacan, Le Séminaire, livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1986, p. 117.

éthique que le champ du *das Ding* est retrouvé à la fin, et que Freud nous y désigne ce qui, dans la vie, peut préférer la mort. Et il s'approche par-là, plus qu'aucun autre, du problème du mal, plus précisément du projet du mal comme tel¹ ». Lacan formule son propre concept de *das Ding*, autour duquel gravite sa conception de la sublimation. Pour Lacan la satisfaction des pulsions telles qu'elle est conceptualisée par Freud est paradoxale du moment où elle doit se satisfaire ailleurs que dans son but :

La sublimation nous est présentée comme distincte de cette économie de substitution où se satisfait d'habitude la pulsion en tant qu'elle est refoulée. Le symptôme, c'est le retour par voie de substitution signifiante de ce qui est au bout de la pulsion comme son but. C'est ici que la fonction de signifiant prend toute sa portée, car il est impossible, sans le mettre en jeu, de distinguer le retour du refoulé, de la sublimation comme mode de satisfaction possible de la pulsion. C'est un paradoxe² [...].

Pour définir la "Chose", le *das Ding*, Lacan part donc de la distinction opérée par Freud entre symptôme et sublimation. Le symptôme correspond au refoulement, donc à la métaphore, et au retour du refoulé, métonymie. La sublimation procède dans le champ des investissements d'objets. Le symptôme correspond alors au champ du signifiant, la sublimation au champ des investissements d'objets.

La satisfaction des pulsions reste alors paradoxale du moment où elle se produit ailleurs que dans son but. Pour Lacan, la sublimation, en apportant à la pulsion

une satisfaction différente de son but – toujours défini comme son but naturel – est précisément ce qui révèle la nature propre du *Trieb* en tant qu'il n'est pas purement l'instinct, mais qu'il a rapport avec *das Ding* comme tel, avec la Chose en tant qu'elle est distincte de l'objet³.

Selon Lacan la pulsion sexuelle ne doit pas être entendue au sens génital. La pulsion est asexuelle même si elle a pour but la jouissance. Lacan identifie l'objet du désir, cet objet toujours en manque, avec la "chose". Pour Lacan ce n'est pas seulement la création artistique qui peut être sublimée, mais tout objet visant ou ayant une valeur de jouissance. Pour distinguer l'objet de la "Chose" il faut partir de la théorie narcissique de l'objet chez Freud. L'objet, que le sujet investit parce qu'il est son reflet, quelque chose qui lui ressemble, et qui relève du registre de l'imaginaire, n'est pas la "Chose". La sublimation est définie par Lacan comme l'élévation d'« un objet à la dignité de la Chose⁴ ». Si pour Freud l'objet peut être retrouvé, pour Lacan l'objet retrouvé ne peut pas être la "Chose" car elle côtoie un vide, qui

¹ *Ibid.*, p. 124.

² *Ibid.*, p. 132.

³ *Ibid.*, p. 133.

⁴ *Ibid.*

est rempli par l'activité signifiante du langage. Le sujet désigne dans son système psychique les objets par les signifiants. Mais si l'objet imaginaire représente, désigne la "Chose" réelle, il n'est pas la "Chose", car elle est le vide, elle est ce qui du réel « pâtit du signifiant¹ ». Le signifiant délimite le réel et le fait apparaître comme Chose. On est dans l'ordre d'un objet imaginaire élevé à une Chose réelle ; on est donc dans l'ordre de la possibilité du rapport au réel de l'objet imaginaire.

Élever un objet à la Chose, signifie représenter la Chose par une autre chose. Cette autre chose est tout de même un vide. Dans la sublimation, la Chose reste irreprésentable et invisible. Lacan explique le caractère vide de la Chose par l'exemple de Heidegger sur le vase et sa fonction signifiante. Le vase est caractérisé par le vide qu'il contient, cet objet est façonné à l'image de la Chose. S'il peut être plein c'est que dans « son essence, il est vide² ». C'est donc à partir du vide que se crée l'objet qui veut représenter la Chose. Les objets sublimés ne pourront jamais atteindre la Chose car

Cette Chose, dont toutes les formes créées par l'homme sont du registre de la sublimation, sera toujours représentée par un vide, précisément en ceci qu'elle ne peut pas être représentée par un vide, précisément en ceci qu'elle ne peut pas être représentée par autre chose – ou plus exactement, qu'elle ne peut qu'être représentée par autre chose. Mais dans toute forme de sublimation, le vide sera déterminatif³.

Lacan propose un autre exemple relevant de l'amour courtois pour démontrer comment l'objet du désir, la Chose, ne peut être atteinte car dans la poésie courtoise la femme idéalisée est privée de toute incarnation réelle. Son image relève de l'ordre du symbolique. Cette femme n'existe pas, « ce que demande l'homme, ce qu'il ne peut faire que demander, c'est d'être privé de quelque chose de réel⁴ ». La femme idéalisée, telle la Chose, est inaccessible, absente, elle est de l'ordre du vide, de l'inaccessible, en ce sens la sublimation est créatrice de vide. La "Chose" relève donc de l'ordre de la perte ; elle ne peut pas être retrouvée.

Pour résumer, nous pouvons distinguer trois éléments de la sublimation dans la création artistique grâce à *L'Éthique de la psychanalyse* : la création artistique crée l'objet qu'elle érige à la dignité de la chose. Cet objet représentant la chose est en réalité vide, il évoque « la perte primordiale qui la constitue, voire l'instance de la mort inscrite dans l'opération du langage. C'est là tout le sens des développements sur l'anamorphose révélant

¹ *Ibid.*, p. 142.

² *Ibid.*, p. 145.

³ *Ibid.*, p. 155.

⁴ *Ibid.*, p. 179.

sous le lustre des ambassadeurs le visage de la mort¹ ». Troisièmement, cet objet est créé par la chose elle-même, donc est une nouvelle création distincte de la chose ; car élever un objet à la dignité de la chose signifie représenter cette chose par autre chose. Nous nous situons là sur le plan du symbolique ; il s'agit de l'élévation symbolique d'un objet relevant de l'imaginaire à la dignité de la chose réelle. La chose reste donc toujours irreprésentable, car elle est le vide qui la crée. Elle est absente bien que le langage essaie de la signifier.

Nous pouvons nous demander s'il n'y a pas un côté morbide dans la sublimation par l'écriture chez Proust ou Woolf, car s'adonner entièrement à l'activité sublimée signifie également lui sacrifier sa propre existence, lorsque l'activité intellectuelle ou artistique devient plus importante que la vie elle-même. D'autre part, le fait d'écrire est accompagné pour certains écrivains d'une lutte avec l'écriture, car cette dernière fait revenir à la surface ce qui était refoulé au plus profond d'eux-mêmes. Ainsi, « aller chercher au fond de soi, au fond de sa mémoire, au fond des blessures du passé, au fond de ce qu'il a failli tuer et réveiller ses tourments pour les traduire en écriture [...] semble la face cachée du travail² ». Il est alors question autant d'une opération qui vise à faire revivre le refoulé que d'une blessure qui revit dans l'acte même d'écrire et que les écrivains doivent transformer en mots. D'autre part, les composantes de la pulsion de mort agissent sur le moi à travers le surmoi et ses exigences de l'Idéal ; ce qui pousse à la recherche de la perfection, de l'idéal de la beauté. L'activité sublimée peut donc amener une menace pour le Moi, si ce dernier ne déverse pas l'agressivité à l'extérieur, mais la dirige vers lui-même. Il s'ensuit des sentiments de mélancolie, d'angoisse. Jusqu'à ce que le moi soit rempli à nouveau par la libido narcissique il sera en danger, car le but de l'activité sublimatoire est inaccessible. On songe ici au rapport conflictuel de Woolf avec l'écriture, au jugement négatif qu'elle porte sur ses romans. Se met en place une sorte « d'auto-accusation mélancolique³ ». C'est comme si au moment où l'œuvre ne répond pas à l'idéal que le moi s'est construit, « l'idéal du moi artistique va jusqu'à dévorer l'Éros et l'amour de la vie. Lorsqu'il a échoué à atteindre le but inaccessible qu'il s'était assigné, le suicide paraît à l'artiste comme la seule réconciliation possible avec l'idéal du Moi⁴ ».

¹ Soler Colette, « La sublimation », *Che vuoi*, 2003/1 (N° 19), p. 155-162. DOI : 10.3917/chev.019.0155. URL : <https://www.cairn.info/revue-che-vuoi-1-2003-1-page-155.htm>

² André Green, *La Lettre et la mort : promenade d'un psychanalyste à travers la littérature : Proust, Shakespeare, Conrad, Borges, entretiens avec Dominique Eddé*, Paris, Denoël, 2004, p. 61.

³ *Ibid.*, pp. 65.

⁴ *Ibid.*, pp. 66.

Nous pourrions également nous demander quelle place a pris la maladie dans le processus d'écriture des romans, car la maladie est à la fois créatrice et destructrice chez Woolf et Proust.

3.3 De la maladie et de l'écriture

Chez Woolf et Proust la maladie est un thème central. La maladie permet au personnage proustien de plonger dans les profondeurs de son moi divisé et de se connaître, car elle l'oblige à la solitude, elle met fin à la mascarade de la comédie jouée dans les rapports avec les autres. Cependant, le cas de Woolf et de Proust a ceci de particulier qu'il soumet à l'épreuve de la maladie et de la mort les écrivains eux-mêmes. La maladie stimule la création et, en même temps, elle peut être maîtrisée par l'écriture, car écrire signifie déjà prendre ses distances avec le mal, exorciser la douleur par le biais des mots.

Dans ses journaux Woolf avoue le bénéfice vital de l'écriture dans sa lutte contre la mort. C'est d'ailleurs sa maladie nerveuse¹, qui est à la base d'une relation ambivalente avec l'écriture et d'une tension toujours présente. En effet, chez Woolf, l'euphorie à écrire alterne avec les périodes de dépression. Il s'agit là d'une constante qu'on retrouve dans son journal pour chaque livre qu'elle écrit, et pourtant, l'écriture des *Années* aura marqué un point de non-retour dans la vie psychique de l'écrivaine. Dans son autobiographie, Leonard Woolf se souvient : « *the breakdown in 1941 which ended in her suicide occurred immediately after she had finished Between the Acts. And in 1936, when she had finished The Years and she had to begin correcting the proofs, she came desperately near a mental breakdown*² ». Étant donné la sensibilité aiguë de Woolf à l'égard des critiques faites à ses romans, au lendemain de la publication des *Années*, Leonard avait dû lui mentir, puisque « *unless I could give a completely favourable verdict she would be in despair and would have a serious breakdown. [...] I thought it a good deal too long, particularly in the middle, and not really as good as The Waves, To the Lighthouse, and Mrs Dalloway*³ ». Le besoin d'écrire est donc tout aussi

¹ Quentin Bell dans sa biographie de Virginia Woolf date la première dépression de l'écrivaine d'après la mort de sa mère, Quentin Bell, *Virginia Woolf. Biographie I, Virginia Stephen 1882-1912*, traduit de l'anglais par Francis Ledoux, Paris, Stock, 1973, p. 84.

² Leonard Woolf, *Downhill all the way. An autobiography of the years 1919-1939*, London, The Hogarth Press, 1967, p. 55.

³ *Ibid.*, p. 155.

bien vital que mortel chez Virginia Woolf. Alors qu'elle doit corriger les épreuves d'*Une chambre à soi* elle écrit, le 23 juin de 1929 :

And so I pitched into my great lake of melancholy. Lord how deep it is ! What a born melancholic I am ! The only way I keep afloat is by working. [...] No, I don't know what it comes from ! Directly I stop working I feel that I am sinking down, down. And as usual I feel that if I sink further I shall reach the truth. That is the only mitigation ; a kind of nobility. Solemnity. (WD 143-144).

Voilà pourquoi j'ai plongé dans mon grand lac de mélancolie. Mon Dieu qu'il est profond ! Une mélancolique de naissance, voilà ce que je suis ! Je n'arrive à surnager que grâce au travail. [...] Non, je ne sais pas d'où cela vient. Dès que je m'arrête de travailler, il me semble que je m'enfonce. Et comme toujours, je suis persuadée que si je plonge plus avant j'atteindrai la vérité. C'est la seule compensation : une sorte de noblesse, de solennité. (JÉ 229).

Ces lignes montrent bien comment chez Woolf l'écriture est plus importante que la vie. Les journaux de Woolf permettent de suivre l'abîme auquel conduit l'écriture, car cette dernière devient tout aussi bien une maladie, et pas seulement une échappatoire contre la mort. En même temps la maladie est une force créatrice chez Woolf car, si elle permet de découvrir le vrai sens des mots alors qu'on lit couchés et que le monde s'est soustrait à nous, elle devient tout aussi bien le moteur de l'écriture. Ces « *curious intervals in life* » durant lesquels malade, entre la vie et la mort, elle écrivait, « *are the most fruitful artistically, one becomes fertilized — think of madness at Hogarth — and all the little illnesses, that before I wrote the Lighthouse for instance. Six weeks in bed now would make a masterpiece of Moths¹* » (Monday, September 10th, WD 146).

Woolf avait vécu une crise des plus intenses au cours des quatre années dans lesquelles elle écrivit *Les Années*. Comme toujours, dès qu'elle devait commencer l'écriture d'un nouveau roman, elle éprouvait une excitation nourrie d'une immense vitalité créative. Au mois de janvier de 1933, alors qu'elle est en train de finir de corriger *Flush*, Woolf avoue à plusieurs reprises dans ses journaux le contentement que lui procure l'écriture des *Pargiters*. Elle se dit avide de se tourner enfin envers ce nouveau roman, pressée de jouir de la liberté de pouvoir enfin s'y consacrer après la fatigue de l'écriture de *Flush*. Et encore, Woolf imagine les scènes en se répétant les phrases, elles occupent sa tête toute entière, car la création de ce livre lui fait battre le cœur. Le livre va jusqu'à être associé à une drogue. Le 21 mai 1933 Woolf écrit de ne pouvoir vivre sans « *that intoxicant¹* » (WD 205). En même temps, l'écriture montre son caractère morbide. En effet, il y a la prise de conscience, à côté de cette

¹ « ces étapes curieuses dans la vie » « sont les plus profitables, du point de vue artistique. Elles vous fertilisent — je pense à ma folie à Hogarth House — et à toutes les petites maladies, celle qui a précédé *La Promenade au phare*, par exemple. Six semaines au lit, et je ferai des Ephémères un chef-d'œuvre » (JÉ 232).

verve créatrice, que « *writing is effort : writing is despair*² » (*Wednesday, May 31st 1933, WD 208*). La douleur et l'angoisse sont ainsi le prix de cette passion vitale, qui permet toutefois, comme chez le héros du *Temps retrouvé*, de ressentir « *the exalted sens of being above time and death which comes from being again in a writing mood*³ » (*Tuesday, September 18th 1934, WD 225*).

Cette joie de la création littéraire ne dure pourtant pas. Woolf est prise de crises et de fatigue en alternance avec des moments heureux de l'écriture. Elle va jusqu'à désirer la mort, le 10 juillet de 1933 on lit dans son journal :

And then I was in "one of my states"— how violent, how acute — and walked in Regents Park in black misery and had to summon my cohorts in the old way to see me through, which they have done more or less. A note made to testify to my own ups and downs : many of which go unrecorded though they are less violent I think than they used to be. But how familiar it was, stamping along the road, with gloom and pain constricting my heart : and the desire for death, in the old way, all for two I dare say careless words (*WD 209*).

Et moi, j'étais « dans un de mes états » — tellement violent, tellement aigu — et je me suis promenée dans Regent's Park, en proie à la plus noire tristesse, et il m'a fallu faire appel à mes cohortes, comme autrefois, pour m'assister, ce qu'elles firent plus ou moins. Cette note à dessin, pour témoigner de mes sautes d'humeur dont beaucoup passent inaperçues ; bien qu'elles soient moins violentes qu'autrefois, il me semble. Mais comme cela m'a paru familier d'arpenter cette route, avec les idées noires et la douleur qui me serraient le cœur, et le désir de la mort, comme autrefois, et tout cela à cause de deux mots dits, je crois, étourdimement (JÉ 327-328).

On constate ici une importante prise de conscience de l'écrivaine par rapport à son travail et à son rapport à la maladie, à l'attraction de la mort et à l'écriture. Et à partir du 14 octobre de 1934 revient l'épuisement mental et physique car, écrit Woolf, « *The Trouble is I have used every ounce of my creative writing mind in The Pargiters*⁴ » (*WD 228*). Pendant ces périodes Woolf ne peut pas écrire, c'est comme si l'écriture avait consumé ses forces. Elle est néanmoins consciente de revivre ces crises à chaque fois qu'elle achève un roman. Le 16 octobre de 1934 elle écrit :

I looked up past diaries (a reason for keeping them), and found the same misery after *Waves* — after *Lighthouse*. I was, I remember, nearer suicide, seriously, than since 1913. It is after all natural. I've been galloping now for three months — so excited I made a plunge at my paper — well, cut that all off — after the first divine relief, of course some terrible blankness must spread. There's nothing left of the people, of the ideas, of the strain, of the whole life in short that has been racing round my brain : not only the brain ; it has seized hold of my leisure ; think how I used to sit still on the same railway lines, running on my book (*WD 229*).

¹ Pas traduit dans la version française.

² « écrire est un effort, écrire est le désespoir même » (JÉ 327).

³ Pas traduit dans la version française.

⁴ « Le mal vient de ce que j'ai utilisé jusqu'à la dernière parcelle de mon pouvoir créateur pour *Les Pargiter* », (JÉ 358).

J'ai relu mon journal des autres années (c'est une raison pour garder ces cahiers) et je trouve le même abattement après *Les Vagues* ; après *La Promenade au Phare*, j'étais, je m'en souviens, plus près, sérieusement, du suicide que depuis 1913. Après tout, c'est naturel. Voilà trois mois que je ne cesse de galoper, tellement excitée que j'ai fait un plongeon dans mes papiers. Non, coupons cela. Après le premier enivrement, il devenait inévitable qu'un terrible désert s'étendit sur moi. Il ne me reste plus rien de ces gens, de ces idées, de cet effort, de toute la vie, en un mot, qui n'avait cessé de tourner en rond dans ma tête, mais qui s'était également emparée de mon repos. Je m'en souviens comment il m'arrivait de rester immobile sur les mêmes rails, à courir après mon livre (JÉ 359-360).

On assiste à un rapport ambivalent envers *Les Années*. On lit, tout au long du journal, autant le désespoir causé par la laideur qu'elle trouve à son roman, que la profonde conviction d'avoir écrit un beau livre ou même le meilleur de ses livres¹. Le 16 janvier de 1936, Woolf compare la dernière partie du livre à un « *Such feeble twaddle, such twilight gossip it seemed ; such a show up of my own decrepitude, and at such huge length²* » (WD 265) ; le 9 novembre de la même année l'on lit le désespoir car le livre lui semble mauvais. Ce sentiment psychique a ceci de particulier qu'il est accompagné d'une dégradation physique de l'écrivaine. Le 5 septembre de 1935 on lit : « *I've had to give up writing *The Years* — that's what it's to be called — this morning. Absolutely floored. Can't pump up a word. [...] I Think, psychologically, this is the oddest of my adventures. Half my brain dries completely³* » (WD 253). Ainsi, le 21 juin de 1936 : « *After a week of intense suffering — indeed mornings of torture — and I'm not exaggerating — pain in my head, a feeling of complete despair and failure⁴* » (WD 269). Woolf est tout aussi bien consciente de n'avoir jamais autant souffert et frôlé l'abîme que pendant l'écriture des *Années* : de l'envie de mourir à la conscience de n'avoir jamais été aussi près du précipice, au désespoir, aux larmes qui ne lui laissent pas de repos la nuit⁵. Et puis la prise de conscience de n'avoir jamais autant travaillé pour un livre

¹ (Wednesday, November 14th, WD 232). Pas traduit en français.

² « bavardage insignifiant, un commérage nébuleux, l'évidence de ma propre décrépitude et sur une vaste échelle », (JÉ 416).

³ « J'ai dû ce matin m'arrêter d'écrire *Années*. C'est ainsi que cela s'appellera. Je suis absolument à plat. Impossible de puiser le moindre mot. [...] Psychologiquement parlant, c'est la plus singulière de toutes mes tentatives. La moitié de mon cerveau est complètement à sec » (JÉ 397-398).

⁴ « Après une semaine de douleur intense — des matinées de véritable torture, et je n'exagère pas : douleurs dans la tête et sensations de désespoir et d'échec total » (JÉ 423).

⁵ Le 5 juin de 1935 Woolf va jusqu'à faire appel à la seule délivrance possible, la mort : « *It's beginning this cursed dry hand empty chapter again in part. Every time I say it will be the devil ! but I never believe in it. And then the usual depression come. And I wish for death* » (WD 250). « Je reprends partiellement ce maudit chapitre sec et creux. Chaque fois je me dis que ce sera infernal, mais je ne le crois jamais. Et l'inévitable dépression survient et j'appelle la mort » (JÉ 392-393). Le 5 septembre de 1935 elle écrit : « *And, even today, when I'm desperate, almost in tears looking at the chapter, unable to add to it, [...]. But I've been waking and worrying* », (WD 253-254). « Et même aujourd'hui [...] je suis désespérée, presque en larmes, en face de ce chapitre, et incapable d'y ajouter quoi que ce soit [...]. Mais je dors mal et je me tourmente », (JÉ 39). Le 11 juin 1936 l'on lit : « *I can only, after two months, make this brief note, to say at last after two months dismal and worse, almost catastrophic illness — never been so near the precipice to my own feeling since 1913 — I'm again on top* » (WD

(13 mars 1936), et de souffrir à cause de l'écriture car, écrit-elle le 23 juin de 1936, « *Few people can be so tortured by witing as I am. Only Flaubert I think¹* » (WD 270). Par conséquent, l'écriture est tout aussi bien stabilisante que déstabilisante chez Woolf : autant elle a une fonction réparatrice, autant elle entraîne la crise. La maladie fait corps avec l'écriture : elle donne la joie de la création tout en apportant le désespoir de ne pouvoir satisfaire l'idéal que l'écrivaine essaie d'atteindre par le biais de l'écriture.

Le corps malade de l'écrivaine serait alors la condition même de l'écriture. En effet, la maladie est à la fois le moteur de l'écriture et sa limite. Woolf atteint l'inspiration par le biais de ce qu'elle nomme la maladie "mystique", mais d'un autre côté celle-ci la contraint au lit et l'empêche d'écrire. Partant de là, il est possible de dire que l'écrivaine fait entrer la maladie dans la littérature, dans le corps même du texte. Dans *De la maladie* Woolf se pose la question de savoir pourquoi la maladie n'avait pas encore été traitée comme objet littéraire. Seuls De Quincey ou Proust l'avaient intégrée dans leurs œuvres ; la littérature ne s'était occupée, jusque-là, que des choses de l'esprit, remarque l'écrivaine. Pourtant, la maladie seule permet de s'éloigner de la masse, elle seule permet de faire ce que d'ordinaire on ne fait pas, regarder le ciel par exemple, et, en même temps, elle amène à une fondamentale prise de conscience, à savoir que la vie est vaine, que la nature aura sa victoire sur l'homme. Pourtant, seuls les alités peuvent parvenir à la « qualité mystique » des mots :

In illness words seem to possess a mystic quality. We grasp what is beyond their surface meaning, gather instinctively this, that, and the other — a sound, a colour, here a stress, there a pause — which the poet, knowing words to be meagre in comparison with ideas, has strewn about his page to evoke, when collected, a state of mind which neither words can express nor the reason explain².

Lorsque nous sommes malades, les mots semblent doués d'une qualité mystique. Notre compréhension excède la signification littérale, elle saisit d'instinct ceci, cela et le reste — un son, une couleur, ici un accent, là une pause — dont le poète, sachant combien les mots sont chiches par rapport aux idées, a parsemé sa page, afin d'évoquer, une fois associés, un état d'esprit que le langage est impropre à rendre et la raison inapte à expliquer³.

C'est cette qualité mystique que prend la maladie chez Woolf : elle est inspiration pour une écriture de visions. Celles-ci ne sont que le résultat de sa maladie :

268-269). « C'est maintenant seulement, après deux mois, que je puis écrire ces quelques lignes ; pour dire qu'après ces deux mois d'une sombre, pour ne pas dire catastrophique maladie (je crois que je ne me suis jamais sentie aussi près du précipice depuis 1913), me voilà revenue à la surface » (JÉ 422-423).

¹ « peu d'auteurs ont été torturés autant que moi par le métier d'écrire ; Flaubert excepté » (JÉ 424).

² Virginia Woolf, *On being ill* (1930), Introduction by Hermione Lee, Massachusetts, Paris Press Ashfield, 2002, p. 21.

³ Virginia Woolf, *De la maladie*, trad. de l'anglais et présenté par Élise Argaud, Paris, Rivages, 2007, pp. 49-50.

Une quête de sens dans ses romans qui finalement n'est autre que le sens de la maladie. Virginia Woolf nous conduit à une vision qui fait passer la maladie par l'écriture. Elle conduit le lecteur au monde de la folie sans faire de son texte l'écriture d'un délire, au point d'écrire le moment même du déclenchement, de l'envahissement hallucinatoire et du suicide¹.

Si Virginia Woolf vit l'expérience de la maladie nerveuse et de ses conséquences psychiques, c'est d'une toute autre manière que la maladie s'installe chez Proust. La correspondance est entièrement marquée par les allusions aux maladies de l'écrivain, souffrant de maux physiques entraînant des crises nerveuses. De l'asthme, évoluant vers l'angine de poitrine, à la fièvre des foies, aux allergies, aux névralgies et aux crises cardiaques, Proust est condamné depuis son enfance aux tortures de la maladie. L'absorption de doses importantes de café ou de véronal finiront par amener l'écrivain à des moments d'amnésie et d'aphasie². De plus, l'écriture est intimement liée à l'expérience de la maladie chez Proust. Mais tout comme Woolf, l'auteur de la *Recherche* loue les tortures de la maladie car, « il ne faut pas trop maudire les mauvaises santés. C'est souvent sous le poids des trop grandes âmes que le corps fléchit. Des états nerveux et des poèmes enchanteurs peuvent très bien être des manifestations inséparables d'une même puissance orageuse » (*Corr.*, t. II, 425). Dans sa préface à *Les Plaisirs et les jours*³, Proust avait déjà tracé une vision idéale et positive de la maladie. Il dédie cette préface au souvenir de son ami mort, Willie Heath, malade comme lui d'ailleurs. A l'instar de Woolf, Proust croit que la maladie éloigne le malade au lit de sa vie ordinaire et lui permet de sortir, en quelque sorte, du temps et du cours régulier des jours. La maladie permet alors au sujet de vivre une nouvelle perception de la réalité. Proust va jusqu'à soutenir que « [c]omme les amants quand ils commencent à aimer, comme les poètes dans le temps où ils chantent, les malades se sentent plus près de leur âme⁴ ».

La maladie est également vue comme un refuge par le jeune Proust. Il compare son confinement au lit avec le séjour de Noé dans l'arche, lors du déluge :

Quand j'étais tout enfant, le sort d'aucun personnage de l'histoire sainte ne me semblait aussi misérable que celui de Noé, à cause du déluge qui le tint enfermé dans l'arche pendant quarante jours. Plus tard, je fus souvent malade, et pendant de longs jours je dus rester aussi dans l'"arche". Je compris alors que jamais Noé ne put si bien voir le monde que de l'arche, malgré qu'elle fût close et qu'il fit nuit sur la terre⁵.

¹ Bibiana Morales, « Virginia Woolf entre la maladie et l'écriture », *Psychanalyse* 2008/2 (n° 12), p. 38. <https://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2008-2-page-35.htm>

² Pour une analyse détaillée des rapports de Proust à ses maladies voir le chapitre III, « L'antre du reclus » de l'étude de L. Fraisse, *Proust au miroir de sa correspondance*, op. cit., pp. 69-211.

³ Marcel Proust, *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par Pierre Clarac, avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁵ *Ibid.*

L'arche est délimitée par le lit d'où, malade, Proust, tout comme son héros, ont une perception nouvelle de la réalité extérieure. La rêverie au lit, les tours de l'imagination, participent du processus de création chez le héros¹. Proust, à son tour, confère à son personnage l'espace romanesque de la chambre et de la maladie. Ce lieu devient un espace positif pour le héros-narrateur, car « les divers moments où le personnage est montré au lit sont liés au sentiment intime d'une renaissance² ». Le héros peut, à travers ses rêveries, contempler et imaginer la vie extérieure, le dehors, les bruits et les images qu'il se fait de la réalité, qui entrent par la fenêtre de sa chambre. En ce sens, il élabore, à partir de sa réclusion au lit, un espace fictif de création par le biais de ses voyages imaginaires et arrive, en quelque sorte, à échapper au temps ordinaire. Il vit ses voyages dès l'intérieur de sa conscience, dans sa position immobile. De même, Proust peut s'adonner à la littérature et à l'écriture d'un monde recrée à l'intérieur de sa chambre. En revanche, pour le héros proustien, contrairement à son créateur, la maladie devient un alibi pour renvoyer au lendemain le commencement de l'écriture de son livre.

La maladie et la souffrance, dans la vie de l'écrivain, lui imposent un nouveau mode de vie. Elles obligent Proust à rester couché, apprendre à travailler au lit et, en même temps, elles lui permettent de s'enfermer dans le sanctuaire de sa chambre et de s'éloigner ainsi du monde. Clausturation nécessaire pour que l'œuvre voie le jour, et que l'écrivain, sentant le risque de mourir à tout moment, ne se consacre qu'au travail.

En outre, pour Woolf comme pour Proust, la maladie devient créatrice car elle modifie leur perception de la réalité et pousse les écrivains à chercher le sens de l'existence. Tous deux ne peuvent s'empêcher d'écrire, de travailler. La solitude, la réclusion produiront chez l'un des visions, les courants de conscience, chez l'autre la traduction en images, en métaphores, des impressions qu'il porte en soi et qu'il recueille dans la solitude. Chez Proust l'isolement permet donc de retrouver les souvenirs d'un passé chéri car c'est dans la solitude totale que l'écrivain s'entoure de la présence des morts aimés. L'écrivain comprend ainsi que la vraie vie est à l'intérieur de lui-même, que les images et les présences qu'il revoit de sa vie passée doivent être traduites par le biais de l'écriture. Dans le *Temps retrouvé* le héros-

¹ Sur ce sujet voir Gabrielle Roy-Chevarier, « Voyage autour du lit de malade », *Littérature et médecine*, *op. cit.*, pp. 265-277 ; « De l'utilité de la maladie : les avantages et bénéfices romanesques de la maladie dans À la recherche du temps perdu », *Deux siècles de malédiction littéraire*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014, pp. 51-60. [Http://books.openedition.org/pulg/2340](http://books.openedition.org/pulg/2340)

² Gabrielle Roy-Chevarier, « Voyage autour du lit de malade », *op. cit.*, p. 267.

narrateur prend conscience que la vraie vie c'est la littérature et qu'il faut traduire, par le biais de l'écriture, l'œuvre qu'il porte en lui-même.

Cependant, si la maladie est un moteur de la création, car elle concède à l'écrivain de recevoir en partie la matière de son œuvre, les souvenirs et les êtres disparus revivant dans la solitude de la chambre, elle devient supplice quand, par exemple chez Woolf, elle compromet le travail. De plus, elle inflige une souffrance physique, l'écrivain doit apprendre à travailler au lit dans des positions difficiles et « avec une lumière crue qui tombe sur moi d'en haut comme sur la face des pauvres lions hébétés » (*Corr.*, t. V, p. 331).

La maladie protège néanmoins Proust du monde extérieur, car son état ne lui permet pas toujours de recevoir ce qui lui donne la possibilité de ne se consacrer qu'à son travail. Maladie donc comme alibi, mais aussi maladie comme connaissance, car Proust était fasciné par la médecine et, en même temps, prenait ses distances avec elle. La proximité de son milieu familial avec des médecins et des théories médicales sera mise à profit dans son œuvre, non sans une certaine distanciation ironique. Proust connaissait bien l'ouvrage scientifique de son père, *L'Hygiène du neurasthénique*¹, et de son élève Brissaud, *L'Hygiène de l'asthmatique*², avant d'écrire la *Recherche*, et il semble adhérer aux théories médicales de son père³. Dans son œuvre, Proust prend pour modèle les deux ouvrages, autant pour montrer la fascination qu'exerce sur lui la médecine, que pour se livrer à la satire et à la caricature des médecins. En ceci la *Recherche*, comme *La Montagne magique* et *La Conscience de Zeno*⁴, sous le modèle de la satire moliéresque, opère une critique impitoyable de deux espèces de médecins. Cottard, génie dans sa science médicale mais ridicule en société et naïf, nourri de préjugés sociaux, et qui ne se déplacerait jamais pour secourir un ouvrier pris d'une attaque, ou qui ne tacherait jamais son gilet afin de panser une vieille cuisinière. Il se déplace pour

¹ Adrien Proust, *L'Hygiène du neurasthénique*, Masson, 1897.

² Édouard Brissaud, *L'Hygiène de l'asthmatique*, Paris, Masson, « Bibliothèque d'hygiène thérapeutique », 1896.

³ Les études récentes insistent sur l'importance de la figure paternelle dans la vie et dans l'œuvre de Proust. Voir : Edward Bizub, *Proust et le moi divisé*. La Recherche : creuset de la psychologie expérimentale (1874-1914), Genève, Droz, 2006 ; Michel Schneider, *Maman*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 1999 ; *Littérature et médecine. Le cas de Proust*, sous la direction de Mireille Naturel, Paris, Hermann, 2018. Dans l'article publié dans le dernier ouvrage cité, Fraisse va jusqu'à soutenir qu'en « un sens, la structure générale d'À la recherche du temps perdu donne raison à L'Hygiène du neurasthénique, les deux médecins considérant qu'une grande cause de neurasthénie est l'oisiveté, et le grand remède la reprise d'une activité – où l'on aperçoit l'analogie, à la fois lointaine et pourtant proche, avec le temps perdu et retrouvé », Luc Fraisse, « Proust et les pères médecins : le poids d'un jugement », *Littérature et médecine, op. cit.*, p. 86.

⁴ Philippe Chardin, en proposant une lecture comparative de la figure du médecin dans la *Recherche*, *La Montagne magique* de Mann et *La Conscience de Zeno* de Svevo, souligne justement que « La Recherche s'inscrit [...] dans cet ensemble de grands romans européens de la conscience du début du siècle qui réactualisent un comique de malade imaginaire mais avec davantage de zones d'hésitations et d'incertitudes que chez Molière », Philippe Chardin, « Le névropathe et son Esculape : un duo romanesque des années 1920 », *Ibid.*, p. 69.

visiter un ministre enrhumé et tient beaucoup à son statut mondain. Dans *La Conscience de Zeno*¹, Guido, en se trompant de dose de poison pour simuler un suicide, meurt pour de vrai, car le docteur laisse le patient se reposer et se plaint d'avoir été dérangé par une nuit de pluie pour un simulacre de suicide. Contrairement à Cottard, Boulbon, dans la *Recherche*, est le médecin de l'âme, il prête aux maux physiques des causes relevant du « nervosisme ». Cette figure n'est pas sans évoquer le docteur Krovovski dans *La Montagne magique*, adepte de psychanalyse, qui tient au Berghof des conférences sur les liens spirituels entre l'amour et la maladie, sur le caractère secondaire de l'organique dans la maladie. L'autre figure de médecin dans *La Montagne magique* est celle de Behrens, avec ses yeux injectés de sang et son visage bleu, qui diagnostique une tache humide à Hans Castorp, et est présenté comme une sorte de Rhadamante qui prolonge à plaisir le séjour des pensionnaires. Lorsqu'il veut consoler la mère de Joachim, le cousin tuberculeux de Castorp, alors que ce dernier est sur le point de mourir, le docteur Behrens dit qu'il est un vieil employé de la mort et qu'on surestime toujours la mort, que ce n'est presque rien². Nous pensons ici à *La Conscience de Zeno* où Svevo, tout comme Proust, se moque des médecins. On songe au psychanalyste S, chez qui Zeno Cosini, héros « *inetto* » et névropathe, va pour guérir son tabagisme. La psychanalyse est apparentée par le personnage au spiritisme, car les séances de psychanalyse sont comparées à des aventures à la fin desquelles on n'en sait pas davantage. On songe aussi aux médecins qui lui prescrivent des cures de désintoxication avec des traitements électriques.

Un des rôles de la médecine dans notre corpus sera de reconnaître le lien étroit entre la fragilité, voire la maladie nerveuse d'une part, et le génie littéraire de l'autre. Dans la *Recherche*, par exemple, le docteur Boulbon reconnaît le génie du nerveux. Pour ce dernier, l'écrivain Bergotte est le personnage chez qui maladie nerveuse et génie sont inséparables. Dans *Le Côté de Guermantes*, lorsque le docteur Boulbon diagnostique chez la grand-mère du héros le nervosisme comme cause de son mal, il en fait un éloge. S'il savait guérir ce mal il ne le guérirait pas pour la seule raison qu'il procure des joies inestimables. En voyant l'ouvrage de Bergotte sur la table de la grand-mère le docteur soutient que guérie du nervosisme, elle n'aimerait plus Bergotte, c'est pourquoi il ne voudrait jamais prendre de telles responsabilités, car ces joies-là ne peuvent pas être ressenties dans un état normal ; d'« intégrité nerveuse [...] Mais ces joies mêmes, c'est un puissant remède, le plus puissant de tous peut-être » (CG 602).

¹ Italo Svevo, *La Conscience de Zeno* (1923), traduit de l'italien par Paul-Henri Michel, Paris, Gallimard, 1954.

² Thomas Mann, *La Montagne magique*, traduit de l'allemand par Maurice Betz, Paris, Arthème Fayard, 1931, p. 729.

Chez Proust, la lecture de *L'Hygiène de l'asthmatique*¹, écrit par Édouard Brissaud, et préfacé par le père de l'écrivain, n'est pas seulement source d'inspiration pour le roman et la satire envers la médecine. Ces ouvrages mettent Proust face à la connaissance de son propre mal. L'écrivain y retrouve des descriptions exactes de la nature de sa maladie et des étapes qui le conduiront jusqu'à l'épuisement total de ses forces vitales. Dans le roman, le cas de la tante Léonie, qui depuis la mort de son mari Octave s'était alitée et souffrait d'une maladie dont une partie du village croyait qu'elle avait des origines imaginaires, a ceci de particulier qu'il semble traduire un cas de neurasthénie décrit par le père de l'écrivain dans son ouvrage : « certaines femmes neurasthéniques, sans être en aucune façon paralysées, se croyaient complètement incapables de marcher et de se tenir debout et finissaient par ne plus quitter le lit, se condamnant ainsi pendant des années à une déplorable immobilité² ». Mode de vie qui n'est pas sans évoquer le mode de vie auquel s'était forcé le héros proustien et Proust lui-même.

Néanmoins, si le héros proustien ajourne le travail littéraire en lui préférant la fréquentation de la société mondaine, si son statut de malade lui permet de renvoyer son projet d'écriture, Proust, quant à lui, sacrifie sa vie et ses relations mondaines pour travailler à son œuvre. L'écrivain sait bien que chaque crise emporte un peu de vie et accélère de manière irréversible son déclin. La lecture de *L'Hygiène de l'asthmatique* de Brissaud, selon lequel les asthmatiques sont atteints le plus spécialement par la cachexie, renforce cette croyance chez Proust. La cachexie finit progressivement par s'emparer du corps du malade, en l'affaiblissant tout aussi bien physiquement que moralement :

Lorsque les crises d'asthme se répètent coup sur coup, sans rémissions, sans repos, pendant des jours, des semaines, des mois, la résistance nerveuse s'épuise [...]. Toutes les fonctions sont en souffrance ; la vie, constamment menacée parce qu'elle est à la merci des moindres influences pathogènes [...]. Ces sont les asthmatiques de cette espèce heureusement rare que la cachexie menace plus spécialement. Elle s'installe peu à peu, s'empare d'eux lentement, les amaigrit, les affaiblit, les prive de tout ressort moral ; ils s'abandonnent, cessent de manger, ne dorment plus ; l'anasarque les infiltre, leur myocarde se distend, les bases du poumon se congestionnent, les extrémités se cyanosent, se refroidissent, et ils meurent³.

Proust vit donc dans la certitude de mourir lentement, chaque jour qui passe. Cette prise de conscience est accompagnée de la peur « de ne pas avoir le temps de finir » son œuvre (Corr.,

¹ Édouard Brissaud, *L'Hygiène de l'asthmatique*, Paris, Masson, « Bibliothèque d'hygiène thérapeutique », 1896.

² Adrien Proust, *L'Hygiène du neurasthénique*, *op. cit.*, p. 79.

³ Édouard Brissaud, *L'Hygiène de l'asthmatique*, *op. cit.*, pp. 197-199.

t. XI, p. 252). De là la hantise, dès le début presque de la rédaction de la *Recherche*, de terminer l'œuvre avant qu'il ne soit trop tard.

L'écriture devient alors le seul antidote à la vie qui s'en va, la maladie ne devenant, à la fin de la vie de Proust, qu'une ennemie devant laquelle l'écrivain reste sans défenses. Car, si la maladie avait été une source de création, elle était tout aussi bien l'objet contre lequel Proust devait lutter pour pouvoir terminer son œuvre. C'est un combat contre la mort que celui de Proust, combat inégal même si l'écrivain pensait pouvoir survivre à la dernière crise et montrer aux médecins qu'il savait garder le contrôle sur sa maladie. À la veille de sa mort Proust aurait dit :

Ce sera demain, [...] le neuvième jour de ma crise. Si je la passe, je montrerai aux docteurs qui je suis... Si je puis passer encore cinq jours ainsi, je suis sûr d'avoir raison de mon mal, et je prouverai aux médecins qu'ils avaient tort, une fois de plus, de m'empêcher de travailler. Il reste à savoir si je peux passer ces cinq jours¹.

Proust serait mort de ne pas avoir renoncé à son travail. La maladie est donc à la fois moteur de l'écriture en tant que force créatrice, et sa limite elle-même, alors que le mal oblige les écrivains au lit, et les maintient dans l'incapacité d'écrire, l'écriture, par le biais de la maladie, devient aussi ce qui les mène à leur perte.

Les cas de Woolf et de Proust suscitent des réflexions sur la nature mortifère de l'écriture. Il est un côté sacrificiel de l'écrivain, et, en même temps, tout en s'y abîmant, ce dernier peut espérer le salut par l'œuvre créée. En ce sens, l'œuvre constitue le tombeau de l'écrivain.

3.4 Des œuvres-tombeaux

Le livre finit par être le tombeau de l'écrivain non seulement par l'entremise de la maladie qui épuise ses forces créatrices et vitales, mais aussi par une sorte de renonciation à la vie en vue de l'œuvre. L'œuvre peut se définir comme tombeau parce qu'elle essaie de sauvegarder et garder de l'oubli ce que l'auteur a de plus précieux, à savoir les chers disparus. Mais l'œuvre est aussi pierre tombale, faite de mots et pour cela même impérissable et moins vouée à l'oubli. Mausolée donc assurant une sorte d'éternité.

Dans *Le Temps retrouvé* ce n'est que « par l'édification d'un monument » (TR 482),

¹ Cité dans Georges Painter, *Marcel Proust 1871-1922, op. cit.*, p. 848. Céleste Albaret transcrit des pensées similaires que Proust lui avait adressées : « Si je passe cette nuit, je prouverai aux médecins que je suis plus fort qu'eux. Mais il faut la passer. Croyez-vous que j'y arriverai ? », Céleste Albaret, *Monsieur Proust, op. cit.*, p. 421.

que le narrateur pourra sauver ses propres morts. Les morts, par l'oubli auquel ils sont voués, sont des mots incompris pour le héros proustien. Ce n'est que par la création d'un langage universel qui rende leur essence la plus profonde qu'il devient possible de redonner aux morts une espérance de survie. Cette prise de conscience constitue une sorte de programme d'écriture pour le narrateur quant à l'écriture du livre à venir, dont il a reçu les révélations. Il comprend la nécessité de devoir créer un nouveau langage qui sauve de l'oubli les mots des êtres chers. Ainsi, la maladie dans laquelle il se trouve, devient une source positive puisqu'elle pourra permettre l'écriture dans la solitude et la réclusion.

Dans le *Temps retrouvé*, l'image du tombeau est donc à la fois liée à la construction de l'œuvre et au sort de l'écrivain. En un certain sens, Proust anticipe sa mort et donne à son héros celle à laquelle lui-même est destiné dans sa lutte acharnée contre le Temps. L'écrivain imagine son destin dès 1908, et en fait cadeau à son héros. Nous pouvons alors parler d'un double voyage dans le temps et dans la mort : en anticipant le dénouement de son roman, Proust projette en quelque sorte le "mode d'emploi" de sa propre mort, le héros ayant à affronter la même lutte contre la mort et contre le Temps que son créateur. Il est d'ailleurs important de remarquer que la dernière partie de la version de 1927 comporte le même discours sur le Temps et la mort que le texte de 1911, sauf pour l'ajout de la phrase finale du *Temps retrouvé* — ce qui amènera Proust à dire à Céleste au printemps de 1922 avoir mis le mot « fin » à son manuscrit¹. L'idée du tombeau et celle de la mort de l'écrivain sont donc associées à jamais.

En ce sens, les réflexions des premiers folios du *Carnet de 1908* anticipent les toutes dernières pages du *Temps retrouvé*. Aux feuillets 10 v° et 11, nous lisons : « Peut-être dois-je bénir | ma mauvaise santé, qui m'| a appris, par le lest de la | fatigue, l'immobilité, le | silence, la possibilité de | travailler. Les avertisse | ments de mort (*C 1908*, 60-61). La maladie, le risque de mourir d'un moment à l'autre, deviennent ainsi sources créatrices chez Proust. Au folio 16 v° du *Carnet* l'on lit : « Le travail nous rend un peu | mères. Parfois me sentant près de | ma fin je me disais, sentant l'| enfant qui se formait dans mes | flancs, et ne sachant pas si | je réunirais les forces qu'il faut | pour enfanter, je lui disais avec | un triste et doux sourire : "Te | verrais-je jamais" » (*C 1908*, 69). Dans la version définitive, Proust propose la comparaison de son livre avec l'alimentation de l'enfant d'une part, et les cathédrales inachevées d'autre part. C'est justement à ce passage du texte que se fait plus forte l'idée de la mise au tombeau : « Combien de grandes cathédrales restent inachevées ! on le nourrit, on

fortifie ses parties faibles, on les préserve, mais ensuite c'est lui qui grandit, qui désigne notre tombe, la protège contre les rumeurs et quelque temps contre l'oubli » (TR 610). La comparaison de l'œuvre avec un enfant, un fils, se fait à nouveau quelques pages après : « Elle était pour moi comme un fils dont la mère mourante doit encore s'imposer la fatigue de s'occuper sans cesse, entre les piqûres et les ventouses. Elle l'aime peut-être encore, mais ne le sait plus que par le devoir excédant de s'occuper de lui » (TR 619). C'est seulement en mourant au monde, seulement en mourant lentement soi-même, que le narrateur peut donner naissance à son œuvre.

Le motif de la nourriture est fondamental chez Proust qui avait été fasciné par *Les Nourritures terrestres* de Gide, dans lesquelles il y a le motif des petits animaux et des plantes qui nourrissent les autres. Proust avait justement écrit à Gide une lettre en 1917 à propos de ses impressions sur *Les Nourritures terrestres*

qui ont déjà alimenté une génération et sur lesquelles bien d'autres vivront. Car le grand écrivain, et plus particulièrement vous, est comme la graine qui nourrit les autres de ce qui l'a nourrie d'abord elle-même. C'est une des choses qui m'ont toujours le plus touché, dans le règne végétal et dans le cœur humain, que cette distribution des éléments qui ont été tirés de la terre et de la vie, qui ont permis la germination et ensuite, du même albumen sur lequel la plantule a vécu, nourri le peuple (Corr., t. XVI, 238).

Naît chez Proust l'image de l'écrivain qui, tout comme une graine, nourrit les autres en sacrifiant sa propre vie et qui trouve son origine dans le *Nouveau Testament* : « Si le grain de blé qui est tombé en terre ne meurt, il reste seul ; mais, s'il meurt, il porte beaucoup de fruit. Celui qui aime sa vie la perdra, et celui qui haït sa vie dans ce monde la conservera pour la vie éternelle » (Jean 12, 24-25). La même image biblique sera reprise par Gide en 1926 alors qu'il publiera *Si le grain ne meurt*, dont le titre d'ailleurs avait été pensé dès 1917. Chez Proust, l'image de la graine est intimement liée à celle de l'écrivain qui, en mourant, fera germer son œuvre. Dans *Le Temps retrouvé* la découverte de la vocation de la part du narrateur est donnée par l'association à la graine. C'est au moment où le narrateur comprend que sa vie, que ses souffrances et ses joies constituent le temps de sa vocation, car sa vie passée correspond aux matériaux de son œuvre à venir, qu'il réalise que « Comme la graine, je pourrais mourir quand la plante se serait développée [...] » (TR 478). Une autre image tend à renforcer le lien de l'œuvre avec la mort, c'est celle de l'albumen. Toutes les joies et tristesses vécues par le héros-narrateur forment « une réserve pareille à cet albumen qui est logé dans l'ovule des plantes et dans lequel celui-ci puise sa nourriture pour se transformer en graine [...] » (*Ibid.*).

¹*Ibid.*, pp. 402-403.

Le mot « albumen » est associé à un deuil dans *La Recherche*, à savoir le deuil de la grand-mère du héros, et donc de la mère de Proust, Jeanne Weil Proust. En effet, ce mot a la même racine qu'albumine, mot lié à la mort de la grand-mère. Comme le signalent les commentateurs, les « variantes du manuscrit [...] révèlent que l'auteur inséra des allusions précises à la grand-mère, à l'endroit où le narrateur médite sur sa vocation¹ ».

La référence biblique tirée de l'Évangile de Saint Jean est reprise explicitement alors qu'on lit : « La maladie qui, en me faisant, comme un rude directeur de conscience, mourir au monde, m'avait rendu service “ car si le grain de froment ne meurt après qu'on l'a semé, il restera seul, mais s'il meurt, il portera beaucoup de fruits” [...] » (TR 621). Il faut donc que l'écrivain meure pour que le fruit de son travail, son œuvre, lui survive. L'œuvre d'art est alors intimement liée à la mort et devient ainsi le substitut de la vie réelle, voir la vie elle-même pour l'écrivain qui côtoie la mort.

Chez Lampedusa, c'est d'une manière quelque peu différente qu'on peut parler d'œuvre tombeau. Si Proust entreprend très tôt sa lutte contre sa maladie et sa mort, Lampedusa, quant à lui, ne savait pas que son œuvre serait la dernière.

Dans les mois qui précèdent sa mort, Lampedusa, malade, conscient qu'il va mourir, corrige son manuscrit. Il écrit la cinquième et sixième partie de son roman en avril 1957. La sixième partie, nommée *Le Bal*, a été corrigée par l'écrivain dans son lit de mort à Rome. Il demande à sa belle-sœur Lolette de taper à la machine *Le professeur et la sirène* et le chapitre du bal. Ce chapitre est fondamental dans la construction de l'œuvre ; d'une part, le thème du vieillissement d'une société lie cette partie au « Bal de têtes », et d'autre part, les réflexions du prince Salina sur sa mort, tout en abolissant les distances entre auteur et personnage, préfigurent la mort-même de l'écrivain, qui elle, sera moins résignée. Suite au deuxième refus du *Guépard* par Vittorini vingt jours avant sa mort, Lampedusa mourait comme homme et que comme écrivain.

Il faudra que l'écrivain meure, que son roman traverse l'intempérie culturelle et les critiques les plus exacerbées², avant qu'il ne soit publié et devienne le roman que l'on connaît aujourd'hui.

¹ *Notes et variantes*, TR, n°3, p. 1269.

² Tout le monde reconnaît aujourd'hui la modernité et l'importance littéraire de Tomasi di Lampedusa à côté d'écrivains comme Joyce, Virginia Woolf et Proust. Mais il ne faut pas oublier que lors de sa publication posthume, le roman de Lampedusa a souffert de l'incompréhension d'une grande partie du monde intellectuel de l'époque. A cela s'ajoute le provincialisme de la culture italienne à la fin des années 1950. La renommée européenne d'écrivains comme Svevo et Gadda fut reconnue très tard par la critique italienne. La valeur et la

modernité d'autres écrivains comme Tozzi, Fenoglio et Lampedusa ne seront reconnues que *post mortem*. Dans ce panorama, le succès du *Guépard* fut avant tout un succès de public. Le roman devient un bestseller.

Néanmoins, dans une grande partie du monde intellectuel le roman de Lampedusa fera l'objet d'une critique acharnée. Sciascia dans la revue *L'Ora* de Palerme, en 1959, refuse la conception de l'histoire et du paysage sicilien donnée par Lampedusa. L'écrivain ne pouvait pas accepter la représentation immobiliste de l'Histoire dans *Le Guépard* qui n'ait toute idée de progrès et d'amélioration pour le peuple sicilien. Sciascia comprendra seulement par la suite qu'en réalité Lampedusa, en faisant appel à la violence du paysage et à la colonisation, avait donné un alibi aux fautes des classes dirigeantes au pouvoir. Il reviendra sur ses positions en 1968 et jusqu'à la fin de sa vie, en donnant raison à la vision de l'histoire de Lampedusa et en affirmant, qu'en réalité, la constante de toute l'histoire sicilienne, et non seulement du Risorgimento, était de tout changer pour que rien ne change. Il ira jusqu'à affirmer que le destin de l'homme sicilien était immuable.

L'une des erreurs de Sciascia était de confondre le protagoniste du roman, Don Fabrizio, inspiré par l'arrière-grand-père de Lampedusa, Giulio Maria Tomasi, duc de Palma de Montechiaro, avec l'écrivain lui-même. C'est l'erreur que fera une grande partie de la critique en attribuant à Lampedusa les idées politiques de son personnage.

Parmi les critiques partisans de l'idéologie catholique, De Rosa, tout en soulignant le lyrisme, les images splendides et le « pouvoir de pénétration psychologique » du roman, l'importance accordée aux réflexions sur les problèmes de la vie humaines, tout en lavant Lampedusa de l'accusation de pornographie pour les amours de Tancredi et d'Angelica, accuse le roman de « pessimisme sans aucune issue ni espérance » ; « Si Dieu existe, le mal ne peut pas avoir le dernier mot » soutient le critique. (cit. in Gian-Carlo Ferretti, *La lunga corsa del Gattopardo*, p. 50, nous traduisons).

De leur côté, Vittorini, Mario Alicata, Fortini et Moravia feront du *Guépard* un livre de droite.

Mario Alicata, défenseur de l'orthodoxie marxiste, dans un essai publié dans le « Contemporaneo », en avril 1959, intitulé *Il principe di Lampedusa e il Risorgimento italiano*, s'il reconnaît la valeur du premier chapitre du livre, qu'il rapproche de *Guerre et Paix* de Tolstoï, dénonce néanmoins le formalisme décadent du roman et parlera pour le reste du roman de caricature historique du Risorgimento.

Fortini dans une conférence de 1959, intitulée *Contro il Gattopardo*, parlera d'un roman radical de droite. Vittorini, dans une interview dans « Il Giorno », datée du 24 février 1959, parle du livre de Lampedusa comme d'une « imitation séduisante des Vice-Rois de De Roberto », (cit. in Gian-Carlo Ferretti, *La lunga corsa del Gattopardo*, p. 51, nous traduisons) comme d'un vieux livre qui se place à droite.

Moravia, qui préfère le film de Visconti au roman de Lampedusa, parlera lui aussi d'un roman de droite. Dans sa rencontre avec Aragon, Moravia soutiendra que le livre est un succès de droite ou mieux, un livre de droite. Et Aragon de lui répondre qu'il fallait s'en prendre aux gens de gauche s'ils avaient manqué d'en faire un succès de gauche. En réalité, Aragon ne croyait pas à des livres de droite ou du gauche, il reconnaissait et défendait la valeur artistique de l'œuvre. Le texte d'Aragon, *Un grand fauve se lève sur la littérature*, publié dans les Lettres françaises (n°803, 17-23 décembre 1959) marquera la fin de la polémique idéologique autour du *Guépard*. En 1960, Luigi Russo, dans son étude publiée dans la revue *Belfagor*, défendra lui aussi une lecture libérée de toute idéologie.

En 1959 *Le Guépard* gagne le Prix Strega et remporte un succès éclatant, sur les autres livres au concours, comme celui de Pasolini, *Une vie violente*. Pasolini voit dans la victoire du *Guépard* la sépulture du réalisme (*La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 1961) Il utilise la formule « le poignard de Tomasi » (cit. in Gian-Carlo Ferretti, *La lunga corsa del Gattopardo*, p. 63, nous traduisons) pour signifier que Lampedusa avait tué César, soit le réalisme. Pour un aperçu d'ensemble de la critique italienne à la sortie du *Guépard*, voir : Gian-Carlo Ferretti, *La lunga corsa del Gattopardo*, Torino, Arago, 2008.

3.5 L'immortalité par la gloire et la littérature

La littérature peut-elle être synonyme d'immortalité ? Déjà dans l'antiquité le savoir était censé conférer l'immortalité, mais à l'époque grecque classique elle restait le privilège des grands savants. À partir de l'époque helléniste et romaine la doctrine selon laquelle la culture littéraire donne accès à l'immortalité se diffuse et se généralise. À travers le travail de l'esprit, la culture permet de goûter à la vie heureuse après la mort. On assiste à une sorte d'« héroïsation par la culture¹ », car le savoir, tout en procurant le bonheur aux vivants, garantit un bonheur dans l'au-delà.

La modernité bâtit son remède à la mort à travers l'art et la littérature. Elle rejette la panoplie des promesses du Christianisme dans l'au-delà ou relit les Écritures avec un filtre laïc. C'est au XVIII^e siècle que les écrivains et philosophes matérialistes et athées cherchent d'autres formes pour atteindre l'immortalité, en anticipant la vision moderne de l'art comme échappatoire au néant éternel². Les chrétiens et les déistes avaient fait appel à la bienveillance et à la résignation chrétienne à la mort pour s'assurer le salut et l'immortalité de l'âme. C'est une manière de refuser l'anéantissement de l'être que de croire en l'immortalité de l'âme, en Dieu. À travers les images d'oubli, sommeil, paix et repos, par l'incitation aux bonnes actions et à une vie pieuse, les Chrétiens cherchent une consolation au caractère irrémédiable de la mort et à l'horreur du néant. Et la même horreur étreint les penseurs et écrivains athées, qui n'attendent aucun salut de la religion. Néanmoins, comme l'observe à juste titre Favre,

Pendant que s'éternisent les débats métaphysiques, la littérature de la mort obsédante révèle l'horreur de l'anéantissement, et la littérature de la mort fascinante s'ouvre plus volontiers à la promesse d'une exaltation ou d'un apaisement dans une autre vie que sur la perspective de la destruction totale du moi³.

Il y a plusieurs façons d'envisager la vie après la mort. Les matérialistes et les panthéistes⁴, suivant la pensée d'Ovide, identifient l'immortalité au tout : l'être se retrouve, après sa mort, immergé dans l'univers. L'individu est ainsi une partie intégrante de la totalité. Le retour à la

¹ Jean Prieur, *La mort dans l'Antiquité romaine*, Paris, Ouest-France, 1986, p. 182.

² Voir : Robert Favre, « Besoin d'immortalité et création littéraire », chapitre XII, *La mort dans la littérature et la pensée française au XVIII^e siècle*, Tome I, thèse présentée devant l'université de Paris IV le 14 février 1976, service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1977, pp. 607-657.

³ *Ibid.*, p. 610.

⁴ On songera à Nicolas-Antoine Boulanger qui dans ses *Anecdotes de la nature* écrit : « Crois-moi. Rien ne périt dans ce vaste univers, / Rien ne s'anéantit, tout se survit, tout change », cité par Favre, *Ibid.*, p. 612.

terre devient synonyme de retour à la chaleur maternelle pour Holbach. De Montesquieu à Voltaire, de Mirabaud à Madame Roland, les penseurs envisagent la fusion de l'âme dans l'univers, l'âme individuelle fait partie de l'âme du monde. Dans les premières décennies du XVIII^{ème} siècle on assiste tout aussi bien à un intérêt grandissant pour les théories de la métempsychose, la transmigration des âmes retient l'attention de philosophes comme Voltaire ou d'hommes de lettres comme Jean-Baptiste de Mirabaud, à l'exception de Rousseau¹. Sous l'influence de Leibniz, pour qui la métempsychose laissait irrésolu le problème du sort de l'identité morale de la personne, de l'être,

quelques penseurs hardis comme Luis-Sébastien Mercier et Dupont de Nemours avaient affirmé que dans tous les avatars de l'âme subsistait la mémoire des existences antérieures ; tel était le fondement même de leur interprétation morale de la transmigration comme sanction et comme chance offerte de rachat².

Nous citons ces mots car ils évoquent la croyance de Proust en la permanence de la mémoire dans les existences antérieures et que nous analyserons ultérieurement.

Il y a dans la littérature sentimentale l'espoir que donne l'amour : mourir pour retrouver celle ou celui qu'on a aimé et qui nous a quitté. On songera à *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Rousseau, inspiré de l'amour et de la renonciation à cette même passion de la part d'Abélard et d'Héloïse, qui en y renonçant subliment leur amour.

Mais il est d'autres manières de chercher une forme d'immortalité. Le prolongement de soi-même est possible par la reproduction et la continuation de l'espèce. Dans un autre ordre d'idées, l'écriture peut permettre d'accéder à d'autres formes d'immortalité. Les épitaphes inscrites sur les monuments funèbres, les monuments en l'honneur des hommes remarquables, constituent une manière de les préserver de l'oubli. On parle de tombeau-souvenir, voué au culte des grands savants du siècle. À ce propos, Robert Favre parle de « complexe des pyramides³ ». L'écriture des Mémoires, des épitres et des Éloges⁴, est aussi une autre forme de s'assurer ou d'assurer aux êtres aimés une pérennité plus intime et personnelle, subjective. C'est une manière de laisser une trace à la postérité. Et ce n'est pas seulement par le biais d'épitaphes, d'éloges funèbres ou d'écritures de mémoires que la quête

¹ La métempsychose va jusqu'à devenir une mode en France. Dancourt s'en inspire pour écrire une comédie, *Métempsychose*, on citera aussi les *Cérémonies et Coutumes religieuses des Peuples idolâtres* de Bernard Picart et *Les Âmes rivales* de François-Augustin de Paradis de Moncrif.

² R. Favre, *La mort dans la littérature et la pensée française au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 616.

³ *Ibid.*, p. 636.

⁴ Parmi les nombreux écrits de ce type on citera le poème que Voltaire dédie à Genonville, *Aux mânes de M. de Genonville*, l'*Éloge de Voltaire* écrit par Palissot, l'*Éloge de Maurice de Saxe* d'Antoine-Léonard Thomas.

de l'éternité est poursuivie, que la survie au néant est assurée, mais par l'écriture comme activité créatrice et artistique car l'écriture est une manière de braver la mort.

Les hommes de lettres recherchent une gloire qui leur semble surpasser la mort. Mais ce n'est pas seulement par les lettres que cette ambition prend place au XVIII^{ème} siècle. Toute œuvre artistique et littéraire entre dans cette tentative d'arracher quelque chose de soi à la mort. Diderot et Voltaire insistent sur la mission sacrée de l'artiste et de l'homme de lettres : « L'orateur, le poète, le philosophe, l'historien, le peintre et le statuaire, espèces de poètes et d'historiens, proposent tous l'immortalité aux hommes¹ », écrit Diderot. Les penseurs du XVIII^{ème} siècle ouvrent ainsi la voie aux écrivains modernes à la recherche d'une immortalité hors de toute religion : « Nous voilà entrés dans une nouvelle ère avec “le sacre de l'écrivain”, un sacre où il s'est couronné lui-même, mais qui l'oblige à “être prêt à sacrifier sa propre vie” pour accomplir sa fonction² ».

Mais qu'en est-il de la gloire littéraire et de la mort chez Proust ? Comme le soutient Georges Cattaui à propos de l'œuvre de Proust, « L'épilogue de son œuvre ne signifie pas “le passé ressaisi”, mais “le moi recouvré” ; pour lui, l'art apportait la preuve qu'il existe autre chose que le néant. [...] Et l'idée de la gloire lui semblait inséparable de l'idée de la mort³ ». La mort ne mène pas au néant, il est possible de survivre autrement.

a. La survie après la mort

Dans *La Recherche* le héros se demande à plusieurs reprises si le passé et les morts sont vraiment morts pour toujours. Dans *Le Côté de chez Swann* le héros se demande si le passé mort en lui-même, le passé de Combray, était « Mort à jamais ? » (Sw 43). Lors de la mort de Bergotte, il se demande « Mort à jamais ? Qui peut le dire » (Pr 693). La résurrection de Bergotte est possible par son art : « On l'enterra, mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes éployées et semblaient pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection » (Pr 693). Les œuvres survivent à leurs auteurs.

Dans les lettres de Proust, tout comme dans les pensées et les moments de souffrance du héros-narrateur, émerge l'espoir qu'un jour il sera possible de revoir les chers morts. La

¹ Denis Diderot et Etienne-Marie Falconet, *Le Pour et le Contre, Correspondance polémique sur le respect de la postérité*, Paris, Éditeurs français réunis, 1958, in-8°. Cité par Favre, *La Mort dans la littérature et la pensée française au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 645.

² *Ibid.*, p. 654. “Le sacre de l'écrivain” est une formule inspirée par l'étude de Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, Corti, 1973.

³ Georges Cattaui, *Proust et ses métamorphoses*, Paris, Nizet, 1972, p. 286.

croissance en la survie de l'être mort, ne relève pas strictement de la foi religieuse, mais de l'espoir, au prix de croire à ce que dit la religion, qu'un autre monde existe, où il reverra les êtres qu'il a aimés. Dans *Sodome et Gomorrhe*, après avoir rêvé de sa grand-mère morte confinée dans les profondeurs de l'oubli, il écrit : « Et je ne demandais rien de plus à Dieu, s'il existe un paradis, que d'y pouvoir frapper contre cette cloison les trois petits coups que ma grand-mère reconnaîtrait entre mille [...] et qu'il me laissât rester avec elle toute l'éternité, qui ne serait pas trop longue pour nous deux » (SG 160). Il s'agit de préférer la mort à la vie afin de revoir sa grand-mère dans la vie éternelle promise par le paradis chrétien.

Il est cependant plusieurs manières dans la *Recherche* de penser à la survie de l'être mort, comme par exemple la foi celtique ou la métempsycose, c'est-à-dire à travers la transmigration des âmes et leur persistance matérielle ou héréditaire dans ce monde. Mais surtout, dans le *Contre Sainte-Beuve* et dans les pages *Du côté de chez Swann*, avant l'épisode de l'anamnèse de la madeleine, on lit à propos de la croyance de l'âme captive en des objets matériels:

En réalité, comme il arrive pour les âmes des trépassés dans certaines légendes populaires, chaque heure de notre vie, aussitôt morte, s'incarne et se cache en quelque objet matériel. Elle y reste captive, à jamais captive, à moins que nous ne rencontrions l'objet. À travers lui nous la reconnaissons, nous l'appelons, et elle est délivrée¹.

Les résurrections des heures mortes du passé, des souvenirs des êtres chers contenus dans les objets, anticipent l'épisode de la madeleine et des résurrections de la mémoire involontaire du *Temps retrouvé*. Néanmoins, si dans le *Contre Sainte-Beuve* il n'y a pas de référence à la foi celtique, cette dernière apparaît dans *La Recherche* :

Je trouve très raisonnable la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelques être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons [...] entrer en possession de l'objet qui est leur prison. [...] Délivrées par nous, elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous (Sw 43-44).

La croyance en la transmigration des âmes ne relève pas seulement de la croyance en la foi celtique. Il y a la croyance en la métempsycose, la transmigration du mort chez le vivant. C'est le cas de la mère du héros qui ressemblera de plus en plus à sa mère. Dans *Sodome et Gomorrhe* on peut lire pour la première fois la référence à la légende du mort qui saisit le vif et que nous avons retrouvée dans la représentation de la vieillesse, alors que le personnage

¹Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges ...*, op. cit., p. 211.

vieilli ou le défunt donnent leurs traits à leurs héritiers. Le processus de la transmigration du défunt chez le vivant se fait selon cette image du mort qui saisit le vif pour expliquer comment la mère du héros, après la perte de sa propre mère, porte cette dernière en elle-même et lui ressemble, car « le mort saisit le vif qui devient son successeur ressemblant, le continuateur de sa vie interrompue » (SG 69). De même, l'âme de la tante Léonie finit par s'installer en celle du héros-narrateur. Comme sa tante, le narrateur éprouve le plaisir d'être couché et de réduire sa vie et son monde à sa chambre et à son lit. Ainsi, dans *La Prisonnière* le héros se rend compte que sa tante a transmigré en lui, « despotique au point de faire taire parfois mes soupçons jaloux, ou du moins d'aller vérifier s'ils étaient fondés ou non [...] » (Pr 586). Si la mère du narrateur s'était assimilée à sa grand-mère morte en abdiquant sa propre personnalité, le héros quant à lui, tout en réduisant comme sa tante son propre univers à sa chambre, y ajoute toutefois la création littéraire, ce qui lui permettra de se détacher d'une partie de la personnalité de tante Léonie, et de transfigurer sa vie d'adulte en celle d'un écrivain.

b. La résurrection

Dans *La Recherche*, il est d'autres manières d'envisager le salut, ce dernier étant entendu ici comme échappatoire à la finitude. Il s'agit de laisser s'installer l'oubli des morts ou de recouvrir les amours et les personnages qui ont habité la vie du héros par le suaire d'une mort symbolique. Ces morts-là sont nécessaires à la résurrection du héros. Résurrection par rapport à sa création, qui lui permettra d'accéder à la vérité, à savoir que la littérature est la seule manière de s'assurer l'éternité. Celle-ci comporte néanmoins un sacrifice, le sacrifice non seulement du héros qui doit s'enfermer et s'isoler dans sa chambre, en s'éloignant du monde, pour ne se consacrer qu'à l'écriture du livre à venir, mais aussi sacrifice que le héros doit faire des autres, en acceptant leur double mort, la mort réelle et la mort que donne l'oubli.

Ainsi, le présage de la mort de la grand-mère, par la conversation téléphonique qui marque l'éloignement de la voix et anticipe sa mort prochaine, entre dans une dimension mythique. La conversation téléphonique est un présage de mort en ceci qu'elle est habitée de références à l'enfer virgilien et aux ombres qui l'habitent. La voix de la grand-mère semble arriver « des profondeurs d'où l'on ne remonte pas » (CG 432). Le héros imagine que sa grand-mère est déjà morte, « que c'était déjà une ombre chérie que je venais de laisser se perdre parmi les ombres, et seul devant l'appareil, je continuais à répéter en vain : "Grand-mère, grand-mère", comme Orphée resté seul, répète le nom de la mort » (CG 434). Or,

l'évocation d'Orphée a une valeur symbolique importante. De même qu'Orphée est condamné à perdre deux fois Eurydice, une fois en vie et l'autre aux enfers, de même le narrateur doit perdre à jamais les êtres chéris pour découvrir le chemin de sa vocation littéraire. Comme le souligne justement Marie Miguet-Ollagnier, « parce qu'elle est absente et que cet éloignement est déjà figure de la mort, la grand-mère met son petit-fils dans des conditions de liberté créatrice que ne réalisaient pas sa tendresse anxieuse, ses conseils entachés d'intellectualisme¹ ».

Il faut aussi que les fausses amours meurent pour que la création se mette en place. C'est le cas d'Odette et d'un ami qui veulent revivre aux yeux du héros-narrateur avec leur passé dans le *Temps retrouvé*. Comme pour évoquer la voix lointaine de sa grand-mère et la présence de cette dernière dans le rêve qui la reléguait dans les méandres de l'oubli, Proust utilise des images infernales, la descente d'Ulysse aux enfers, pour rendre l'oubli d'Odette et de son ami. En effet, les deux personnages veulent converser avec le héros. L'un, dont le rire est le seul motif qui permet au héros de reconnaître son ami, et Odette, que dans l'enfance le héros avait adulée, demandent tous deux à avoir à nouveau l'attention du héros à travers la conversation avec eux. Mais, comme Ulysse n'arrive pas à enlacer sa mère morte, le héros ne reconnaît plus son ami (TR 523). De même, Odette semble regarder le héros « d'un rivage lointain, sa voix était triste, presque suppliante, comme celle des morts dans l'*Odyssee* » (TR 528). Les deux personnages semblent supplier le héros de les faire remonter à la lumière. La référence au chant XI de l'*Odyssee*, où Ulysse pour trois fois essaye en vain d'enlacer l'ombre de sa mère, a dans le récit de Proust une signification encore plus tragique, du fait que le héros n'essaie pas de renouer avec ces personnages vieillissants, proches de la mort. Ces passages montrent un côté sacrificiel dans l'attitude du héros. L'ami et Odette sont condamnés aux gouffres de l'enfer. Ces sacrifices sont nécessaires pour que le héros se livre à son travail. Les fausses amours doivent tomber dans l'oubli pour que l'écrivain découvre sa vocation. L'oubli d'Albertine, qui commence la veille du jour des morts dans *La Fugitive*, l'oubli définitif dans *Le Temps retrouvé* d'elle et de la grand-mère, l'oubli de l'amour ancien pour Gilberte, ou même pour Odette et Mme de Guermantes, sont nécessaires pour que le narrateur puisse renaître.

Or, c'est au moment où les personnages ont vieilli et que les morts ont été oubliés, enfouis plus profondément que jamais dans leur tombe, que leur résurrection sera possible

¹ Marie Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, op. cit., p. 278

dans le livre que le héros-narrateur s'apprête à écrire. Mais il faudra d'abord que ce soit le héros qui renaisse en tant qu'écrivain.

c. La mort-naissance

La résurrection du passé par le biais de la mémoire involontaire est donc liée chez Proust à la résurrection de l'écrivain, après la mort symbolique d'une vie qui l'empêchait d'écrire. Le héros découvre qu'il est possible de vivre dans « une minute affranchie de l'ordre du temps [...] » (*TR* 451) alors que ressuscitent en lui les sensations de félicité éprouvées lors de son trébuchement sur le pavé de la cour des Guermantes quand il se rend à la dernière matinée chez la Princesse de Guermantes, en entendant le bruit d'une cuillère contre une assiette, et en se servant d'une serviette pour s'essuyer. Les réminiscences de la mémoire involontaire rendent le héros indifférent à la mort, et heureux de revivre dans le passé car les pavés inégaux lui rappellent les dalles du baptistère de Saint-Marc à Venise, le bruit du marteau que le héros avait entendu du wagon, alors que la description de la rangée des arbres lui avait paru ennuyeuse, et la serviette lui rappelle la serviette dont il s'était servi pour s'essuyer le premier jour qu'il était arrivé à l'hôtel de Balbec. Tout affleure à la surface de sa mémoire : les jours oubliés de Venise, Combray et le bleu de la digue de Balbec. Le trébuchement du héros sur les pavés de la cour des Guermantes prend une signification symbolique dans l'œuvre, fait écho aux autres inégalités du sol et trébuchements de la *Recherche* et en annonce la suite tout en dévoilant le sens. La première inégalité du sol est celle de l'église Saint-Hilaire à Combray où les dalles sont en partie constituées par les pierres tombales. L'abbé de Combray s'exprime ainsi en déplorant les

fenêtres qui ne donnent pas de jour et trompent même la vue par ces reflets d'une couleur que je ne saurais définir, dans une église où il n'y a pas deux dalles qui soient au même niveau et qu'on se refuse à me remplacer sous prétexte que ce sont les tombes des abbés de Combray et des seigneurs de Guermantes, les anciens comtes de Brabant (*Sw* 102).

Jean-Pierre Richard souligne que le « lieu du premier trébuchement, c'est donc aussi le lieu tombal, et le lieu originaire, celui où meurt et prend racine toute la lignée Guermantes¹ ». Le lieu du deuxième trébuchement est celui qui a lieu dans le baptistère de Saint-Marc à Venise. C'est le lieu de la renaissance au sens spirituel. Selon J.-P. Richard « l'évocation de la rêverie de Marcel y est explicitement reliée en outre au thème du baptême du Christ dans les eaux du

¹ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974, p. 225.

Jourdain, scène représentée sur la mosaïque des murailles¹ ». Le dernier trébuchement se produit dans la cour de l'hôtel de Guermantes. Si la mort apparaît négligeable au héros qui a découvert dans la bibliothèque le sens du trébuchement, de la serviette et du bruit de la cuillère contre l'assiette, c'est parce qu'il a réalisé qu'il faut mourir pour renaître à travers l'écriture. De Combray à Saint-Marc, jusqu'à la cour Guermantes, le motif du trébuchement est lié à celui de l'écriture du roman. Le dernier lieu du trébuchement, l'hôtel de Guermantes, est aussi celui où le héros découvre sa vocation. L'être de jadis ressuscite chez le héros et ces résurrections du passé ne pourront revivre que par l'œuvre d'art.

Or, au moment où le héros comprend que « l'art est ce qu'il y a de plus réel, la plus austère école de vie, et le vrai Jugement dernier » (*TR* 458), la référence au Jugement dernier prend une signification symbolique et fondamentale dans l'œuvre. Le Jugement symbolise la résurrection, car l'hôtel Guermantes est aussi le lieu où tous les personnages sont vieux et proches de la mort. Ainsi, l'image des dames qui ont les vestes accrochées dans la tombe n'est pas sans évoquer les dalles de l'église de Combray. L'hôtel Guermantes est la nouvelle église, une « église laïcisée, esthétique-mondaine² » où tous les personnages, statufiés par la vieillesse, attendent que le héros leur redonne vie par l'écriture du livre à venir. Statues auxquelles est promise l'immortalité, car, « durant la matinée chez la princesse de Guermantes, tandis qu'une armée de statues se couche, sculptée dans la tombe, une armée de personnages se dresse, sculptée par un créateur. Et le travail de la sculpture, c'est le principe même de la création¹ ». La mort est aussi un sculpteur d'éternité. Il suffirait de songer à la mort de la grand-mère du héros-narrateur. Une fois morte, les signes de la vieillesse et de la souffrance disparaissent de son visage et elle redevient jeune, car « sur ce lit funèbre, la mort, comme le sculpteur du Moyen Âge, l'avait couchée sous l'apparence d'une jeune fille » (*CG* 641).

Il aura fallu alors que le héros meure à plusieurs reprises avant d'accéder à la vérité. Il aura fallu qu'il ressente l'absence de ses dons littéraires, qu'il soit mort à la littérature donc, que les êtres les plus chers meurent et tombent dans l'oubli, pour qu'il redécouvre le temps oublié.

Virginia Woolf fait également intervenir l'immortalité dans *Les Années*. On peut évoquer à ce sujet une véritable modalité d'écriture tendant à représenter l'immortalité. Les Pargiters ne sont-ils pas comparés à des statues à la fin du roman ? Alors qu'ils regardent à la fenêtre le lendemain de la fête, les Pargiters se distinguent des autres personnages. Parmi les

¹ *Ibid.*, p. 228.

² *Ibid.*, p. 227.

restes de la soirée, qui ne sont pas sans évoquer une sorte de nature morte mettant en exergue la vanité des choses, « *There were the smeared plates, and the empty wineglasses ; the petals and the bread crumbs²* » (Y 411) dans une lumière où ils semblent « *unreal ; cadaverous but brilliant³* » (*Ibid.*), les Pargiters sont figés, dans « *a statuesque air for a moment, as if they were carved in stone. Their dresses fell in stiff sculptured folds⁴* » (*Ibid.*). C'est comme si l'écrivaine leur conférait une sorte d'immortalité donnée par la sculpture. Il n'est pas sans intérêt de mettre en évidence dans le passage cité le contraste qui se crée entre les restes de la soirée de fête, évoquant la dégradation des choses, et la lumière qui vient du groupe des statues sculptées.

A son tour, Lampedusa évoque les restes à la fin d'une fête. Néanmoins, dans *Le Guépard* ces mêmes objets dégradés sont assimilés aux aristocrates, comme si l'écrivain voulait rendre le déclin de ses personnages par leur association avec les restes :

I volti delle signore erano lividi, gli abiti sgualciti, gli abiti pesanti. [...] Al di sopra delle loro cravatte in disordine le facce degli uomini erano gialle e rugose, le bocche intrise di saliva amara. [...] i mozziconi corti spandevano nei saloni una luce diversa, fumosa, di mal'augurio. Nella sala del buffet, vuota, vi erano soltanto piatti smantellati, bicchieri con un dito di vino [...] (G 231).

Les visages des dames étaient livides, les robes froissées, les haleines lourdes. [...] Au-dessus de leurs cravates en désordre les visages des hommes étaient jaunes et ridés, les bouches imprégnées d'une salive amère. [...] les bouts raccourcis répandaient dans les salons une lumière différente, fumeuse, de mauvais augure. Dans la salle du *buffet*, vide, il n'y avait plus que des plats démantelés, des verres avec un doigt de vin [...] (G 250).

La description du passage est plus putrescente que chez Woolf. L'accumulation des détails décrivant les femmes, aux visages « livides, les robes froissées, les haleines lourdes », et le traitement hyperbolique des visages des hommes, « jaunes et ridés », amplifie le sens morbide de l'ambiance après la fête. La référence aux « bouts raccourcis » et aux « plats démantelés » n'est pas sans évoquer ce qui reste du corps décrépité de ces vieux aristocrates. Ainsi, la lumière fumeuse, « de mauvais augure » évoque une atmosphère morbide, un présage de mort. Ces objets usés semblent être des métonymies des aristocrates. Lampedusa, contrairement à Woolf et Proust, ne confère pas l'immortalité statuesque à ses personnages. En effet, tout comme chez Proust, Woolf applique la pérennité des statues comme image de l'éternité aux personnages de la vieille génération des Pargiters, au seuil de la mort.

¹ Luc Fraisse, *L'Oeuvre cathédrale*, op. cit., p. 404.

² « Il y avait les assiettes salies, et les verres à vin vides ; les pétales et les miettes de pain » (A 1083).

³ « irréel ; cadavérique, mais brillant » (*Ibid.*).

⁴ « un air statuesque, comme s'ils étaient sculptés dans la pierre. Leurs robes tombaient en plis rigides sculptés » (*Ibid.*).

Une autre manière d'envisager l'immortalité du héros chez Proust passe par la théorie des réminiscences proustiennes et l'inspiration puisée chez Platon.

d. Les réminiscences proustiennes et la théorie platonicienne

Lors de la mort de ses personnages, Proust se demande à plusieurs reprises s'ils sont morts à jamais. Dans la *Recherche*, la croyance en la survie après la mort relève de plusieurs théories : de la croyance celtique à la foi en la métempsycose, à la philosophie de Platon¹. De cette dernière on retrouve une trace dans un passage de *La Prisonnière* :

Il était mort. Mort à jamais ? Qui peut le dire ? [...] ce qu'on peut dire, c'est que tout se passe dans notre vie comme si nous y entrions avec le fait d'obligations contractées dans une vie antérieure [...]. Toutes ces obligations, qui n'ont pas leur sanction dans la vie présente, semblent appartenir à un monde différent, fondé sur la bonté, le scrupule, le sacrifice, un monde entièrement différent de celui-ci ; et dont nous sortons pour naître à cette terre, avant peut-être d'y retourner revivre sous l'empire de ces lois inconnues auxquelles nous avons obéi parce que nous en portions l'enseignement en nous, sans savoir qui les avait tracées — ces lois dont tout travail profond de l'intelligence nous rapproche et qui sont invisibles seulement — et encore ! — pour les sots. De sorte que l'idée que Bergotte n'était pas mort à jamais est sans invraisemblance (*Pr* 693).

La description de la mort de Bergotte évoque la croyance en des vies passées et puise son inspiration de la théorie platonicienne de la réminiscence qu'on lit dans dans le *Phédon* et, déjà avant, dans le *Ménon*.

Le *Phédon* est l'histoire d'une mort, celle de Socrate. Mais bien plus encore. Socrate, qui doit mourir, réfléchit à la mort. Il s'agit d'une réflexion qui n'a rien de tragique, elle montre au contraire comment la mort du corps n'empêche pas l'immortalité de l'âme. Pour Platon la mort comporte la déliaison de l'âme du corps. La même chose advient pour la pratique de la pensée, de la philosophie. Le philosophe, pour penser, doit se détacher de son corps et approcher donc ainsi métaphoriquement la mort. La mort devient métaphorique en ceci que, bien qu'en vie, un état proche de la mort est nécessaire à l'acte de philosopher. Cela veut dire que la vraie mort, tout en entraînant la corruption du corps, n'entraîne pas la destruction de l'âme et de la pensée. Le corps est donc une prison dont il faut se délivrer. Cette théorie a une origine orphique selon laquelle l'âme est souillée d'une faute originare, un meurtre, dont l'humanité porterait le poids. L'âme doit alors expier cette faute par son

¹ Voir : Luc Fraisse, *L'Eclectisme philosophique de Marcel Proust*, Paris, PUPS, « Lettres françaises », 2013 ; Hélène Charchare, *Proust et Platon. Convergences linguistiques, érotiques et philosophiques*. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2017. Français. HAL Id: tel-01618025 <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01618025>.

enfermement dans le corps. Les orphiques et les pythagoriciens croyaient en la purification de l'âme à travers le refus des sacrifices humains, l'absorption d'une nourriture pure, et une vie à l'écart de toute souillure. Ce type de vie garantit la survivance après la mort, et l'accès de l'âme des justes au divin, leur accès au monde des dieux. L'immortalité est donc un thème fondamental également pour Platon. Elle concerne ce qui est humain, périssable ; l'homme doit la mériter.

Dans les *Lois* et dans le *Banquet* cet accès à l'immortalité est possible par l'amour entre homme et femme, par le désir d'enfanter dans la beauté des corps et des âmes. Dans le *Banquet*, Platon fait dire à Diotime : « Pour un être mortel, la génération équivaut à la perpétuation dans l'existence, c'est-à-dire à l'immortalité¹ ». L'homme peut atteindre l'immortalité à travers la procréation et sa résistance à la destruction.

Mais il est une autre forme d'immortalité, celle possible par la lutte que l'homme doit mener contre l'oubli ; car pour Platon l'oubli est une mort. L'immortalité de l'âme dans le *Ménon* et dans le *Phédon* est liée à la théorie de la réminiscence. Selon Platon, la connaissance relève de la réminiscence des vies passées, car l'âme est immortelle et renaît plusieurs fois. S'ensuit le ressouvenir, de la part de la mémoire, d'un savoir déjà acquis précédemment, ce qui implique qu'il n'y a pas de connaissance *ex-novo* mais une remémoration des choses apprises dans les vies passées. La mémoire a un rôle fondamental pour Platon, car elle est au service de la réminiscence ; reliée à la survivance de l'âme. Dans le *Ménon*, Platon fait dire à Socrate : « si la vérité des êtres est depuis toujours dans notre âme, l'âme doit être immortelle, en sorte que ce que tu trouves ne pas savoir maintenant, c'est-à-dire ce dont tu ne te souviens pas, c'est avec assurance que tu dois t'efforcer de le chercher et de le remémorer² ». Ailleurs dans le *Phédon*, Cèbès répète ce concept de Socrate selon lequel « il est nécessaire, [...] que, dans un temps antérieur, nous ayons appris ce dont nous nous ressouvenons à présent. Ce qui serait impossible si notre âme n'existait pas en quelque façon avant d'être entrée dans cette forme humaine. De sorte que, [...] l'âme semble être quelque chose d'immortel¹ ». Connaître signifie donc pour Socrate se ressouvenir par le travail de la mémoire. Seule la connaissance donne accès à l'immortalité de l'âme.

La réminiscence devient alors une méthode philosophique, car le philosophe aide à retrouver la trace divine, immortelle, qui est dans l'être humain périssable. Mais pour que

¹ Platon, *Le Banquet*, présentation et traduction par Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2007, 206b, p. 150.

² Platon, *Ménon*, traduction, introduction et notes par Monique Canto-Sperber, Paris, Flammarion, 1991, 86a-c, p. 171.

l'homme accède à cette immortalité, il doit exercer sa mémoire à se ressouvenir, il ne doit être que connaissance pure. Le philosophe aide, à travers la maïeutique, à retrouver le beau dans l'homme, sa part divine, sa part d'immortalité. La maïeutique, attribuée à Socrate, est ce qui permet au philosophe de faire accoucher la connaissance. Cet art d'accoucher, propre au philosophe, s'acquiert par la réflexion et le raisonnement. Le savoir est ainsi lié à une recherche, il est une démarche d'apprentissage. Se faire une opinion véritable distingue les vrais philosophes des autres. L'homme qui a vécu en fonction de la recherche du savoir et de la connaissance, acquiert sa part d'immortalité grâce à ses pensées d'ordre divin, et son âme devient divine après la mort du corps. L'homme ignorant et oublieux, ne peut aspirer à l'immortalité. Lorsque l'homme meurt, son âme se sépare du corps. Socrate soutient dans le *Phédon* que :

Si, au moment où elle se sépare, l'âme est pure et n'entraîne avec elle rien qui vienne du corps, du fait que tout au long de la vie elle n'a volontairement rien de commun avec lui, le fuit au contraire en ne cessant de se concentrer en elle-même, du fait que c'est là, toujours l'objet de son exercice : cela ne revient-il pas à dire que cette âme pratique droitement la philosophie, et qu'elle s'exerce pour de bon à être morte sans faire aucune difficulté. Ne serait-ce pas cela, s'exercer à la mort ?

— Oui, tout à fait.

— Donc, l'âme qui est dans cet état s'en va vers ce qui lui est semblable : l'invisible, vers ce qui est divin, immortel, sensé ; vers ce lieu où, une fois parvenue, il lui est donné d'être heureuse, puisque errance, déraison, terreurs, désirs sauvages, bref tous les maux liés à l'humaine condition, elle en est débarrassée, et, selon la formule qui s'applique aux initiés, *c'est dans la compagnie des dieux, en vérité, qu'elle passe tout le temps à venir* (80c-81a 244-245).

Il faut donc mourir pour accéder à la divinité, car tant qu'il y aura le corps, ce sera impossible de satisfaire ce désir de ne vivre que par la pensée. En effet,

tant que nous aurons le corps, et qu'un mal de cette sorte restera mêlé à la pâte de notre âme, il est impossible que nous possédions jamais en suffisance ce à quoi nous aspirons ; et, nous l'affirmons, ce à quoi nous aspirons c'est le vrai. Le corps en effet est pour nous source de mille affairements, car il est nécessaire de le nourrir ; en outre si des maladies surviennent, elles sont autant d'obstacles à notre chasse à ce qui est. Désirs, appétits, peurs, simulacres en tout genre, futilités, il nous en remplit si bien que, comme on dit, pour de vrai et pour de bon, à cause de lui il ne nous sera jamais possible de penser, et sur rien (65e-66d 216).

Le philosophe, le sage, contrairement à l'homme commun, ne tient pas à son corps, qui est pour lui une prison. La philosophie est un exercice à la mort en ceci que si mourir est une séparation de l'âme du corps,

¹ Platon, *Phédon*, traduction nouvelle, introduction et notes par Monique Dixsaut, Paris, Flammarion, 1991, 72c-73a, p. 228. Désormais dans le texte.

— Et délier l'âme, ceux, disons-nous, qui ne cessent de s'y employer avec ardeur sont surtout, ou plutôt non, sont seulement ceux qui philosophent droitement, et l'exercice même qui est propre aux philosophes consiste en ceci : en une déliaison et une séparation de l'âme d'avec le corps ? Tu ne crois pas ?

— C'est évident.

— Donc, comme je le disais en commençant, on aurait vraiment là un personnage ridicule : comment, voilà un homme qui, sa vie durant, s'entraîne à une manière de vivre aussi proche que possible de la mort et qui, lorsqu'elle survient, se révolte contre elle !

— Il serait ridicule, forcément.

— Alors, Simmias, dit-il, c'est bien une réalité : ceux qui philosophent droitement s'exercent à mourir, et il n'y a pas homme au monde qui ait moins peur qu'eux d'être mort (67b-e 218-219).

La mort n'a donc rien d'épouvantable pour Platon. Mourir, au contraire, permet d'accéder au divin, parce que l'âme du juste s'élançe vers les dieux et peut être éternelle. En ce sens, pour Platon, la vraie vie, la seule vie immortelle, commence après la mort. Avant de mourir Socrate dit à Criton, qui est censé s'occuper de son cadavre : « Il faut dire que ce que tu ensevelis, c'est mon corps » (115e 306). La mort, tout en faisant disparaître l'homme, ne peut pas anéantir l'homme intérieur, la pensée de Socrate, son âme.

La description de la mort de Bergotte évoque le monde dans lequel l'âme, après l'avoir quitté pour naître, y retourne.

Ce passage, néanmoins, tout en évoquant la théorie de Platon de la réminiscence des vies passées, n'est pas lié à la théorie proustienne de la réminiscence. La mémoire volontaire chez Platon permet d'assurer, contre le péril de l'oubli, synonyme de mort, l'immortalité de l'âme. L'exercice de la philosophie aide à récupérer les souvenirs des vies passées et la connaissance. Chez Proust la mémoire involontaire produit la réminiscence, et donne accès au ressouvenir de moments du passé qui ne relèvent pas du ressouvenir des vies passées. Si chez Platon la théorie de la réminiscence est liée au ressouvenir du savoir qu'on a acquis dans les vies antérieures, chez Proust la théorie de la réminiscence est lié au ressouvenir des moments du passé du héros. La réminiscence proustienne permet de récupérer l'intégralité du moi du passé et de vivre un moment intemporel. Pour Platon la vraie vie, immortelle, commence après la mort, chez le héros proustien la vraie vie commence avec la littérature et avec sa lutte contre la mort. Il a fallu que les autres meurent pour revivre dans le livre à venir. Le narrateur, lui, doit mourir au monde pour commencer son œuvre.

Mais il est encore d'autres manières de s'assurer la vie éternelle. Chez Lampedusa l'utilisation du mythe permet au héros de mourir en gagnant une part d'éternité.

e. La contemplation de la mort ou des étoiles

L'immortalité est rendue possible par l'écrivain du *Guépard* à travers la contemplation des étoiles et la mort par le mythe.

À un niveau symbolique, les télescopes permettent à Don Fabrizio de s'abstraire du temps présent et de contempler la mort. Le refuge dans la contemplation des étoiles permet la fuite vers le non-être, « *i cui corposi simboli compresi nell'universo sono per don Fabrizio gli astri lontani*¹ ». Dans *Le Guépard* la contemplation des étoiles de la part de Don Fabrizio est un équivalent de la contemplation de la mort. Cette mort désirée dans l'observation des étoiles n'a rien du caractère angoissant de la mort humaine elle « *sembra al contrario coincidere con un ideale atarassico, con una sorta di aspirazione nirvanica*² ». La quiétude imperturbable ressentie par le personnage lors de la contemplation des astres émerge dès les premières citations du roman, lorsque l'astronomie est considérée comme remède spirituel contre les atroces souffrances physiques et humaines. D'ailleurs, il n'est pas sans intérêt que l'une des premières références à l'astronomie contienne une allusion à la morphine, remède aux souffrances extrêmes, des malades en phase terminale. Si les mourants ont à disposition ce « *rozzo surrogato chimico dello stoicismo pagano, della rassegnazione cristiana. [...] lui, Salina, ne aveva una di più eletta composizione: l'astronomia*³ » (G 52). Par cette comparaison, l'astronomie acquiert une signification symbolique : elle permet de transgresser la mort et en même temps de la contempler. Elle est un palliatif aux souffrances du héros, qui a renoncé aux illusions de la vie et qui, « *dal suo osservatorio fantastico accarezza la certezza della sua prossima trasumanazione*⁴ ». La mort est alors présente à l'intérieur du héros sous une dimension abstraite, spirituelle ; Don Fabrizio est déjà préparé à la mort, il la ressent en lui. Elle lui est indifférente, comme si la mort était introjetée et ressentie par le personnage tel un état spirituel, dans l'attente d'être réellement vécue, puisque, « *Il problema vero, l'unico, è*

¹ Giuseppe Paolo Samonà, *Il Gattopardo, i Racconti, Lampedusa, op. cit.*, p. 69. De son côté Manuela Bertone souligne justement comment « *lo scavalco della dimensione della realtà verso prospettive di illusoria perdita nell'ebbrezza di un altro mondo, è nei rimuginamenti e nelle osservazioni astronomiche di Don Fabrizio, pronto a rapportarsi anche prima del tempo alla propria morte con la voluttà di chi la corteggia* », Manuela Bertone, *Tomasi di Lampedusa, op. cit.*, p. 62.

² Rosalba Galvagno, "Il desiderio stellare del principe di Salina", *Between*, III. 5 (2013), p. 2. <http://www.Between-journal.it/>

³ « grossier substitut chimique du stoïcisme païen, de la résignation chrétienne. [...] lui, Salina, en avait une à la composition plus noble : l'astronomie » (G 36).

⁴ Giovanni Macchia, «Le stelle fredde del "Gattopardo"», *Saggi italiani*, Milano, Mondadori, 1983, p. 352.

*di poter continuare a vivere questa vita dello spirito nei suoi momenti più astratti, più simili alla morte*¹ » (G 60).

Les autres références aux corps célestes comprises dans le roman témoignent d'une plus profonde réflexion du personnage sur la mort. À un niveau plus général, la contemplation du ciel, tout en s'opposant à la violence meurtrière des êtres terrestres, de Bendicò qui poursuit ses proies ou du cuisiner qui avec son coutelas hache « *la carne di innocenti bestiole*² » (G 60), semble évoquer le sens tolstoïen qu'a la contemplation du ciel comme découverte de la mort et de la futilité des choses humaines. La mort est introjectée par le héros et vécue comme un état spirituel, car la « *sublime normalità dei cieli è il contrario dell'esistenza umana, così imprevedibile e incalcolabile. Condividere intellettualmente quella sublime normalità equivale ad essere partecipi della morte*³ ». Ainsi, le désir de mourir est lié à la contemplation des étoiles et se fait plus fort lorsque le personnage imagine, comme souvent il lui arrive de le faire, « *di poter presto trovarsi in quelle gelide distese, pure intelletto armato di un taccuino per calcoli*⁴ [...] ». (G 96). L'abstraction de la réflexion autour de la mort, et son lien avec la vue des corps célestes, finira peu à peu par se faire plus concrète dans la sixième partie du roman, alors que la mort dans les étoiles n'est plus seulement contemplée mais se charge de contenus érotiques.

f. L'éternité par le mythe

Dans le roman de Lampedusa, la mort est personnifiée et englobe en elle les femmes de la mythologie évoquées dans le roman : de Venus, à Amphitrite, à la femme en habits de voyage il s'agit de femmes porteuses d'immortalité. La mort de Don Fabrizio évoque aussi le mythe grec qui tisse une relation étroite entre Éros et Thanatos.

Dans la mythologie grecque la mort est au masculin, sous le nom de Thanatos. Frère de Hypnos, personnification du Sommeil, Thanatos ne tue pas mais accueille le mort⁵. Avec son frère il a la forme d'un combattant et récupère les morts dans les champs de bataille pour que les combattants morts puissent recevoir les honneurs funèbres. Ils accueillent donc dans leurs bras les humains ayant perdu la vie. Thanatos n'a donc rien de monstrueux et terrifiant.

¹ « Le vrai problème, l'unique, est de pouvoir continuer à vivre cette vie de l'esprit dans ses moments les plus abstraits, les plus ressemblants à la mort ». (G 45).

² « la chair des bestioles innocentes » (G 45).

³ Arnaldo di Benedetto, «La "sublime normalità dei cieli": considerazioni sulla parte prima del "Gattopardo"», *Poesia e critica del Novecento. Studi e frammenti critici*, Napoli, Liguori Editore, 1999, p. 246.

⁴ « comme tant d'autres fois il imagine pouvoir bientôt se trouver dans ces étendues glacées ; pur intellect armé d'un carnet pour des calculs [...] ». (G 89).

⁵ Voir Jean-Pierre Vernant, *L'Individu, la mort, l'amour, op. cit.*

Certes, il n'est pas doux comme son frère Sommeil, il ne lâche pas l'homme qu'il a dans sa prise, on ne revient pas après avoir été saisi par lui. Mais toujours dans la mythologie grecque, la mort qui apparaît dans sa nature épouvantable et monstrueuse est représentée par une figure de femme. C'est le visage horrible des Gorgones qui transforment en pierre celui qui les regardent. Gorgone dans toute sa terreur exprime ce qui ne peut être dit ou pensé. Une autre force maléfique est personnifiée par la figure de Kère, « s'acharnant sur les humains pour les détruire, assoiffée de leur sang, les avalant pour les engloutir dans cette nuit où le destin veut qu'ils se perdent¹ ». Si Thanatos est associé au rituel des funérailles, Gorgone et Kère expriment la confrontation directe, terrible avec la mort, la mort indicible et insufflant toute son horreur.

Il est toutefois une autre conception, moins cruelle, de la mort en Grèce ; une vision dans laquelle mort et Eros agissent ensemble. Plus encore, Sommeil, Eros et Mort sont liés par une action commune. Lorsque Sommeil était accompagné d'Eros, ce dernier provoquait des rêves et des apparitions d'amour déstabilisantes, enchantant les dormeurs avec de la musique. Eros était pour les grecs un enchanteur qui les arrachait à leurs occupations ordinaires pour les transporter dans une autre dimension. Eros était aussi un chasseur, qui enlevait ses victimes. Il est représenté à la fois comme un jeune garçon innocent, avec un beau corps et des ailes, et comme doté d'une force compulsive envers le sexe. Eros et Thanatos avaient été associés par Homère, en traitant de l'amour entre deux ennemis. Dans la tradition épique, mort et sexe étaient indissociables. On pense aux figures des Amazones sensuelles, à la reine Penthésilée dans la guerre de Troie dont Achille tombe amoureux en croisant son regard, alors qu'il enfonce sa lance entre ses seins. L'amour et la mort dans la mythologie et littérature grecques étaient donc les deux pôles d'une même force.

Le pouvoir d'Eros qui est décrit comme enveloppant la tête, « vos pensées comme d'une nuée, qu'il se répand autour de vous pour vous y cacher² » évoque le même pouvoir de la mort. « La mort, elle aussi, quand elle s'empare d'un homme pour le faire passer du monde de la lumière à celui de la nuit, le dissimule en l'encapuchonnant d'un sombre nuage : elle recouvre sa face, livrée à l'invisible, d'un masque de ténèbres¹ ».

Dans *Le Guépard*, ce n'est pas une mort terrible qui est promise à Don Fabrizio. Comme nous l'avons analysé, elle a le visage horrible et terrifiant de Méduse pour ce qui est du lieu, associé à la Gorgone, où meurt le héros. Mais la mort, vue de l'intérieur de Don

¹ *Ibid.*, p. 132.

² *Ibid.*, p. 139.

Fabrizio se regardant mourir, a un visage de femme, et elle est indissociablement liée à l'éros, au désir. Déjà au cours de sa vie, la contemplation de l'étoile Venus permet au héros de s'isoler du temps présent pour entrer dans le temps éternel, immobile, du mythe. Le rendez-vous que le Prince demande à Venus précède la partie sur sa mort et n'est pas sans évoquer la sensualité associée à cette femme du mythe :

Venere stava lì, avvolta nel suo turbante di vapori autunnali. Essa era sempre fedele, aspettava sempre Don Fabrizio alle sue uscite mattutine, a Donnafugata prima della caccia, adesso dopo il ballo. Don Fabrizio sospirò. Quando si sarebbe decisa a dargli un appuntamento meno effimero, lontano dai torsoli e dal sangue, nella propria regione di perenne certezza ? (G 232).

Vénus était là, enveloppée dans son turban de vapeurs automnales. Elle était toujours fidèle, elle attendait toujours Don Fabrizio au moment de ses sorties matinales, à Donnafugata avant la chasse, maintenant après le bal. Don Fabrizio soupira. Quand se déciderait-elle à lui donner un rendez-vous moins éphémère, loin des trognons et du sang, dans sa propre région de certitude éternelle ? (G 251)

L'étoile est présentée sous sa nature mythique, symbolisant la beauté et l'amour immortels face au caractère éphémère de la vie et du corps humain. Dans le passage cité, à l'éternité du corps céleste s'oppose la matérialité éphémère (les trognons, le sang) qui compose et métaphorise le corps humain. Les étoiles apparaissent donc au héros comme synonyme de certitude pérenne par rapport au caractère transitoire des événements humains et historiques. La contemplation de Venus, c'est la mort qui bientôt viendra le prendre, Don Fabrizio, « *si riempie dei contenuti del desiderio*² ».

La relation du personnage aux astres est symptomatique de sa volonté d'aspirer, grâce au mythe, à une sorte d'immortalité à travers et après la mort. Mais la mort peut être observée par Don Fabrizio par le biais d'un autre objet du mythe, à savoir la statue d'Amphitrite dans le jardin de Donnafugata. Dans ce cas, la contemplation de Don Fabrizio se nourrit d'un désir charnel, « *della promessa di un piacere che non avrebbe mai potuto volgersi in dolore*³ » (G 87). Dans le caractère passionnel de la scène mythique décrite⁴, Don Fabrizio admire la nature érotique de ce qui sera au fond sa propre mort.

La relation aux corps célestes permet d'accéder à l'éternité par et après la mort. Cette conception n'est pas sans évoquer la contemplation de la mort de l'empereur Hadrien et le

¹ *Ibid.*

² Nunzio Zago, *I Gattopardi e le Iene*, Palermo, Sellerio, 1983, p. 30.

³ « la promesse d'un plaisir qui ne se muerait jamais en douleur » (G 77).

⁴ « *modellato su uno scalpello inesperto ma sensuale, un Nettuno spiccio e sorridente abbrancava un'Anfitrite vogliosa: l'ombelico di lei inumidito dagli spruzzi, brillava al sole, nido, fra poco, di baci nascosti nell'ombria subacquea. Don Fabrizio si fermò, guardò, ricordò, rimpianse. Rimase à lungo* » (G 87). « modelé par un ciseau inexpérimenté mais sensuel, un Neptune prompt et souriant saisissait une Amphitrite pleine de désir: son nombril mouillé par les éclaboussures brillait au soleil et serait le nid, dans quelques instants, de baisers cachés dans l'ombre sous les eaux. Don Fabrizio s'arrêta, regarda, se souvint, regretta. Il resta longtemps » (G 77-78).

sentiment d'immortalité qu'il ressent en regardant les astres, évoqués dans les pages de Marguerite Yourcenar. Astronome, Hadrien s'était abandonné en Syrie à la contemplation des étoiles :

Couché sur le dos, les yeux bien ouverts, abandonnant pour quelques heures tout souci humain, je me suis livré du soir à l'aube à ce monde de flamme et de cristal. Ce fut le plus beau de mes voyages [...] Quelques années plus tard, la mort allait devenir l'objet de ma contemplation constante, la pensée à laquelle je donnais toutes celles des forces de mon esprit que n'absorbait pas l'État. Et qui dit mort dit aussi le monde mystérieux auquel il se peut qu'on accède par elle. Après tant de réflexions et d'expériences parfois condamnables, j'ignore encore ce qui se passe derrière cette tenture noire. Mais la nuit syrienne représente ma part consciente d'immortalité¹.

Salvatore S. Nigro évoque la connaissance que Lampedusa avait du roman de Yourcenar, qui aurait inspiré *Le Guépard*. L'écrivain avait reçu en prêt l'exemplaire en français de la mère de Gioacchino Lanza, la marquise Concita Villa Urrutia :

Tomasi di Lampedusa lut et relut le roman de Yourcenar, s'enthousiasma. Il garda longtemps cette édition française des *Mémoires d'Hadrien*, qu'il usa à force de relectures. Il revint souvent sur les mémoires de l'empereur qui, dans sa jeunesse, avait identifié sa féroce virilité à celle d'un guépard ("je me sens guépard aussi bien qu'empereur") tandis qu'il assimilait sa vieillesse à la froide rigidité d'une "lourde statue", celle d'un "César en pierre". Tomasi fut sensible au "désir de mort" et à ce sédiment de deuil qui finiraient par devenir des constantes dans le *Guépard*, à travers un Hercule Farnèse (en l'espèce, le prince Fabrizio) animé par une vie si blême qu'elle revêtait la froideur du marbre ; parfait parangon, en somme, d'un objet archéologique entreposé dans un musée².

C'est une mort qui récupère le mythe de la mort-femme qu'on lit dans *Le Guépard* et dans *Le Professeur et la sirène*. La mort personnifiée en une femme habillée en habits de voyage, que Don Fabrizio voit la veille de sa mort dans la gare, n'est pas que la représentation du voyage vers la mort que doit entreprendre le héros. C'est une mort sensuelle que celle de Don Fabrizio, alors que la jeune femme en habits de voyage qu'il avait entrevue la veille à son arrivée à la gare, s'approche de lui :

Era lei, la creatura bramata sa sempre che veniva a prenderlo : strano che così giovane com'era si fosse arresa a lui ; l'ora della partenza del treno doveva essere vicina. Giunta faccia a faccia con lui sollevò il velo e così, pudica ma pronta ad essere posseduta, gli apparve più bella di come mai l'avesse intravista negli spazi stellari.
Il fragore del mare si placò del tutto (G 246).

C'était elle, la créature désirée depuis toujours qui venait le chercher : c'était étrange qu'elle, si jeune, lui eût cédé ; l'heure du départ du train devait approcher. Arrivée face à lui, elle souleva sa voilette et ainsi, pudique mais prête à être possédée, elle lui apparut plus belle qu'il ne l'avait jamais vue dans les espaces stellaires.
Le fracas de la mer se calma tout à fait (G 268).

¹ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 164-165.

² Salvatore Silvano Nigro, « Marguerite de Lampedusa », trad. de l'italien par Maria Maruggi et Mathieu Jung, *Tomasi di Lampedusa, Europe, op. cit.*, p. 161.

La mort du héros est rendue autant par la métaphore classique du voyage en train, que par la nouveauté de l'image du rapport sexuel avec la jeune femme. On remarquera l'insistance sur sa jeunesse et sur sa pureté. La référence aux « espaces stellaires » n'est pas sans suggérer qu'en réalité cette femme est Vénus, à laquelle le héros avait déjà demandé un rendez-vous dans la sixième partie du roman. Il ne faut pas oublier la nature mythique de Venus, symbole de la beauté et de l'amour sensuel qui transcendent le temps et l'espace, évoquant presque l'amour surhumain, nourri autant du désir charnel que de la pureté des étreintes que Lighea fait connaître au professeur La Ciura dans *Le Professeur et la Sirène*. C'est La Ciura lui-même qui s'assurera l'immortalité en se jetant dans les eaux où l'attend la sirène qui lui avait fait connaître le vrai amour dans sa jeunesse. Ainsi, Don Fabrizio, dans la septième partie du roman, en possédant la mort personnifiée dans la belle femme en habit de voyage, soit Venus, s'assure une sorte d'immortalité par le biais de l'entrée dans le mythe.

Précisons également que la conception de la mort dans *Le Professeur et la sirène* a ses origines dans la mythologie grecque. Celle-ci attribuait aux sirènes le pouvoir de la lumière et de l'obscurité, de la vie éternelle et de la mort. Les sirènes, des jeunes filles qui avaient été punies et transformées en corps de femmes avec les terminaisons du corps en poisson, évoquent la virginité initiale pour la perte de laquelle elles avaient été punies. Selon Laurence Kahn les sirènes « portent en elles le spectre d'une féminité pure où s'annuleraient toutes les valeurs masculines complémentaires. Féminité pure, qui, si elle n'est réduite à l'impuissance, devient probablement aussi monstrueuse que la mort¹ ». La mer et les monstres qui l'habitaient représentaient deux aspects de l'imaginaire grec : l'accès au paradis, à l'immortalité, et l'accès à la mort². Les sirènes sont des figures féminines de la mort dans lesquelles l'épouvante de la mort est unie à l'attrait sexuel, à la séduction, et à la promesse d'éternité. Leur chant sensuel cache les os et les cadavres en putréfaction dont elles sont responsables. En ce sens, les sirènes sont la mort à l'état pur, la mort sans funérailles. Pour séduire Ulysse qui s'est fait lier au navire, les Sirènes lui promettent la gloire et l'immortalité. Vernant souligne :

¹ Laurence Kahn, « La mort à visage de femme », *La Mort, les morts dans les sociétés anciennes*, sous la direction de G. Gnoli et J.-P. Vernant, Cambridge University Press & Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1982, p. 141.

² Pour une étude sur la mort et ses mythes dans l'art et la poésie grecque voir : Emily Vermeule, *Aspects of Death in early Greek Art and Poetry*, University of California Press Berkeley, Los Angeles, London, 1979 ; Jean-Pierre Vernant, *L'Individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, op. cit..

Ce que les femmes Sirènes font miroiter dans leurs paroles de tentation, c'est l'espoir illusoire, pour qui les écoute, de se trouver tout à la fois vivant en condition mortelle à la lumière du soleil et survivant en gloire impérissable dans le statut de mort héroïque — comme si s'étaient ouvertes, à travers leur corps charmant, leur pré fleuri, leur douce voix, les frontières qui clôturent l'existence humaine et qu'on puisse, par elles, les franchir sans cesser du même coup d'exister¹.

Néanmoins, la renommée que leur chant assure à qui les écoute, ne peut être acquise qu'au prix de la mort. En ce sens, la connaissance dont les hommes ne disposent pas est en réalité « *a delicate euphemism for death*² ». Toutefois, dans *Le Professeur et la sirène*, Lampedusa reconstruit le mythe de la sirène. Le charme de Lighea renvoie à la pureté et à l'amour suprahumain dont elle est capable. Ce n'est pas la promesse d'un amour trompeur et mortifère que Lighea offre au professeur, mais la connaissance de l'amour pur, d'un amour où les plans bestial et surhumain se superposent, dans une étreinte amoureuse à la fois spirituelle et passionnelle. Lighea est une promesse d'amour et de jeunesse éternelles. La suivre dans les profondeurs de la mer signifie échapper à la vieillesse et aux souffrances. On assiste à la mythisation de la jeunesse et de l'amour, tels qu'issus de la mythologie grecque, contre le dégoût que le professeur La Ciura ressent envers la jeunesse et l'amour humains. Les corps et les accouplements humains sont considérés par le professeur dans leur décomposition future. Des humains qui l'entourent La Ciura parle comme s'il s'agissait de « *larve*³ » (S 497) ; il trouve dégradants et morbides les rapports sexuels entre humains, car les amies de Paolo Corbera sont malades justement parce qu'elles sont destinées à vieillir et à mourir. Tout comme le jeune Corbera, elles sont des « *future carcasse fra maleodoranti lenzuola ?* » [...] « *L'inevitabile lezzo di cadavere era il vostro*⁴ » (S 503). Quelques pages plus loin on peut lire des « *singhiozzi di questi accoppiamenti di agonizzanti*⁵ » (S 509). L'insistance sur l'aspect putrescent des corps qui s'accouplent, la personnification des êtres humains encore vivants en des cadavres qui puent, évoque l'écriture morbide baudelairienne de la mort d'autrui et du paysage dans *Le Guépard*. Néanmoins, dans ce récit, Lampedusa introduit la décomposition déjà au cours de la vie, pour mettre en évidence le contraste entre la vie humaine, destinée à la pourriture et à la mort totale, et l'amour surhumain et la jeunesse éternelle, possibles à travers la connaissance du monde du mythe. D'ailleurs, c'est aussi

¹ Jean- Pierre Vernant, *L'Individu, la mort, l'amour*, op. cit., p. 145.

² Emily Vermeule, *Aspects of Death in early Greek Art and Poetry*, op. cit., p. 203.

³ « larves » (PS 105).

⁴ « futures carcasses dans des draps malodorants ? » [...] « L'inévitable puanteur de cadavre, c'était la vôtre ». (P S 114).

⁵ « sanglots de ces couples d'agonisants » (PS 121).

Corbèra qui remarque qu'en sa jeunesse, le professeur « *era stato un giovane dio*¹ » (S 505), en contraste avec sa figure humaine : « *la scialba fotografia del giovane dio di cinquanta anni prima sembrava sgomenta nel guardare la propria metamorfosi, canuta e sprofondata in poltrona*² » (S 509). L'helléniste défend donc non seulement une conception pure et mythique de l'amour et de la jeunesse, mais toute une culture et une langue grecques, synonymes de haute perfection et berceau de la littérature et de la culture, car

Non si è figlia di Calliope per niente : all'oscuro di tutte le colture, ignara di ogni saggezza, sdegnosa di qualsiasi costrizione morale, essa faceva parte, tuttavia, della sorgiva di ogni cultura, di ogni sapienza, di ogni etica e sapeva esprimere questa sua primigenia superiorità in termini di scabra bellezza. (S 517).

On n'est pas fille de Calliope pour rien : méconnaissant toute culture, ignorant toute sagesse, dédaignant toute contrainte morale, elle faisait partie, cependant, de la source de toute culture, de toute sagesse, de toute éthique, et savait exprimer cette supériorité primordiale en des termes d'une âpre beauté. (PS 132-133).

C'est donc la poésie et la littérature que le personnage défend contre la précarité de l'existence et du corps destiné à mourir. Se jeter dans les eaux pour rejoindre le véritable amour revient bien-sûr à faire son entrée dans le mythe par la mort, mais c'est aussi une déclaration d'amour envers la littérature, une tentative de la rendre éternelle, en mourant pour et en elle. Immortalité possible par la mort dans l'eau. Mourir dans l'eau pour renaître immortel. C'est d'ailleurs le même La Ciura qui, en parlant des oursins de mer qu'il compare à des « *simulacri di organi femminili*³ » (S 500), et que Corbera dit être dangereux parce qu'ils provoquent le typhus, affirme : « *Saranno pericolosi come tutti i doni del mare che dà la morte insieme all'immortalità*⁴ » (*Ibid.*).

Dans la conception de Don Fabrizio et de La Ciura le vrai amour et la sensualité ont partie liée avec la mort. *Le Professeur et la sirène* est avant tout une histoire d'amour, l'histoire d'un amour total qui ne peut être que mortifère. Pour les deux héros de Lampedusa, pénétrer l'amour signifie pénétrer la mort-femme, où Eros et Thanatos se rencontrent, mort qui donne accès à l'immortalité par le mythe.

¹ « avait été un jeune dieu » (PS 117)

² « la photographie pâle du jeune dieu de cinquante ans auparavant semblait déconcertée en voyant sa propre métamorphose, chenue et enfoncée dans un fauteuil » (PS 122).

³ « simulacres d'organes féminins » (PS 110).

⁴ « Ils sont vraisemblablement dangereux, comme tous les dons de la mer qui donnent la mort en même temps que l'immortalité » (*Ibid.*).

L'amour et la mort sont le thème par excellence d'un texte de Thomas Mann, *La Mort à Venise*¹. Dans dans ce récit, l'amour ne peut être sublimé que par la renonciation et la mort.

L'histoire d'amour d'Aschenbach, ce vieux poète qui n'a voué sa vie qu'à son art et à la recherche de la beauté de la forme et du style, n'est pas sans évoquer l'amour des grecs pour les jeunes. Aschenbach, malade et pourtant décidé à passer ses vacances dans la ville pestilentielle de Venise, éprouve un amour platonique pour un jeune garçon, Tadzio, maladif lui aussi. À ses yeux le garçon comparé à une statue, devient le symbole de la beauté pure et de l'essence divine. Mais cet amour n'est possible que par la contemplation et l'adulation. Ce jeune dieu personnifiera la mort-même d'Aschenbach. Tadzio, dans la mer, qu'Aschenbach regarde en même temps qu'il croit que le jeune homme l'appelle en souriant, est personnifié en Hermès, le messager des dieux qui transportaient les morts aux Enfers. Aschenbach peut alors mourir dans la contemplation de son amour.

La mort par l'eau n'est pas sans évoquer un autre thème de la mort comme garante d'immortalité ; soit le thème de la mort-renaissance dans les eaux maternelles. L'eau symbolise les eaux de la vie et de la mort, de la purification du baptême, les eaux de renaissance, les eaux primordiales de la Bible, avant la création du monde. Dans les conceptions archaïques l'homme croyait à la possibilité, après la mort, de retourner au sein des éléments de la nature. Edgar Morin souligne à ce propos : « C'est recroquevillé dans la position fœtale que le mort préhistorique prend place dans la terre funèbre² ». La terre et la mer étaient maternisées, car elles accueillait le mort. Les éléments naturels sont associés donc à quatre types de funérailles. Le corps pouvait être brûlé, laissé en proie aux oiseaux, redonné à la terre ou bien, allongé dans un arbre, il était laissé dans les flots. L'image de l'arbre de la mort est intimement liée à la vie, car l'arbre et l'eau, écrit Gaston Bachelard, sont des symboles maternels :

En plaçant le mort dans le sein de l'arbre, en confiant l'arbre au sein des eaux, on double en quelque manière les puissances maternelles, on vit doublement ce mythe de l'ensevelissement par lequel on imagine, nous dit C. G. Jung, que "le mort est remis à la mère pour être ré-enfanté". La mort dans les eaux sera pour cette rêverie-là plus maternelle des morts. Le désir de l'homme, dit ailleurs Jung, "c'est que les sombres eaux de la mort deviennent les eaux de la vie, que la mort et sa froide étreinte soient le giron maternel, tout comme la mer, bien qu'engloutissant le soleil, les ré-enfante dans ses profondeurs...Jamais la vie n'a pu croire à la Mort³ !".

¹ Thomas Mann, *La Mort à Venise*, suivie de *Tristan* et *Le Chemin du cimetière*, traduit de l'allemand par Félix Bertaux, Charles Sigwalt et Axel Nesme, notices et notes d'Armand Nivelle, Paris, Fayard, 1947.

² E. Morin, *L'Homme et la mort*, op. cit., p. 136.

³ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 87.

De son côté, Edgar Morin évoque comment une raison plus profonde réside dans la relation de l'homme à cet élément. L'eau évoque la vie utérine du fœtus : « la mort renvoie à la mère et à la mer, c'est-à-dire au creuset des naissances¹ ».

Quoi qu'il en soit, si l'écriture confie une sorte d'éternité au héros ou à l'œuvre, cette immortalité n'est possible que par le sacrifice de son créateur. Ce sacrifice relève des rapports de l'écrivain avec l'angoisse.

3.6 L'écriture ou la mise à mort de l'écrivain

L'art en général peut se concevoir comme une lutte contre la mort, comme tentative de sauver quelque chose de la mort selon une vision traditionnelle et chère à un Proust ou un Gide. Mais il ne s'agit pas que de cela. La création présuppose un pacte avec la mort car la recherche artistique est une expérience totale qui entraîne l'épuisement de toute une vie². Rilke l'écrit si bien dans son *Malte* :

Um eines Verses willen muß man viele Städte sehen, Menschen und Dinge [...]. Und es genügt auch noch nicht, daß man Erinnerungen hat. Man muß sie vergessen können, wenn es viele sind, und man muß die große Geduld haben, zu warten, daß sie wiederkommen. Denn die Erinnerungen selbst sind es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gäßchen, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, daß in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht³.

Pour écrire un seul vers, il faut avoir vu beaucoup de villes, d'hommes et de choses [...]. Et il ne suffit même pas d'avoir des souvenirs. Il faut savoir les oublier quand ils sont nombreux, et il faut avoir la grande patience d'attendre qu'ils reviennent. Car les souvenirs eux-mêmes ne sont pas encore cela. Ce n'est que lorsqu'ils deviennent en nous sang, regard, geste, lorsqu'ils n'ont plus de noms et ne se distinguent plus de nous, ce n'est qu'alors qu'il peut arriver qu'en une heure très rare, du milieu d'eux, se lève le premier mot d'un vers⁴.

L'art comme recherche donc, et comme expérience qui consume toute une vie, l'art comme recherche « non pas indéterminée, mais déterminée par son indétermination, et qui passe par le tout de la vie, même si elle semble ignorer la vie¹ ». Mais aussi, l'art comme maîtrise de la mort car faire mourir les personnages, signifie aussi être maître de ce moment suprême ; l'art comme expérience de la mort au sein-même de la vie car dans sa recherche, l'artiste s'exclut du monde pour créer, son rapport avec le monde est rompu. Le héros proustien, tout comme son auteur, doivent s'isoler du monde pour écrire avant de mourir. La mort, en ce sens, serait

¹ Edgar Morin, *L'Homme et la mort*, op. cit., p. 143.

² Notre réflexion est inspirée de Maurice Blanchot, « L'œuvre et l'espace de la mort », *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, pp. 105-209.

³Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, op. cit., pp. 21-22.

⁴ Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, op. cit., pp. 25-26.

« le salaire de l'art, elle est la visée et la justification de l'écriture² ». Écrire signifierait alors bâtir sa propre mort, une mort toute intérieure comme celle de *Malte Laurids Brigge*, qui voulait échapper à la mort anonyme, à la mort de masse. Il faudrait alors savoir être le *faber* de sa propre mort pour qu'elle ne nous prenne pas au dépourvu, n'anéantisse pas notre propre être pour toujours, dans l'anonymat et le néant.

Il en découle donc une fonction immolatrice de l'art, qui amène au sacrifice de l'écrivain face à sa propre œuvre. L'œuvre d'art « dévore les vies des modèles puis la vie de l'artiste lui-même³ ». Cela est vrai du narrateur de la *Recherche*, mais tout aussi de Proust et d'autres écrivains, tels Woolf ou Lampedusa, pris dans le piège du temps de la mort.

L'écrivain est également appelé au sacrifice de sa personne par sa propre angoisse, car l'œuvre appelle l'artiste à se perdre en vue de sa réalisation et de son achèvement. L'angoisse comme synonyme de stérilité, d'impuissance et silence ressentis par l'écrivain, sont propres à sa nature car, en écrivant, il accentue son malaise, son inquiétude, et, en même temps, il est maître de son art. De cette angoisse naît donc l'écriture. Le héros-narrateur proustien vit cette angoisse dans le sentiment de stérilité littéraire qui l'amène à ajourner sans cesse son travail.

L'angoisse chez Proust « trouve son expression la plus complète dans un sentiment de la mort que nulle illusion ne dérobe. La mort est d'abord présente dans la tâche de l'écrivain qui, à mesure qu'il écrit, voit ses forces décliner, se met lui-même au tombeau⁴ ». La mort est présente dans les scènes de la mort de la grand-mère du héros, d'Albertine et de Bergotte. Elle s'empare, par les effets du temps, des visages des personnages de la dernière matinée mondaine chez la princesse de Guermantes.

Nous pourrions élargir le concept d'angoisse élaboré par Blanchot à l'expérience vécue par Woolf, prise entre le besoin vital d'écrire et la stérilité, le vide et le silence causés par l'épuisement physique et psychique ressentis par l'écrivaine après l'achèvement de chaque roman, ou par Lampedusa, ayant attendu une vie entière avant de mettre par écrit le roman qu'il portait en lui depuis sa jeunesse, et, en même temps, ayant à se confronter, comme Proust, à la mort, devant lutter contre le temps avant qu'il ne soit trop tard. On songe aussi à Tolstoï, hanté depuis toujours par le sentiment intime de la mort, cherchant à découvrir son sens par le biais de l'écriture et de la mort de ses personnages. L'écriture se révèle alors

¹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 108.

² *Ibid.*, p. 113.

³ Philippe Chardin, « Le chef-d'œuvre inconnu entr'aperçu à la fin de quatre romans de l'écrivain du tournant du siècle », *Revue d'études proustiennes*, *Proust et le livre à venir*, Hommage à Philippe Chardin, Paris, Classiques Garnier, 2017-2, n°6, p. 162.

⁴ Maurice Blanchot, « L'expérience de Proust », *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, p. 54.

dans sa double fonction : comme processus de mise à mort et comme garante de l'immortalité de l'artiste, car il y a un côté à la fois créateur et destructeur chez l'écrivain. L'« art dont il use est un art où doivent apparaître à la fois la parfaite réussite et le complet échec, la plénitude des moyens et l'irréparable déchéance, la réalité et le néant des résultats¹ ». Dans son œuvre l'écrivain s'accomplit tout en se niant. De là la définition de Blanchot, de conscience malheureuse de l'écrivain, alors que « ce malheur est son plus profond talent, s'il n'est écrivain que par la conscience déchirée de moments inconciliables qui s'appellent : inspiration, — qui nie tout travail, — qui nie le néant du génie ; œuvre éphémère, — où il s'accomplit en se niant ; œuvre comme tout² [...] ».

Les réflexions sur la négation de l'écrivain à son travail, sur ce mouvement à la fois créateur et destructeur guidant le processus d'écriture, nous amènent à nous pencher sur la question du langage et de ses rapports à la mort, mais aussi sur la possibilité que la littérature, par sa propre nature, puisse vaincre la mort.

Le langage est simultanément création et destruction, car l'écriture repose sur un vide qui se remplit en donnant naissance aux mots. C'est ce que Blanchot dit à propos de la littérature, alors qu'il réfléchit sur la littérature et le droit à la mort. Le monde littéraire est emprunté au monde réel mais il est infranchissable, les personnages vivent d'une vie imaginaire, irréelle. C'est par le biais des mots que la fiction peut exister. Écrire signifie plonger dans le néant des objets et des êtres de fiction car leur mise en mots présuppose leur néantisation dans leur réalité et matérialité³. Le langage est la possibilité de cette mise à mort, de cette destruction par le biais des mots, car il ne commence qu'avec le vide. La mort apparaît lorsque l'écrivain écrit car « elle est dans les mots la seule possibilité de leur sens⁴ ». Le langage porte en lui-même la mort car il se crée à partir du néant, la négation lui étant liée car dans « la parole meurt ce qui donne vie à la parole ; la parole est la vie de cette mort [...] »⁵. Mais cette mort n'est pas définitive, car en elle se maintient la vie. La chose détruite au monde réel survit, trouve un refuge dans la littérature par le biais des mots qui contiennent les êtres. La mort est donc à la fois possibilité de création et en même temps, « impossibilité

¹ Maurice Blanchot, *Faux pas*, *op. cit.*, p. 13.

² Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 308.

³ À ce propos Blanchot écrit : « Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être. Il est l'absence de cet être, son néant, ce qui demeure de lui lorsqu'il a perdu l'être, c'est-à-dire le seul fait qu'il n'existe pas », *Ibid.*, p. 312.

⁴ *Ibid.*, p. 313.

⁵ *Ibid.*, p. 316.

de mourir¹ », car elle garantit la survie du langage. La mort alors serait l'espoir du langage car le langage, tout en étant la vie, porte la mort, et en elle il se maintient.

Tout en se créant à partir du néant, l'œuvre peut alors aspirer à une sorte d'immortalité, puisque, tout en travaillant sur le néant et avec le néant, l'écrivain crée l'œuvre, il s'anéantit en elle tout en s'affirmant en elle-même. L'œuvre, si elle met à mort l'écrivain, est néanmoins « née de la fidélité à la mort, n'est finalement plus capable de mourir et, à celui qui a voulu préparer une mort sans histoire, elle n'apporte que la dérision de l'immortalité² ».

Et cette immortalité de jouer avec la vie de l'artiste, car elle ne peut concerner que son œuvre. Broch l'écrivait si bien dans sa *Mort de Virgile*, alors qu'il élevait la beauté en « *bloßes Sinnbild der Todesaufhebung, nimmermehr diese selber*³ [...] », et peignait le désespoir de l'artiste dans sa tentative de rendre éternelle son œuvre,

aus vergänglichem Sein das Unvergängliche zu schaffen,
aus Worten, aus Tönen, aus Steinen, aus Farben,
auf daß der gestaltete Raum
die Zeiten überdauere
als schönheitstragendes Mal für kommende Geschlechter, die
Kunst
raumbauend in jedem Bilde,
das Unsterbliche in Raum, nicht in Menschen⁴ [...].

de créer l'impérissable avec des choses périssables,
avec des mots, des sons, des pierres, des couleurs,
afin que l'espace mis en forme,
dure au-delà des âges,
comme un monument, dépositaire de beauté pour les géné-
rations futures, — art,
constructeur de l'immortel dans l'espace, non dans
l'homme⁵ [...].

L'œuvre née de la nature périssable des choses et de la condition humaine, atteint l'immortalité. Mais cette condition n'est possible que par la mort de l'écrivain.

Ces considérations nous amènent à considérer un aspect fondamental dans l'œuvre de Broch, de Proust, de Woolf et des écrivains et artistes en général, à savoir que l'art est immortel, pas son auteur. Pour ce qui est de l'écrivain, son corps tient lieu de prison. Il

¹ *Ibid.*, p. 317.

² *Ibid.*, p. 328.

³ Hermann Broch, *Der Tod des Virgil*, *op. cit.*, p. 133. « symbole de l'abolition de la mort, mais jamais l'abolition elle-même », H. Broch, *La mort de Virgile*, *op. cit.*, p. 155.

⁴ Hermann Broch, *Der Tod des Virgil*, *op. cit.*, p. 134.

⁵ Hermann Broch, *La Mort de Virgile*, *op. cit.*, p. 156.

accepte sa mortification en vue de l'immortalité qu'il veut donner à son œuvre. On pourrait reconnaître dans cette mortification l'idée platonicienne du corps comme prison humaine. Rappelons-nous comment, dans le *Phédon*, Socrate explique à Simmias que les vrais philosophes ne se soucient pas du corps, car la mort n'est autre chose que la déliaison de l'âme d'avec le corps. Les philosophes s'exercent toute leur vie durant à mourir, ne tenant pas compte du corps mais de l'élévation de leur âme. Ne pas aimer le corps signifie alors ne pas avoir peur de la mort, car, explique Socrate : « si tu vois un homme se révolter quand il est sur le point de mourir, c'est qu'il n'était pas ami du savoir mais un quelconque ami du corps » (67e-68c 219). Proust et Woolf acceptent et exacerbent les maladies de leurs corps en ne songeant qu'à l'achèvement de leurs œuvres. Néanmoins, ils savent que ce corps est un danger pour leur travail. Prise de conscience à laquelle aboutit le héros des dernières pages du *Temps retrouvé*. Le héros-narrateur sait bien qu'il court des dangers de mort, extérieurs et intérieurs, à cause de son corps. Il y a les dangers extérieurs, les accidents, qui évoquent la même peur que ressentait Woolf lors de l'écriture des *Années*, d'avoir un accident et de ne pas pouvoir terminer son œuvre. Le 19 décembre 1932, dans son journal, Woolf écrit : « *I feel, for the first time, No I mustn't take risks crossing the road, till the book is done*¹... » (WD 190). Quant aux dangers intérieurs, ceux du corps, ils ont ceci de tragique qu'ils ont partie liée avec la mort et avec l'indétermination de son arrivée :

Quand tout à l'heure je reviendrais chez moi par les Champs-Élysées, qui me dirait que je ne serais pas frappé par le même mal que ma grand-mère, un après-midi où elle était venue y faire avec moi une promenade qui devait être pour elle la dernière, sans qu'elle s'en doutât, dans cette ignorance qui est la nôtre, d'une aiguille arrivée sur le point, ignoré par elle, où le ressort déclenché de l'horlogerie va sonner l'heure ? (TR 616).

Les lieux chez Proust sont associés aux souvenirs, les Champs-Élysées sont ainsi associés à l'attaque mortelle de la grand-mère. Mais il n'est pas moins vrai que la mort anéantit la mémoire, comme l'écrit Proust d'ailleurs. Et, la perte de la mémoire a une conséquence positive pour le héros car, en oubliant ses obligations sociales, il ne se consacrera qu'à son œuvre. En réalité, en lisant les dernières pages de la *Recherche*, nous avons l'impression de lire la *Correspondance* de Proust lui-même. Les accidents du héros-narrateur évoquent certains symptômes dont souffre l'écrivain et dont il rend compte dans ses lettres. Le risque de tomber dans l'escalier, les trébuchements, l'aphasie, la perte de mémoire, l'impossibilité de se lever signent le chemin du personnage vers la mort.

¹ « Pour la première fois je me dis : "Attention à ne pas courir de risques en traversant la rue, jusqu'à ce que le livre soit fini" » (JÉ 299).

Les pensées du héros-narrateur arrivé au terme de son œuvre, et devant se battre contre l'épuisement physique et mental, semblent correspondre au monologue d'une personne qui ressent l'imminence de la mort. Nous pourrions parler du monologue d'un mourant, et le héros lui-même parle de son « existence agonisante » (TR 619) et d'une mort qui s'installe définitivement en lui (*Ibid.*). Se regarder mourir ce serait faire une "petite expérience" de la mort. Néanmoins, tel un mourant qui ne veut pas mourir, le héros de la *Recherche* tout en se sentant mourir, décide de mener son combat contre la mort et d'écrire l'œuvre d'une vie.

L'écriture du livre comporterait ainsi un sacrifice double du romancier. Autant il perdrait sa propre vie en ne travaillant qu'à son œuvre, en lui consacrant sa force vitale, autant il mourrait dans un sens métaphorique. L'écrivain meurt à l'intérieur de sa parole. Il disparaît en son œuvre puisqu'il s'accomplit seulement par sa parole. De là, le sacrifice de l'écrivain car son livre ne peut s'écrire qu'à condition de sa disparition. C'est le narrateur arrivé au seuil de l'œuvre à venir qui pense que « la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances, pour que pousse l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle [...] » (TR 615). Proust, tout en faisant référence à l'idée romantique selon laquelle la souffrance est féconde, s'en détache. La souffrance n'est pas célébrée en tant que motif inspirateur, elle n'est que la condition de la naissance de l'œuvre. De plus, des écrivains tels que Proust et Lampedusa, doivent mourir pour que leur œuvre atteigne la gloire. En ce sens, la mort est l'éditrice des deux écrivains¹.

En même temps, à l'écrivain est donnée une sorte d'immortalité par la parole qu'il éternise dans son œuvre. Mourir dans l'œuvre veut aussi dire revivre dans celle-ci, car l'écriture vise à l'immortalité. L'écrivain est alors complice de cette immortalité, car l'œuvre est ce qui reste de la mort, elle triomphe sur elle. L'écrivain qui meurt survit alors dans son livre par la seule métonymie qui lui permet de devenir son livre.

L'étude de la vieillesse et de l'écriture de la mort nous a permis d'examiner et d'analyser les procédés exploités par les romans de notre corpus pour dénoncer le scandale de la vieillesse. À travers les métamorphoses irrévocables et inhumaines, dont la violence des transformations animales et physiques, éclate le drame de l'altérité du sujet vieilli et s'établit un nouveau rapport de l'homme à la mort. Les thèmes classiques des danses macabres et des

vanités sont réélaborés à partir d'une vision moderne. La danse macabre devient un leitmotiv dans les romans étudiés. Ce thème est présent et indissociable de la vieillesse chez Proust, Woolf et Lampedusa. La vanité est exempte de toute religiosité, tout en faisant référence aux textes bibliques. Tel des spectateurs de tableaux de vanités, les personnages prennent conscience de l'approche de la mort par un effet de réflexivité vécu en deux temps : la suspension et l'anticipation. Les héros vivent une suspension temporelle dans la méditation autour d'une œuvre d'art, comme c'est le cas chez Lampedusa, ou dans la contemplation chez Proust, de visages détruits par le temps et qui évoquent les transformations de la vieillesse et l'anticipation de la mort par les associations aux symboles de la vanité. Ce temps de méditation est suivi par la réflexion autour de sa propre mort et donc par l'anticipation de la mort. Don Fabrizio imagine sa propre mort et le sort de son corps, et, devant le spectacle donné à lui par tous les autres personnages, le héros proustien, réalise de même qu'il a vieilli et que la mort est à sa porte ; il imagine les derniers jours de sa vie au travail, dans l'épuisement.

Les romans du corpus anticipent aussi l'attitude contemporaine de l'homme à l'égard de la mort. Comme nous l'avons analysé précédemment dans la partie consacrée au deuil, les attitudes envers la mort de l'autre dénoncent la fin du deuil, la fin des règles du deuil qui étaient respectées par le passé dans la collectivité et dans les différentes échelles sociales. La mort devient tabou. Gorer dans *Pornographie de la mort* repère dans le monde anglophone ce tabou de la mort, au lendemain du deuxième conflit mondial. Dans *La Mort et l'Occident*, Michelle Vovelle étudie en profondeur les causes de cette nouvelle attitude de l'homme devant la mort et voit dans le modèle américain de la mort "marchande" daté des années soixante, l'un des précurseurs de l'interdit sur la mort. La prise en charge du cadavre par le *funeral director* soulage la famille du fardeau des pratiques administratives et du traitement du corps du défunt, de sa toilette et de son transport au cimetière. La thanatopraxie contribue à donner au mort l'apparence de vie, de calme et de sérénité. Les autres éléments qui participent au tabou sur la mort sont le confinement des vieillards dans les asiles, lieux dépersonnalisants, solitaires, lieux passifs où on attend la mort, et la médicalisation, l'hospitalisation des mourants. Le mourant en phase terminale n'est plus qu'un « cas, un objet, privé de toute autonomie et du droit de vivre sa mort² ». L'allongement de la vie, « l'acharnement

¹ L'idée de la mort comme éditrice nous a été inspirée par le travail de Christine Cano, « Death as Editor », *Proust in perspective – Visions and révisions*, publié par Armine Kotin Mortimer et Katherine Kolb, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 2002, pp. 45-56.

² Michel Vovelle, *La Mort et l'Occident*, op. cit., p. 706.

thérapeutique », ou bien l'euthanasie, restent parmi les thèmes les plus discutés, et qui mettent en relief le pouvoir médical qui ne se limite plus à une constatation de la mort et à l'accompagnement du mourant comme au XIX^{ème} siècle, mais décrète la suprématie de l'hospitalisation de la mort. Nous sommes loin du modèle de la mort bourgeoise du XIX^{ème} et première partie du XX^{ème} siècle. Le mourant dans sa maison, assisté par son entourage, n'existe presque plus, sauf dans le Sud de l'Europe. Les romans analysés gardent encore ce modèle tout en anticipant les nouvelles pratiques de l'homme contemporain devant la mort. Déjà à partir de *La Mort d'Ivan Ilitch*, les caractères fondamentaux du nouveau rapport de l'homme à la mort sont annoncés : nous entrons dans l'ère du mensonge, de la comédie, de l'indécence et de la médicalisation.

En fin de compte, si la mort garde encore un certain rapport au passé (par la proximité du mourant à ses proches qui continuent de l'entourer dans ses derniers jours) on entre néanmoins dans une nouvelle perspective obligeant le héros à un face-à-face solitaire avec la mort. Même s'il est vécu sur le mode de l'échange, ce rapport instauré avec la mort isole le héros des autres dont l'unique préoccupation est d'étudier sa propre fin. Enfin, l'écriture et la littéralité de la mort peuvent permettre aux écrivains de rendre visible cet instant inénarrable et de conférer une sorte d'éternité à leur projet d'écriture actualisé par l'entrée dans le mythe ou le thème de résurrection dans l'œuvre. La mort se met au service du travail de l'écrivain, mais le sacrifice de ce dernier est exigé. Les pulsions autodestructrices et la violence de la maladie qui s'emparent des écrivains, sont alors nécessaires à l'accouchement de l'œuvre.

CONCLUSION

L'étude de la mort du héros dans les romans de Tolstoï, Mann, Proust, Woolf et Lampedusa nous a permis de voir quelle a été la réponse de ces écrivains à la finitude dans la modernité. Dans une perspective comparatiste, cette étude nous a amenés à relever plusieurs points de rencontre mais aussi de distanciation entre les romans, tous examinés à partir du héros romanesque, des liens de ce dernier avec la mort et du rapport tissé avec elle.

La première voie où se croisent les destins des héros est celle qui les fait sombrer dans un contexte de crise, de fin d'un monde. Nous avons analysé comment le déclin ou la fin d'un monde prennent une place considérable dans l'écriture de la mort du héros. Chez Tolstoï, c'est plutôt le déclin moral, des valeurs qui est mis en avant. Déclin, avidité d'avancement social de la nouvelle bourgeoisie qu'on retrouve tout aussi bien dans les romans de Proust et Lampedusa. Chez ces derniers, néanmoins, tout comme dans les romans de Mann et Woolf, le déclin intéresse les vieilles bourgeoisies et aristocraties qui découvrent leur fragilité sociale et économique.

Un caractère fondamental des œuvres de notre corpus, sauf pour le roman de Tolstoï, est celui d'être les produits des « autopsies¹ » du passé, par où la mort est passée. La mort plane sur les représentations historiques et paysagistes, les révolutions et les guerres, faisant de ces lieux des "wasted lands". Les romans de Proust, Woolf et Lampedusa se différencient de celui de Mann par l'opération esthétique qui est proposée du paysage de guerre. Si la particularité des *Buddenbrook* est de proposer une peinture socio-historique, qui permet de suivre l'histoire des personnages de leur naissance à leur mort, tout en faisant émerger la crise que les personnages des dernières générations ressentent vis-à-vis de leur monde et de ses traditions, la particularité des romans de Proust et de Woolf réside dans une radiographie de l'histoire sociale et des idées, ainsi qu'un discours soumis à l'instabilité des points de vue. Là, comme chez Mann, l'Histoire, ne fait évidemment pas l'objet d'un simple discours de coulisse, comme elle n'est pas un simple décor d'arrière-plan. Chez Proust, Woolf et Lampedusa l'Histoire entre dans une catégorie relativement stable. Les raisons sont à repérer dans le manque de confiance vis-à-vis des événements historiques, et dans la soumission de ces derniers à la multiplicité des points de vues des personnages. Ces derniers sont en proie à l'Histoire, ils subissent les événements mais gardent une distance intellectuelle et ironique par rapport à elle. Émerge alors une attitude désillusionnée, plus intellectuelle et passive qu'active et engagée.

La symbolique de la mort, qui se déploie comme cadre extérieur de la narration, aura été le fil conducteur de ces comparaisons. Elle ne s'arrête pourtant pas là. La mort a ses raisons intimes, strictement liées à celles sociales, comme nous l'avons montré en étudiant toutes les facettes que cette symbolique prend dans les romans. La dégénérescence héréditaire et l'attrait pessimiste, morbide pour la mort, tout comme l'interaction des pulsions opposées de vie et de mort, auront été autant de raisons qui ont contribué à définir le cadre intime, profond, de la faiblesse des classes sociales représentées. Dans le récit de Tolstoï, le cadre événementiel est à considérer plutôt dans l'optique d'un déclin moral de la bourgeoisie vis-à-vis de la mort. Quant au discours sur l'hérédité, il avance que les personnages héritent non seulement des traits physiques du mort, mais aussi d'une attitude morale et sociale négative que les membres de la bourgeoisie héritent et transmettent. La vie *comme il faut* relève de cette "tare héréditaire".

L'avènement de la finitude pour les héros n'est pas seulement à situer dans un contexte de fin. Tout en sombrant avec leur monde, les héros en mourant ou en regardant l'autre mourir, comme c'est le cas chez Proust et Woolf, inaugurent de nouvelles attitudes liées à la finitude, qu'elles soient empruntées du réel ou strictement littéraires. C'est ce que nous avons analysé dans la deuxième partie de cette thèse. La mort de l'autre pour les vivants se traduit en deuil. Dans toute société, le deuil se constitue par l'ensemble des rituels et des croyances mises en place par l'homme pour essayer de conjurer l'absence, le néant et le silence qui font place à la perte de l'autre. Mais dans les romans de notre corpus, un nouveau rapport se lit face à la mort de l'autre, un rapport qui ne semble rien avoir du respect et de l'aura sacrée qui entourent traditionnellement les rituels du deuil. En effet, le récit de Tolstoï semble anticiper l'hypocrisie qui sied au deuil comme pratique sociale dans les sociétés contemporaines. Le rituel est accompli parce qu'il faut l'accomplir pour respecter les convenances sociales. Néanmoins, il commence à présenter les caractéristiques d'une pièce de théâtre qu'on retrouve aussi chez Woolf, alors qu'il faut jouer la comédie et montrer une gravité et une douleur feintes. De même chez Proust, le rituel met en place tout un code d'attitudes qu'il faut assumer, d'autant plus que le deuil de guerre n'est plus vécu dans la sphère privée, mais devient complètement public. Tout comme Tolstoï et Woolf, Proust dénonce non seulement le "deuil comme il faut", mais aussi la non-spontanéité qui règle le deuil comme pratique sociale, en instaurant l'interdit de l'extériorisation des sentiments en public, et celui du deuil dans sa nature la plus intime.

¹ P. Chardin, *Le Roman de la conscience malheureuse*, op. cit., p. 17.

L'étude du deuil nous a permis de considérer tout aussi bien la distance qui se creuse entre les vivants et les morts, les objets de ces derniers subissant une désacralisation complète, n'ayant plus de fonction liée au souvenir du mort. Cette vision négative du deuil n'est pas sans évoquer le rapport et les souvenirs que les écrivains ont eus par rapport à leurs propres morts. Nous avons montré comment la figure maternelle, synonyme d'absence par excellence, doit être recréée et pleurée par le biais de l'écriture dans le cas de Tolstoï. Surtout, chez Proust, le deuil de la figure maternelle est l'objet d'une perte inconsolable, il devient synonyme d'une présence qui ne quittera jamais l'écrivain. La mort de la mère serait à la base de la création de l'œuvre ; la *Recherche*, comme l'a souligné Luc Fraisse, se construit sur un deuil¹. La mère devient le foyer par excellence des jours heureux, comme on le lit également chez Woolf et Lampedusa. Chez Proust, Woolf et Lampedusa les souvenirs d'enfance d'avec la mère cristallisent une période de joie à laquelle la mort de la figure maternelle met un terme définitif pour laisser s'installer à sa place la nostalgie. À ce propos, la lecture des journaux, des lettres et des pages autobiographiques, nous a permis de constater comment la démarche autobiographique est une manière de réfléchir à la mort en tant que moteur de l'écriture mais aussi comment il s'agit une démarche qui permet la confrontation des écrivains à leur propre finitude. À ce propos, Frédérique Amselle propose de voir l'écriture d'un journal comme une écriture qui « tend vers la mort. Si l'on ne met pas fin à l'écriture du journal [...] alors c'est la mort qui met le point final² ». L'amour de la figure maternelle s'oppose au sentiment contrastant que les écrivains ressentent envers la figure du père. Mann, Proust et Woolf auraient fait le travail du deuil de la figure paternelle à travers l'écriture de leurs ouvrages.

La troisième partie de notre thèse nous a permis d'analyser le rapport des héros à leur propre finitude. Celle-ci passe d'abord par cette "petite mort" qu'est la vieillesse. Si Tolstoï et Mann montrent la vieillesse de leurs personnages comme la conséquence de la maladie, du malaise intérieur ou du vieillissement naturel, Woolf, Proust et Lampedusa opèrent une nouveauté dans la représentation de cet âge, en situant le vieillissement de leurs personnages dans le contexte d'une dernière fête, qui évoque les danses macabres. Les écrivains proposent une réécriture moderne des traditionnelles danses macabres, des concepts de vanités picturales et des *memento mori*. Pascal Dethurens et Florence Godeau proposent une nouvelle vision des vanités et des *vanitas* considérées dans leur acception picturale, pour les romans de

¹ Luc Fraisse, *Proust au miroir de sa Correspondance*, op. cit., p. 393.

² Frédérique Amselle, *Virginia Woolf et les écritures du moi : le journal et l'autobiographie*, Presses Universitaires de la Méditerranée, Université Paul-Valéry, Montpellier 3, 2008, p. 235.

Lampedusa, de Woolf et Proust. Le roman de Lampedusa, écrit Dethurens, se lit à partir de la fin,

Comme s'il ne servait à rien de raconter, puisque, de toute manière, tout n'est là qu'en vue de la fin. Dans un récit comme dans une vie, tout s'envole, scintillements et fumées mêlés, jusqu'à ce que mort s'ensuive, mais jusqu'à ce que mort aussi explique tout. Alors le narrateur sait ce qu'il a à faire, parsemer son récit d'indices qui sont autant de vanités textuelles. Pour tout révéler *in extremis*¹.

Florence Godeau relève la nouveauté en littérature du traitement des *vanitas* dans les romans de Mann, Woolf, Joyce, Proust, et en particulier dans *La Montagne magique*, *Mrs Dalloway*, « Le Mort », quinzième nouvelle des *Dubliners* et dans *Le Temps retrouvé*. La fête mondaine devient, dans ces textes où la guerre est passée, le motif à partir duquel se met en place une relecture des propos de l'Ecclésiaste :

La scène n'est plus tant un dispositif narratif qu'un dispositif réflexif. Les circonstances et les détails de l'action s'estompent, au profit d'un reflet subjectif. [...] La scène mondaine devient, dès lors, le lieu d'une réflexion distanciée, soulignant le hiatus entre la superficialité du divertissement social et la profondeur de la méditation solitaire sur la caducité des passions humaines. Le personnage focal se fait le truchement entre la réflexion du lecteur et la pensée véhiculée par le roman sous une forme symbolique, processus similaire à celui des Vanités du XVIIe siècle, dont la vocation était de donner aux spectateurs éclairés et fortunés, au sein d'un espace privé et intimiste, [...] l'occasion d'une méditation naguère réservée aux clercs et aux couches sociales les plus élevées².

Une autre nouveauté dans le traitement de la vieillesse dans les romans de Proust, Woolf et Lampedusa, est à repérer dans les descriptions « zoologiques, botaniques ou sculpturales ». Descriptions inhumaines, sans pitié, que celles que les écrivains donnent de ces bourgeois et aristocrates, descriptions qui peuvent se lire tout aussi bien comme une métaphore d'un monde révolu, dont la laideur ne peut qu'insister avec force sur ces vies qui ne servent plus à rien, sinon à évoquer un *monde d'hier*.

L'écriture de la vieillesse nous a amenés à considérer celle que Maeterlinck nomme, dans *Pelléas et Mélisande*, « la vieille servante de la mort³ », à savoir la maladie. Encore une fois, le récit de Tolstoï a été fondamental pour analyser un nouveau rapport de l'homme à sa propre finitude lorsqu'il croit pouvoir guérir de la « maladie de la mort ». La médicalisation de la mort a ouvert la voie à la croyance en l'idée que la mort, vue comme une punition par

¹ Pascal Dethurens, « Le télescope et la loupe », *op. cit.*, pp. 39-40.

² Florence Godeau, « Une ombre au tableau. Vanités et mondanité dans quelques récits modernistes. (M. Proust, J. Joyce, V. Woolf, T. Mann), *Études Épistémè* [En ligne], 22 | 2012, mis en ligne le 01 septembre 2012, consulté le 18 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/episteme/378> ; DOI : 10.4000/episteme.378

³ Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, (1892), préface de Henri Ronse, postface de Christian Lutaud, Bruxelles, Fédération Wallonie-Bruxelles, 2012, p. 63.

l'homme moderne, pourra être vaincue. C'est d'ailleurs ce qu'essaient de faire la médecine, la biologie et la technique, dans leurs recherches actuelles sur la lutte contre la mort qui peut passer par le prolongement de la vie et la lutte contre la vieillesse. L'écriture de la mort et de ses prodromes, la maladie et la vieillesse, donne autant des descriptions inhumaines, violentes, réalistes et dégradantes que des images poétiques et relevant du mythe.

La mort est une image en ceci qu'elle ne peut pas être autre chose qu'une création possible par l'écriture. Gaston Bachelard l'a écrit si bien : « La mort est d'abord une image, elle reste une image. Elle ne peut être consciente que si elle s'exprime, et elle ne peut s'exprimer que par des métaphores¹ ». Les écrivains utilisent des métaphores pour rendre l'écriture de cet instant. La mort est pensée autant comme anéantissement par excellence que comme être de langage par lequel on peut confier l'immortalité à l'œuvre. Le langage permet de lutter contre la finitude. Si Tolstoï offre l'immortalité à son héros par des caractéristiques qui laissent entrevoir sa conversion religieuse, Mann n'offre aucun salut à ses héros. La mort est synonyme d'anéantissement, même dans le cas de Hanno et de sa passion pour la musique, cette dernière ne servira que de cadre à sa mort, elle ne lui donnera que la paix du repos. Rien ne survivra à sa mort. Quoi qu'il en soit, pour Proust, Woolf et Lampedusa, la mort ne peut être vaincue que par la littérature. Écrire pour remplir le vide de la mort, écrire ou bien mourir de l'écriture pour que le livre voie le jour. Ce que nous enseignent ces trois écrivains c'est que la littérature peut mettre à mort la vie des écrivains, mais peut leur garantir un peu d'immortalité par le biais du langage qui remplit le vide du néant. La mort du héros, elle, est une mort mythique chez Lampedusa, une mort qui se garantit l'immortalité par la "belle mort" personnifiée en femme séduisante qui escorte Don Fabrizio dans son agonie. Dans le cas du narrateur proustien, c'est l'entreprise de l'écriture du livre à venir qui permet d'immortaliser tous les personnages de l'œuvre. De manière plus générale, l'écriture ouvre la voie à l'immortalité par et dans l'œuvre, contre la finitude qui est la seule certitude que l'homme a dans sa vie. Les œuvres tomberont elles aussi dans l'oubli ou seront détruites, tout comme les monuments et les œuvres d'arts, c'est ce que nous enseignent Proust ou Broch dans *La Mort de Virgile*. Elles ne peuvent s'assurer qu'une immortalité terrestre, mais pas éternelle. Néanmoins, avec elles, comme l'a écrit Proust, la mort « a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable » (Sw 345).

L'avènement de la finitude constitue alors autant une affirmation qu'une mise en péril du héros dans la narration. Son affirmation est possible par le biais de l'écriture qui permet de

conférer une certaine immortalité au texte, par le sacrifice même de l'écrivain. Mais l'œuvre, tout en devenant le tombeau de l'écrivain, contient ce dernier en elle. Comme l'écrit Maurice Blanchot,

L'écrivain qui écrit une œuvre se supprime dans cette œuvre, et il s'affirme en elle. S'il l'a écrite pour se défaire de soi, il se trouve que cette œuvre l'engage et le rappelle à lui, et s'il l'écrit pour se manifester et vivre en elle, il voit que ce qu'il a fait n'est rien, que la plus grande œuvre ne vaut pas l'acte le plus insignifiant, et qu'elle le condamne à une existence qui n'est pas la sienne et à une vie qui n'est pas de la vie. Ou encore, il a écrit parce qu'il a entendu, au fond du langage, ce travail de la mort qui prépare les êtres à la vérité de leur nom : il a travaillé pour ce néant et il a été lui-même ce néant au travail. Mais, à réaliser le vide, on crée une œuvre, et l'œuvre, née de la fidélité à la mort, n'est finalement plus capable de mourir et, à celui qui a voulu se préparer une mort sans histoire, elle n'apporte que la dérision de l'immortalité¹.

L'une des limites de notre étude est constituée par le titre que nous avons donné à cette thèse. La mort du héros est le sujet des romans de Tolstoï, Mann et Lampedusa. Chez Proust et Woolf, tout comme chez Lampedusa, nous retrouvons les thèmes de la fin d'un monde, d'une vision apocalyptique de la guerre et de la danse macabre constituée par le dernier bal qui convoie tous les personnages vieillissants. Chez Proust, la mort de Saint-Loup est représentée comme une mort héroïque, au sens classique, et pour cela nous pouvons tout aussi bien parler de mort du héros. Le héros de la *Recherche*, quant à lui, s'il meurt, ce n'est que de façon symbolique, il doit mourir pour renaître en tant qu'écrivain. Les deuils qu'il vit sont néanmoins ressentis comme de "petites morts" qu'il porte en lui-même. Toutefois, s'il ne meurt pas, le héros-narrateur des pages du *Temps retrouvé* se confronte sans cesse à sa propre finitude lorsqu'il s'aperçoit qu'il a vieilli et lorsqu'il doit faire face aux accidents mortels qui mettraient en danger l'écriture de son œuvre. Dans *Les Années*, les morts de Mme Pargiter et de son mari, le colonel Pargiter, représentent la fin d'un monde. Comme chez Proust, chez Woolf la mort de l'autre devient l'occasion pour les personnages de la nouvelle génération des Pargiter de se confronter à leur propre finitude et au sens de leur vie. Qu'il s'agisse de morts réelles ou des réflexions des héros sur leur propre mort, la mort s'installe chez les personnages, ils sont confrontés à leur finitude ; l'idée de la mort structure le texte au travers des réflexions et des images que le langage applique à la mort.

La question de la mise en péril du héros dans la narration ouvre des pistes sur une nouvelle approche que ce travail pourrait envisager, à savoir le statut du héros dans la modernité et son éclatement dans la postmodernité. Cet aspect n'a pas été mis en évidence par notre travail et en constitue l'une des limites, mais aussi un prolongement logique pour des

¹ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos* (1948), Paris, Corti, 1958, p. 312.

recherches à venir. En effet, nous avons considéré la figure du héros dans le contexte de sa mort, de sa propre finitude et non pas comme personnage ayant un statut romanesque en bonne et due forme, qui est destiné à s'alléger puisque le personnage sera amené à perdre de son poids et de sa consistance dans la postmodernité. Comme l'écrit Florence Godeau à propos de l'œuvre de Musil et de Proust, « l'absence de "qualités" de la figure centrale implique [...] le renoncement consenti aux valeurs héroïques traditionnelles² ». À partir du XXème siècle les romanciers s'éloignent de la tradition du réalisme et du naturalisme, de l'historicité du personnage³. Henri Meschonnic a mis l'accent sur la nature du sujet dans la modernité, par rapport aux valeurs classiques qui lui ont toujours été attribuées :

Dans la religion, et dans le religieux, comme inclusion de l'éthique, et de l'histoire, le sens a lieu parce qu'il y a un sujet, et un seul. Le super-sujet. [...] Peut-être quelque chose de la modernité commence là où il n'y a plus de super-sujet. Là où le sujet se cherche. Et où il est traqué⁴.

Ces considérations ne sont pas séparées de ce qui a été notre objet d'étude, plus proprement la mort, la finitude du héros, car elles nous amènent en fin de compte à nous interroger sur l'écriture de la mort du héros dans la postmodernité et dans la contemporanéité. Comment s'écrit la mort des personnages de roman à partir des années soixante? Dans sa thèse sur la représentation romanesque de la mort dans les œuvres de Proust, Giono, Rulfo et García Márquez, Dominique Mahieux souligne comment « il n'y a pas une littérature de l'agonie mais des narrations qui chacune quêtent un reflet de vérité⁵ ». Ainsi, tout en proposant une étude de la mort dans des textes différents autant par la géographie, la période historique concernée que par la culture des écrivains, Dominique Mahieux met l'accent sur le fait que « L'étude de l'écriture de la mort devrait mettre en lumière des différences et des convergences essentielles⁶ », au-delà de l'appartenance des œuvres à une période historique et à une culture communes.

Il serait intéressant de voir comment la mort est écrite à partir de la postmodernité, comment les écrivains de notre corpus ont anticipé les thèmes du drame unique du mourir, du

¹ Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », *op. cit.*, pp. 327-328.

² Florence Godeau, *Les Désarrois du moi. "A la recherche du temps perdu" de M. Proust et "Der Mann ohne Eigenschaften" de R. Musil*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1995, p. 256.

³ Voir : Michel Zeraffa, *Personne et Personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1969.

⁴ Henri Meschonnic, *Modernité Modernité*, Paris, Éditions Verdier, 1988, p. 48.

⁵ Dominique Mahieux, *L'Elaboration littéraire de l'expérience existentielle : La représentation romanesque de la mort* (Proust, Giono, Rulfo, García Márquez), thèse en Littératures comparées, sous la direction de M. Jean-Louis Backès, Université François Rabelais, Tours, 1996, pp. 10-11.

⁶ *Ibid.*, p. 15.

tabou de la mort, de l'interdit du deuil, de l'acharnement thérapeutique, des monologues intérieurs de la mort, mais aussi la perte de sens, de valeurs héroïques qu'accuse la mort du héros dans le roman en Europe. Ce ne sont plus des héros à mourir, mais des anti-héros, des personnages qui expriment l'angoisse ou l'injustice du mourir. Et puis, la perte de sens que cette mort a pour les autres, ce drame de sa propre mort qui ne peut être que privé parce qu'il anéantit ce qu'il y a de plus cher, l'individualité. En même temps, la mort devient une présence constante dans les pensées des personnages ; ils se rapportent à elle. On songe à *Une mort très douce* de Simone de Beauvoir, où sont évoqués non seulement la mort de sa mère qu'elle a assistée jusqu'à la fin, mais aussi les thèmes de l'euthanasie et de l'acharnement thérapeutique dans les hôpitaux. Bataille écrit son récit, *Le Mort*, alors qu'il souffre de tuberculose et qu'il est dans un état de délire maladif. Marie est là quand Edouard meurt ; elle s'adonne ensuite à la lascivité et à la débauche avant de mourir à son tour. Et puis, il y a ces mortes immortalisées par Pierre Michon dans ses *Vies minuscules*, ces personnages "minuscules" auxquels l'écrivain réserve des morts héroïques et tragiques. On songe à la vie du père Foucault, vieux et malade, mais qui préfère la mort à l'aveu et à la honte d'être illettré. De l'abbé Bandy, de ce vieil ivrogne qui avait perdu la foi dans le verbe, qui célébrait la faillite du verbe, le héros imagine l'instant de sa mort, des chairs de femmes dont il s'est souvenu, du sens qu'avait pris la mort pour lui alors qu'en se relevant avant de retomber mort il avait remercié "Quelqu'un".

On pense également à Pereira, ce vieil héros de Tabucchi, intellectuel et malade qui n'arrive pas à faire le deuil de sa femme et qui vit avec la pensée constante de la mort. Il la voit dans les après-midi ensoleillés de Lisbonne, il croit qu'elle est nécessaire au sens de la vie. Dans *Tristan meurt*, Tabucchi représente l'agonie de son héros qui se meurt de gangrène, vieux, plein de rage, et qui veut qu'un écrivain assiste à son agonie pour le rendre témoin de sa vie passée et de sa mort horrible. L'opposition à la guerre est toujours là, l'époque fasciste que Tristan a vécue, ou le salazarisme chez *Pereira soutient*. Dans le même ordre d'idées, tenter d'échapper à l'emprise de la mort oblige Blanchot à vivre avec elle, de la sentir en lui pour toujours, c'est l'aveu de l'écrivain dans *L'Instant de ma mort*, livre écrit sur la fin de sa vie et où on apprend sur l'épisode qui a signé à jamais le rapport de l'écrivain à la mort qu'étant sur le point d'être fusillé par les nazis il parvint à s'enfuir.

Ces quelques exemples littéraires de romans européens sur la mort nous amènent à considérer la richesse d'images et de réflexions que peut inspirer un sujet comme la mort, réflexions qui se heurtent néanmoins à l'inconnaissable et au drame de la néantisation.

Écrire la mort serait alors la seule manière de lui donner un sens, de faire survivre quelque chose de ce néant auquel elle amène.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS

TOLSTOÏ, Léon, *Смерть Ивана Ильича*, Издание Санкт-Петербургского Комитета Грамотности, состоящего при ИМПЕРАТОРСКОМ вольном экономическом обществе, С. ПЕТЕРБУРГ, Типография С. Добродеева, 1886.

Смерть Ивана Ильича (1886), *La Mort d'Ivan Ilich*, traduit du russe, préfacé et annoté par Françoise Flamant, Paris, Gallimard, 2000.

MANN, Thomas, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* (1901), Berlin, Fischer Taschenbuch Verlag, 2013.

Les Buddenbrook. Le déclin d'une famille (1932), traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis, Paris, Fayard, 2015.

PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé, À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, vol. 4.

WOOLF, Virginia, *The Years* (1937), Edited with an Introduction by Hermione Lee, and Notes by Sue Asbee, Oxford University Press, 1999.

Les Années, traduit de l'anglais par André Topia, *Œuvres romanesques*, II, édition publiée sous la direction de Jacques Aubert, avec, pour ce volume, la collaboration de Catherine Bernard, Michel Cusin, Adolphe Haberer, Josiane Paccaud-Huguet, Françoise Pellan, Michèle Rivoire et André Topia, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.

TOMASI di LAMPEDUSA, Giuseppe, *Il Gattopardo*, a cura di G. Bassani, Milano, Feltrinelli, 1958 ; Edizione conforme al manoscritto del 1957. *Il Gattopardo* (1969), Nuova edizione riveduta a cura di Gioacchino Lanza Tomasi, Premessa di Gioacchino Lanza Tomasi, 2009.

Le Guépard, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Nouvelle édition et postface de Gioacchino Lanza Tomasi, Paris, Seuil, 2007.

II. AUTRES ŒUVRES DE REFERENCE DES ÉCRIVAINS DU CORPUS

1. Léon Tolstoï

La Guerre et la Paix (1865-1869), 2 vol., préface et traduction de Boris de Schloezer, notice de Sylvie Luneau, notes de Gustave Aucouturier, Paris, Gallimard, 1972.

Anna Karénine (1877), traduction et notes d'Henri Mongault, préface de Louis Pauwels, Dossier d'Anne Karénine présenté et traduit par Sylvie Luneau, Paris, Gallimard, 1952.

Enfance (1852), *Souvenirs et récits*, préface et traduction de Sylvie Luneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.

La Mort d'Ivan Ilitch, *Trois morts* (1859), *Maître et serviteur* (1895), édition de François Flamant, Paris, Gallimard, 1997.

La Sonate à Kreutzer (1889), *Souvenirs et récits*, préface et traduction de Sylvie Luneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.

Journaux et carnets, I, (1847-1889), préface de Michel Aucouturier, textes traduits, présentés et annotés par Gustave Aucouturier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.

Confession (1879-1882) ; suivi de *Quelle est ma foi ?* ; et de *Pensées sur Dieu* (1881), textes inconnus présentés et trad. Par Luba Jurgenson, Paris, Pygmalion, 1998.

Qu'est-ce que l'art ?, (1898), traduit du russe par Théodore de Wyzewa, Paris, Perrin, 1918.

Pensées de Tolstoï d'après les textes russes, traduit du russe par Ossip-Lourié, Paris, F. Alcan, 1898.

En ligne sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5526487x/f9.image>.

2. Thomas Mann

Tonio Kröger, suivi de *Le petit Monsieur Friedmann*, *Heure difficile*, *L'enfant prodige* et *Un petit bonheur*, préface d'Edmond Jaloux, traduit de l'allemand par Geneviève Maury, Paris, Stock, « Bibliothèque Cosmopolite », 1923.

La Montagne Magique, traduction de l'allemand par Maurice Betz, Paris, Fayard, 1931.

La Mort à Venise, suivi de *Tristan* et *Le Chemin du cimetière*, traduit de l'allemand par Félix Bertaux, Charles Sigwalt et Axel Nesme, Paris, Fayard, 1947.

Betrachtungen eines Unpolitischen (1918), Herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Hermann Kurzke, Frankfurt, S. Fischer Verlag, 2009.

Considérations d'un apolitique (1918), trad. de l'allemand par Louise Servicen et Jeanne Naujac, Introduction de Jacques Brenner, Paris, Grasset, 1975.

Esquisse de ma vie (1930), traduit de l'allemand par Louis Servicen, Paris, Gallimard, 1967.

Goethe et Tolstoï (1923), trad. de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris-Neuchâtel, Éd. Victor Attinger, « Occident », 1931.

Noblesse de l'esprit : essais (1933), traduits de l'allemand par Fernand Delmas, Paris, Éditions Albin Michel, 1960.

Les Pages immortelles de Schopenhauer choisies et expliquées par Thomas Mann, texte de Schopenhauer : trad. J. –A. Cantacuzène, texte de Thomas Mann : trad. Jean Angeloz, Paris, Éditions Corrêa, 1939.

Wagner et notre temps, avant-propos et notes de Georges Liébert, Paris, Hachette, 1978.

Correspondance

Lettres 1889-1936, choisies et présentées par Erika Mann, traduit de l'allemand par Louis Servicen, Paris, Gallimard, « Du Monde entier », Paris, 1966.

3. Marcel Proust

Contre Sainte-Beuve, précédé de *Pastiches et mélanges*, et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration de d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

À la recherche du temps perdu., édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, 4 vol.

Le Carnet de 1908, établi et présenté par Philip Kolb, Paris, Gallimard, « Cahiers Marcel Proust », n° 8, 1976.

« Matinée chez la Princesse de Guermantes », *Cahiers du Temps retrouvé*, édition critique établie par Henri Bonnet en collaboration avec Bernard Brun, Paris, Gallimard, 1982.

Correspondance

Correspondance de Marcel Proust, 21 vol., texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1970-1993.

4. Virginia Woolf

Mrs Dalloway, *Œuvres romanesques I*, traduit de l'anglais par Marie-Claire Pasquier, édition publiée sous la direction de Jacques Aubert avec la collaboration d'Adolphe Haberer, Marie-Claire Pasquier, Françoise Pellan et Michèle Rivoire. Préface de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.

The Common Reader : First Series, London, Hogarth Press, 1925.

Le Commun des lecteurs, trad. De l'anglais par Céline Candiard, Paris, L'Arche, 2004.

Vers le phare, *Œuvres romanesques II*, traduit de l'anglais par Françoise Pellan, édition publiée sous la direction de Jacques Aubert avec la collaboration de Catherine Bernard,

Michel Cusin, Adolphe Haberer, Josiane Paccaud-Huguet, Françoise Pellan, Michèle Rivoire et André Topia, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.

On being Ill (1930), Introduction by Hermione Lee, Massachusetts, Paris Press Ashfield, 2002.

De la maladie, trad. de l'anglais et présenté par Élise Argaud, Paris, Rivages, 2007.

Trois guinées, préface et traduction de l'anglais par Viviane Forrester, Paris, Des Femmes, 1978.

A Writer's Diary, Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf, ed. Leonard Woolf, London, Hogarth Press, 1953.

Journal d'un écrivain, traduit de l'anglais par Germaine Beaumont, préface de Leonard Woolf, Paris, 10/18, 1984.

Moments of Being. Unpublished Autobiographical Writings (1976), ed. Jeanne Schulkind, Londres, Chatto & Windus, 1978.

Instants de vie, traduit de l'anglais par Colette-Marie Huet, préface de Viviane Forrester, Paris, Stock, 1986.

The Pargiters : The Novel-Essay Portion of The Years, ed. Mitchell A. Leaska, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1977.

Correspondance

The Letters of Virginia Woolf, vol. n°5 (1932-1935), *The sickle side of the moon*, ed. Nigel Nicolson et Joanne Trautmann, London, Hogarth Press, 1979.

The Letters of Virginia Woolf, vol. n°6 (1936-1941), *Leave the letters till we're dead*, ed. Nigel Nicolson et Joanne Trautmann, London, Hogarth Press, 1994.

5. Giuseppe Tomasi di Lampedusa

Opere, Il Gattopardo ; I Racconti ; Letteratura inglese ; Letteratura francese, (1995), a cura di Nicoletta Polo, Introduzione e premesse di Gioacchino Lanza Tomasi, quinta edizione accresciuta e aggiornata, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2004.

Byron, traduit de l'italien par Monique Baccelli, Paris, Allia, 1999.

Shakespeare, traduit de l'italien par Monique Baccelli, Paris, Allia, 2000.

Stendhal, (1985), traduit de l'italien par Monique Baccelli, Paris, Allia, 2002.

Le professeur et la sirène, Nouvelles, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, préface et notes de Jean-Paul Manganaro, postface de Gioacchino Lanza Tomasi, Paris, Seuil, 2014.

Giuseppe Aromatizi, (G. Tomasi di Lampedusa ?), *Scritti ritrovati*, a cura di A. Vitello, Premessa di F. d'Orsi Meli, Introduzione e note di A. Vitello, Palermo, Flaccovio Editore, 1993.

Correspondance

Lettere a Licy. Un matrimonio epistolare, a cura di Caterina Cardona, Sellerio, Palermo, 1987.

Licy e il Gattopardo. Lettere d'amore di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, a cura di Sabino Caronia, Roma, Edizioni Associate, 1995.

Viaggio in Europa. Epistolario 1925-1930, a cura di G. Lanza Tomasi e Salvatore Silvano Nigro, Milano, Mondadori, 2006.

Voyage en Europe, Édition critique de Gioacchino Lanza Tomasi et Salvatore Silvano Nigro, Introduction de Gioacchino Lanza Tomasi, Préface et notes de Salvatore Silvano Nigro, trad. de l'italien par Nathalie Castagné, Paris, Seuil, « Réflexion », 2007.

III. ÉTUDES SUR LE CORPUS

1. Études comparatistes sur les écrivains du corpus

CHARDIN, Philippe, *Le Roman de la conscience malheureuse, Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, Genève, Droz, 1982.

- « Rupture indéterminable et travail de deuil dans la littérature européenne du début du siècle : Proust, Kafka, Svevo », *La rupture amoureuse et son traitement littéraire*, textes réunis par Régis Antoine et Wolfgang Geiger, Paris, Honoré Champion, 1997, pp. 163-181.
- « De la contemplation du “grand ciel” tolstoïen au dialogue critique : Proust lecteur de Tolstoï ? », *L'Ours et le Coq : trois siècles de relations franco-russes : essais en l'honneur de Michel Cadot*, textes présentés par Francine-Dominique Liechtenhan, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, pp. 127-138.
- « Le chef-d'œuvre inconnu entr'aperçu à la fin de quatre roman de l'écrivain du tournant du siècle », *Revue d'études proustiennes, Proust et le livre à venir*, Hommage à Philippe Chardin, Paris, Classiques Garnier, 2017-2, n°6, pp. 155-168.
- « Le névropathe et son Esculape : un duo romanesque des années 1920 », *Littérature et médecine. Le cas de Proust*, sous la direction de Mireille Naturel, Paris, Hermann, 2018, pp. 59-82.

GODEAU, Florence, *Les Désarrois du moi. “A la recherche du temps perdu” de M. Proust et “Der Mann ohne Eigenschaften” de R. Musil*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1995.

- *Romans de la fin d'un monde : Marcel Proust "Le Temps retrouvé", Joseph Roth "La marche de Radetzky", Giuseppe Tomasi di Lampedusa "Le Guépard"*, Florence Godeau, Lise Bossi, Carole Ksiazenicer-Matheron, Neuilly, Atlande, 2014.
- « Lectures comparatistes de Proust », *Revue de littérature comparée*, 2009/4 (n° 332), pp. 471-475. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2009-4-page-471.htm>
- « Une ombre au tableau. Vanités et mondanité dans quelques récits modernistes (M. Proust, J. Joyce, V. Woolf, T. Mann) ». *Etudes Épistémè : revue de littérature et de civilisation (XVIIe - XVIIIe siècles)*, Association Études Épistémè, 2012, Vanités d'hier et d'aujourd'hui : une poétique de l'éphémère (22), <http://revue.etudes-episteme.org/?une-ombre-au-tableau-vanites-et>. ([halshs-00789228](https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00789228))
- « [Récit et réflexion chez Proust, Musil et Woolf : l'exemple de la scène mondaine](#) », *Bulletin Marcel Proust*, 2012, pp.101-107.
- « Souvenirs de rivages. Proust, Colette, Woolf, Nabokov », *Europe*, n°1012-1013, « Marcel Proust », août-septembre 2013, pp. 116-125.
- « La madeleine, la langue et la boue. Image première, image dernière (Proust, Beckett) », *Europe*, n°1012-1013, « Marcel Proust », août-septembre 2013, pp. 155-163.

GUILLAUME, Isabelle, « Ecrire le changement historique : *Le Temps retrouvé* de Marcel Proust, *Le Guépard* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa », *Bulletin Marcel Proust*, n° 62, déc. 2012, pp. 31-47.

LE ROUX-KIEKEN, Aude, « Proust et Lampedusa. Le faubourg Saint-Germain sous le soleil de Sicile », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2011/2 (Vol. 111), p. 417-436. DOI : 10.3917/rhlf.112.0417. URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2011-2-page-417.htm>

SAIGNES, Anna, SALHA, Agathe, *Romans de la fin d'un monde. (Proust, Roth, Lampedusa)*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, "Cours", 2015.

TROUBETZKOY, Wladimir, « La relation complexe de Marcel Proust à Lev Tolstoï », *Cahiers Léon Tolstoï*, n°9, « Le rayonnement de Tolstoï en Occident », 1995, pp. 11-18.

2. Léon Tolstoï

ARGYROS, Annie, *Tolstoï : la déchirure*, Paris, Delachaux et Niestlé, coll. « Champs psychanalytiques », 1999.

AUCOUTURIER, Michel dir., *Cahiers Léon Tolstoï*, n° 1-25, Les amis de Tolstoï, Paris, Institut d'études slaves, 1983-2014.

BARTLETT, Rosamund, *Tolstoy: A Russian Life*, London, Main, 2013.

BIRUKOV, Pavel I., *Léon Tolstoï : Vie et Œuvre, Mémoires, Souvenirs, Lettres, Extraits du Journal intime, Notes et Documents biographiques* réunis, coordonnés et annotés par P. Birukov, révisés par Léon Tolstoï, traduits sur le manuscrit par J.W. Bienstock, 4 vol., Paris, éd. du Mercure de France, 1906.

En ligne sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k372115c/f103>.

- DU BOS, Charles, *Approximations*, Paris, Correa, 1922.
- CHESTOV, Léon, *L'Idée de bien chez Tolstoï et Nietzsche* ; traduit du russe par T. Rageot-Chestov et G. Bataille, Introduction de Jules de Gaultier, Paris, J. Vrin, 1949.
- Les Révélations de la mort : Dostoïevski et Tolstoï, Préface et traduction de Boris de Schloezer, Paris, Plon, 1958.
- CITATI, Pietro, *Tolstoï* (1984), traduit de l'italien par Jacques Barbéri, Paris, Denoël, 1987.
- MARUGGI, Maria, « Deux héros condamnés à mort dans *La mort d'Ivan Ilitch* de Léon Tolstoï et *Mourir* d'Arthur Schnitzler », *Langues et Linguistiques*, volume n° 36, 2016, pp. 103-113.
- En ligne : <http://www.lli.ulaval.ca/recherche/revues/revue-langues-et-linguistique/index-des-numeros-et-articles/vol-36-2016>.
- NABOKOV, Vladimir, *Lectures on Russian Literature : Gogol, Tourgueniev, Dostoïevski, Tolstoï, Tchekov, Gorki*, Harcourt Brace Jovanovich/ Bruccoli Clark, 1981; traduction de l'anglais par Marie-Odile Fortier-Masek et Fredson Bowers, préface de Cécile Guilbert, Littératures : I, II et III, Paris, Robert Laffont (Essai), « Bouquins », février 2010.
- Tolstoï, Tchekhov, Gorki*, Paris, « La Cosmopolite », Stock, 1999.
- PHILONENKO, Alexis, *Histoire et religion chez Tolstoï* in *Essais sur la philosophie de la guerre*, Paris, J. Vrin, 1976.
- ROLLAND, Roman, *Vie de Tolstoï*, Paris, Albin Michel, 1978.
- SÉMON, Marie, « L'enivrement de la mort », *Tolstoï et la mort*, sous la direction de Marie Sémon, Paris, Institut d'études slaves, 1986, pp. 15-29.
- STRUVE, Nikita, « Actualité de *la Mort d'Ivan Ilitch* », *Tolstoï et la mort*, sous la direction de Marie Sémon, Paris, Institut d'études slaves, 1986, pp. 77-83.
- TROYAT, Henri, *Tolstoï*, Paris, Fayard, « Les grandes études littéraires », 1967.
- TROUBETSKOY, Wladimir, « Tolstoï, Schopenhauer et la musique dans *La mort d'Ivan Ilitch* et *La sonate à Kreutzer* », *Cahier Léon Tolstoï*, n°6, Paris, Institut d'études slaves, 1996, pp. 21-28.

3. Thomas Mann

- BERTAUX, Félix, « Compte rendu des *Buddenbrook* de Th. Mann », *Europe*, n° 124, avril 1933.
- BIANQUIS, Geneviève, « Th. Mann, romancier de la bourgeoisie allemande », *La Revue des Deux Mondes*, 1^{er} août 1928.
- DETHURENS, Pascal, *Thomas Mann et le crépuscule du sens : création littéraire et culture européenne dans l'œuvre de Thomas Mann*, Genève ; Paris, Georg ; Genève, Institut européen de l'université de Genève, 2003.
- DRESCH, Joseph, « Un nouveau roman de Thomas Mann », *Revue Germanique*, n°2, Paris, mars-avril 1910, pp. 174-188.
- FINCK, Jean, *Thomas Mann et la psychanalyse*, précédé de « Thomas Mann et l'irrationnel », par Jean-Michel Palmier, Les Belles-Lettres, « Confluents psychanalytiques », Paris, 1982.
- FOUGÈRE, Jean, *Thomas Mann ou la séduction de la mort*, Paris, Éd. du Pavois, 1947.
- FOURRIER, Georges, *Thomas Mann, le message d'un artiste bourgeois (1896-1942)*, Paris, Les Belles-Lettres, 1960.
- GISSELBRECHT, André, *Thomas Mann et les Buddenbrook. Essai d'explication*, Centre d'études et des recherches marxistes, Paris, s. d.
- GUIGNARD, René, « Le problème de la décadence chez Thomas Mann », *Revue des cours et conférences*, Paris, vol. 33, fév. 1932.
- HERZFELD, Claude, *Thomas Mann : déclin et épanouissement dans Les Buddenbrook*, Paris, L' Harmattan, 2011.
- KRÜLL, Marianne, *Les Magiciens. Une autre histoire de la famille Mann* (1991), trad. de l'allemand par Marielène Weber, Paris, Seuil, 1995.
- LAUREILLARD, Germaine, *Thomas Mann et la pensée allemande, Europe : revue mensuelle*, n°159, Paris, 15 mars 1936, pp. 327-344.
- LEIBRICH, Louis, « Thomas Mann et Nietzsche », *La Revue des lettres modernes*, n° 76-77, Quinze années d'études nietzschéennes en France, 1963.
- *Thomas Mann : une recherche spirituelle*, Paris, Aubier-Montaigne, 1974.
- LUKACS, Georges, *Thomas Mann* (1948-1957), traduit de l'allemand par Paul Laveau, Maspero, coll. « Les textes à l'appui », Paris, 1967.
- MARCEL, Odile, *La maladie Européenne : Thomas Mann et le XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

SAGAVE, Pierre-Paul, *Réalité sociale et idéologie religieuse dans les romans de Thomas Mann : Les Buddenbrook, la Montagne Magique, le Docteur Faustus*, Paris, Les Belles-Lettres, 1954.

VION-DURY, Juliette, « La répétition du passé dans *The Forsyte Saga* de John Galsworthy et *Buddenbrooks*; *Verfall einer Familie* de Thomas Mann », *Revue de littérature comparée*, 2004/1 (n° 309), p. 55-74. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2004-1-page-55.htm>

WISSKIRCHEN, Hans, *Thomas Mann et les siens : une dynastie d'écrivains* (1996), trad. de l'allemand par Philippe Legionnet Paris, Bartillat, 2002.

4. Marcel Proust

Ouvrages techniques

BRUNET, Étienne, *Le Vocabulaire de Marcel Proust*, préface par Jean-Yves Tadié, Genève, Slatkine, Paris, Champion, 1983, 3 volumes.

Dictionnaire Marcel Proust, publié sous la direction d'Annick Boullaguet et Brian G. Rogers, Champion, 2004, rééd. 2008.

TADIÉ, Jean-Yves, *Proust, le dossier*, Paris, Pocket, 1998.

Liste des abréviations :

Le Bulletin des amis de Marcel Proust et des amis de Combray, publié à Illiers-Combray, à partir de 1950, est signalé : *B.A.M.P.*

Le Bulletin d'informations proustiennes, publié aux Presses de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm, à partir de 1970, est signalé : *B.I.P.*

ALBARET, Céleste, *Monsieur Proust*, souvenirs recueillis par Georges Belmont, Paris, Laffont, 1973.

ANGUISSOLA, Berretta, *Les Sens cachés de la Recherche*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », n° 5, 2013.

BARDÈCHE, Maurice, *Marcel Proust romancier*, Paris, Les sept couleurs, 1971, 2 vol.

BECKETT, Samuel, *Proust*, traduit de l'anglais et présenté par Édith Fournier, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

BÉHAR, Serge, *L'Univers médical de Proust*, Paris, Gallimard, « Cahiers Marcel Proust, nouvelle série n°1 », 1970.

BALES, Richard, « Une nouvelle source pour la 'croyance celtique' », *B.A.M.P.*, n°46, 1996, pp. 133-135.

- BARTHES, Roland, « Longtemps je me suis couché de bonne heure », *Le Bruissement de la langue : Essais critiques*, 4, Paris, Seuil, 1984, pp. 333-346.
- BATAILLE, Georges, « Marcel Proust et la mère profanée », *Critique*, sous la direction de Georges Bataille, n°7, décembre 1946, pp. 601-611.
- BAUDRY, Jean-Louis, « Écriture, mort et profanation : Marcel Proust », *L'Écrit du temps*, n°1, printemps 1982, pp. 9-39.
- BEDRIOMO, Emile, *Proust Wagner et la coïncidence des arts*, Études littéraires françaises, Paris, éd. Jean Michel Place, 1984.
- BESA, Carlos, « Proust du côté de Venise ou l'âme en deuil », *B.A.M.P.*, n°43, 1993, pp. 103-111.
- BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine, *Proust sociologue. De la maison aristocratique au salon bourgeois*, Paris, Descartes & Cie, 1997.
- BIZUB, Edward, *Proust et le moi divisé. La Recherche : creuset de la psychologie expérimentale (1874-1914)*, Genève, Droz, 2006.
- BONI, Simonetta, « Le thème de la mort dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust », [s. l.] : [s. n.], 1999, [Thèse pour le doctorat nouveau régime ; Université de Paris III : U.F.R. de linguistique et de littérature françaises ; sous la direction de M. Jean Milly].
- « Proust et Balzac : L'argent et la mort dans *À la recherche du temps perdu* », *B.P.I.*, n°31, 2000, pp. 33-49.
- BOUILLAGUET, Annick, « La pastiche ou la mémoire des styles », *Proust, la mémoire et la littérature*, Séminaire 2006-2007 au Collège de France, sous la direction de Antoine Compagnon, textes réunis par Jean-Baptiste Amadiou, Paris, Odile Jacob, 2009, pp. 115-133.
- BRAMI, Joseph, « La Guerre de 14-18 dans *Le temps retrouvé* de Marcel Proust », *Mémoires et Antimémoires littéraires au XXe siècle : La Première Guerre mondiale*, Premier volume, Colloque de Cerisy-la-Salle, 2005, coll. « Documents pour l'Histoire des Francophonies / Théorie », n° 15, Annamaria LASERRA, Nicole LECLERCQ et Marie QUAGHEBEUR (dir.), pp. 65-94.
- BRÉE, Germaine, *Du temps perdu au temps retrouvé : introduction à l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Les Belles-Lettres, 1969.
- « Le temps 'retrouvé' et la mort », *Renaissances*, n°17, 1945.
- BRUN, Bernard, « Le livre objet et l'objet livre », *Proust et gli oggetti*, a cura di Giuseppe Girimonti Greco, Sabrina Martina e Marco Piazza, Firenze, Le Cárity Editore, « Logos » n° 25, 2012, pp. 177-182.
- CANO, Christine, « Death as Editor », *Proust in perspective – Visions and révisions*, publié par Armine Kotin Mortimer et Katherine Kolb, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 2002, pp. 45-56.
- « Proust and the Wartime Press », *Le Temps retrouvé Eighty Years After/80 ans après, Critical Essays / Essais critiques*, Adam Watt (éd.), Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, Peter Lang, « Modern French Identities », n° 84, 2009, pp. 133-140.

- CATTAUI, Georges, *Proust et ses métamorphoses*, Paris, Nizet, 1972.
- CHARCHARE, Hélène, *Proust et Platon. Convergences linguistiques, érotiques et philosophiques*. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2017. Français. HAL Id: tel-01618025 <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01618025>.
- CHARDIN, Philippe, *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, Paris, H. Champion, 2006.
- « “Je n’ai jamais compris qu’on fit de l’héroïsme pour le compte des autres”. La guerre chez Proust : lieux communs et originalité », *Proust écrivain de la Première Guerre mondiale*, sous la direction de Philippe Chardin et Nathalie Mauriac Dyer, avec la collaboration de Yuji Murakami, Editions Universitaires de Dijon, « Écritures », Dijon, 2014, pp. 121-136.
- CHIROL, Marie-Magdeleine, *L’Imaginaire de la ruine dans A la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Summa Publications Inc., *Marcel Proust Studies*, vol. 8, 2001.
- CITATI, Pietro, *La Colombe poignardée : Proust et la Recherche* (1995), traduit de l’italien par Brigitte Pérol, Paris, « Du monde entier », Gallimard, 1997.
- COCHET, Annick, « L’amour de la patrie dans Le temps retrouvé de Marcel Proust », *Vingtième Siècle*, revue d’histoire, n°20, octobre-décembre 1988. pp. 35-48.
http://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1988_num_20_1_2794
- COGEZ, Gérard, *Le Temps retrouvé de Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 2005.
- COMPAGNON, Antoine, *La Troisième République des lettres, de Flaubert à Proust*, Paris, édition du Seuil, 1983.
- *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989.
- « La terre et les morts selon Marcel Proust », *B.A.M.P.*, n°39, 1989, pp. 113-122.
- « Proust, mémoire de la littérature », », *Proust, la mémoire et la littérature*, Séminaire 2006-2007 au Collège de France, sous la direction de Antoine Compagnon, textes réunis par Jean-Baptiste Amadieu, Paris, Odile Jacob, 2009, pp. 9-45.
- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, 1964.
- DESCOMBES, Vincent, *Proust : Philosophie du roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.
- DUREN, Brian, « Deuil, fétichisme, écriture : la « ‘Venise’ de Proust », *Littérature*, n°37, février 1980, pp. 113-128.
- DUVAL, Sophie, « Une question de vision : Charlus, roi Lear et célibataire de l’art », *Le Temps retrouvé Eighty Years After/80 ans après*, *Critical Essays / Essais critiques*, Adam Watt (éd.), Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, Peter Lang, « Modern French Identities », n° 84, 2009, pp. 37-51.
- EISSEN, Ariane, « La photographie de la grand-mère : présence imaginaire du mort et travail du deuil », *B.P.I.*, n° 18, 1987, pp. 61-65.
- ELSNER, Anna Magdalena, « La sociologie du deuil dans l’épisode de la guerre : entre éthique et esthétique », *Proust écrivain de la Première Guerre mondiale*, sous la

- direction de Philippe Chardin et Nathalie Mauriac Dyer, avec la collaboration de Yuji Murakami, Editions Universitaires de Dijon, « Écritures », Dijon, 2014, p.37-49.
- « Tracing the Presence of an Absence : Mourning and Creation from ‘Les Intermittences du cœur’ to *Le Temps retrouvé* », *Le Temps retrouvé Eighty Years After/80 ans après, Critical Essays / Essais critiques*, Adam Watt (éd.), Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, Peter Lang, « Modern French Identities », n° 84, 2009, pp. 279-292.
- ERGAL, Yves-Michel, *Le Temps retrouvé ou la fin d'un monde*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- ERMAN, Michel, *Marcel Proust. Une biographie*, édition revue et augmentée, Paris, La Table Ronde, « La petite Vermillon », 2013.
- FERRÉ, Vincent, « *La guerre et la réflexion sur l'événement dans USA, Les Somnambules et À la recherche du temps perdu (J. Dos Passos, H. Broch, M. Proust)* », Que m'arrive-t-il ? *Littérature et événement*, Actes du colloque Jeunes chercheurs *Littérature et Événement*, organisé par le CELAM-Rennes 2, les 4, 5 et 6 mars 2004, Sous la direction de Emmanuel Boisset et Philippe Corno, Presses Universitaires de Rennes, Collection « Interférences », 2006, pp. 63-78.
- FERRÉ, André, « La vocation littéraire dans la vie et dans l'œuvre de Marcel Proust », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1960, n°12. pp. 235-242; doi : 10.3406/caief.1960.2179
http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1960_num_12_1_2179
- FRAISSE, Luc, *Le Processus de la création chez Marcel Proust : le fragment expérimental*, Paris, Corti, 1988.
- *L'Œuvre cathédrale : Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Corti, 1990. Réédité chez Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », n° 9, 2014.
- *L'Esthétique de Marcel Proust*, Paris, Sedes, « L'Esthétique », 1995.
- *Proust au miroir de sa correspondance*, Paris, Sedes, « Les livres et les hommes », 1996.
- « Proust et le pacte romanesque », *Poétique* 2005/2 (n° 142), pp. 219-238. DOI 10.3917/poeti.142.0219 <http://www.cairn.info/revue-poetique-2005-2-page-219.htm>
- *L'éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Paris, Pups, « Lettres françaises », 2013.
- « Le “bal de têtes” selon Proust ou le vieillissement comme fin mot de l'esthétique », *Écrire le vieillir*, études réunies par Alain Montandon, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, pp. 133-158.
- « Proust et les pères médecins : le poids d'un jugement », *Littérature et médecine. Le cas de Proust*, sous la direction de Mireille Naturel, Paris, Hermann, 2018, pp. 83-104.
- FRAISSE, Luc, LÉTOUBLON, Françoise, « Proust et la descente aux enfers : les souvenirs symboliques de la *Nekuia* d'Homère dans *La Recherche du temps perdu* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 97^e année, n°6, nov-déc 1997, pp. 1056-1085.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

- GODEAU, Florence, « Quelques réflexions sur l'animalité dans À la recherche du temps perdu. De l'hybridité de l'«être de fuite» à l'impossible domestication du désir, *Bulletin Marcel Proust*, 2012, pp.63-72.
- HENRY, Anne, *Marcel Proust : Théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981.
- HERSANT, Marc, ADES, Ades, « D'un bal de têtes l'autre : la mort de Monseigneur dans les *Mémoires* de Saint-Simon et la matinée chez la princesse de Guermantes dans *Le Temps retrouvé* », *Le Temps retrouvé Eighty Years After/80 ans après, Critical Essays / Essais critiques*, Adam Watt (éd.), Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, Peter Lang, coll. « Modern French Identities », n° 84, 2009, pp. 11-21.
- HIER, Florence, *La Musique dans l'œuvre de Marcel Proust*, New York, Columbia University, 1933.
- IFRI, Pascal A., « Les deux côtés des 'rivages de la mort' : la guerre vue par Céline et Proust », *B.A.M.P.*, n° 37, 1987, pp. 33-40.
- « La Première Guerre mondiale dans la *Recherche* et la Correspondance : un parallèle », *B.A.M.P.*, n°62, 2012, pp. 19-30.
- KRISTEVA, Julia, *Le Temps sensible : Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994.
- LAVAUULT, Maya, « Commencer par la fin, finir sur « l'entre-deux » : stratégies, enjeux et aléas de la composition romanesque dans À la recherche du temps perdu », *Fabula / Les colloques*, Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document757.php>
- LE ROUX-KIEKEN Aude, *Imaginaires et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, « Recherches Proustiennes » n° 7, 2005.
- « La guêpe fouisseuse ou l'imaginaire entomologique de Proust », *B.P.I.*, n° 31, 2000, pp. 123-130.
- Le « temps retrouvé » de 1914*, sous la direction d'Uta Felten, *Revue d'études proustiennes*, n°3, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- LONGUET-MARX, Anne, « La mort d'un héros ou la mise en perspective du roman dans *Le Temps retrouvé* », *B.P.I.*, n° 11, printemps 1980, pp. 39-48.
- MABIN, Dominique, « L'écriture de la maladie dans la correspondance de Marcel Proust », *L'écriture de la maladie dans les correspondances*, textes rassemblés et présentés par Marie-France de Palacio, Centre d'étude des correspondances et journaux intimes des XIX^e et XX^e siècles, Actes du colloque de Brest, avril 2002, pp. 201-220.
- MAHUZIER, Brigitte, *Proust et la guerre*, Paris, Honoré Champion, 2014.
- « Proust et Romain Rolland dans la mêlée », *Proust écrivain de la Première Guerre mondiale*, sous la direction de Philippe Chardin et Nathalie Mauriac Dyer, avec la collaboration de Yuji Murakami, Editions Universitaires de Dijon, « Écritures », Dijon, 2014, pp.111-120
- MAGNANI, Luigi, *La Musica, Il Tempo, l'Eterno nella Recherche*, Torino, Einaudi, 1978.

- MARUGGI, Maria, « Le deuil dans *Le Temps retrouvé* de Marcel Proust », *Études Francophones*, n° 30, « Déclin, deuil et nostalgie », sous la direction de Loïc Bourdeau, printemps 2019, pp. 28-43. En ligne : <https://languages.louisiana.edu/sites/languages/files/Vol.%2030%20Maruggi%203.pdf>
- MAURIAC-DYER, Nathalie, « Entre apocalypse et farce : la guerre épilogue du cycle de *Sodome et Gomorrhe* », *Proust écrivain de la Première Guerre mondiale*, sous la direction de Philippe Chardin et Nathalie Mauriac Dyer, avec la collaboration de Yuji Murakami, Editions Universitaires de Dijon, « Écritures », Dijon, 2014, pp. 161-175.
- MECCHIA, Giuseppina, « Un coup de pistolet au milieu d'un concert » *La Grande Guerre et l'irruption du Présent dans le Temps de la Recherche*, Marcel Proust Aujourd'hui, n° 3, 2005, pp. 161-177.
- MEIN, Margaret, « Le thème de l'hérédité dans l'œuvre de Marcel Proust », *Europe*, février-mars 1971, pp. 83-99.
- *Thèmes proustiens*, Paris, Nizet, 1979.
- MICHEL, François-Bernard, *Proust et les écrivains devant la mort*, Paris, Grasset, 1995.
- *Le professeur Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 2016.
- MIGUET-OLLAGNIER, Marie, *La Mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles-Lettres, « Annales littéraires de l'université de Besançon, vol. 37 », 1982.
- « Le cheval : du réel à l'imaginaire dans l'œuvre de Marcel Proust », *B.P.I.*, n° 25, 1994, pp. 115-128.
- MILLY, Jean, *Proust et le style*, préface de Gérard Antoine, Paris, Minard, « Situation, n°21 », 1970.
- « Le style de la maladie chez Proust », *B.A.M.P.*, n° 43, 1993, 58-71.
- MORAND, Bernadette, « L'aristocratie chez Proust », *Centenaire de Marcel Proust, Europe*, Août-Septembre 1970, pp. 37-46.
- MORET-JANKUS, Pauline, *Race et imaginaire biologique chez Proust*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- MULLER (Marcel), « Charlus dans le métro ou pastiche et cruauté chez Proust », *Cahiers Marcel Proust 9, Etudes proustiennes III*, 1979, pp. 9-25.
- NATUREL, Mireille, « Le temps de L'Histoire », *B.A.M.P.*, n°62, 2012, pp. 7-18.
- NEWMAN-GORDON, Pauline, « Mort de la personne, vie de l'œuvre », *B.A.M.P.*, n° 42, 1992, pp. 97-107.
- PAINTER, George D., *Marcel Proust 1871-1903 : les années de jeunesse ; 1904-1922 : les années de maturité*, traduit de l'anglais par Georges Cattai et R.-P. Vial et préfacé par Georges Cattai, Paris, Mercure de France, 1966, 2 volumes.
- PIAZZA, Marco, « La camera oscura della memoria. L'archivio prustiano », *Proust et gli oggetti*, a cura di Giuseppe Girimonti Greco, Sabrina Martina e Marco Piazza, Firenze, Le Cárity Editore, « Logos » n° 25, 2012, pp. 161-172.

- PLACELLA SOMMELLA, Paola, « Proust et le cas Van Blarenberghe : le suicide comme expiation, l'art comme rédemption », *B.A.M.P.*, n° 29, 1979, pp. 62-74.
- « Riflessi della prima guerra mondiale nella Recherche », *Quaderni proustiani*, n° 1, 1999, pp. 41-51.
- POULET, Georges, *L'Espace proustien*, Nouvelle édition, Paris, Gallimard, 1982.
- QUARANTA, Jean-Marc, *Le Génie de Proust : genèse de l'esthétique de la Recherche*, de Jean Santeuil à la madeleine et au Temps retrouvé, Paris, H. Champion, 2011.
- RAIMOND, Michel, *Proust romancier*, Paris, Sedes, 1984.
- RANCIÈRE, Jacques, « Proust : la guerre, la vérité, le livre », *La chair des mots, Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998, pp. 137-153
- RICHARD, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974.
- RIEUNEAU, Maurice, « La guerre dans *Le Temps retrouvé* », *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Slatkine Reprints, Genève, 2000, (Réimpression de l'édition de Paris, 1974), pp. 112-133.
- RIVA, Raymond T., « Death and Immortality in the works of Proust », *The French review*, n°35, 1961-1962, pp. 463-471.
- ROBERT, Pierre-Edmond, « Le Temps retrouvé : roman, chronique et discours de la guerre », *Proust écrivain de la Première Guerre mondiale*, sous la direction de Philippe Chardin et Nathalie Mauriac Dyer, avec la collaboration de Yuji Murakami, Editions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », Dijon, 2014, pp. 13-24.
- ROBIN, Chantal, *L'Imaginaire du Temps retrouvé : hermétisme et écriture chez Proust*, Cahiers de recherche sur l'imaginaire sous la direction de Jean Burgos, Paris, Lettres modernes, « Circé n°7 », 1977.
- ROSEN, Elisheva, « Entre décence et obscénité : ce qui se dit de la guerre dans *Le Temps retrouvé* », *Mots. Les langages du politique*, 2004/4 (n° 76), p. 6-6. URL : <https://www.cairn.info/revue-mots-2004-4-page-6.htm>
- ROY-CHEVARIER, Gabrielle, « De l'utilité de la maladie : les avantages et bénéfices romanesques de la maladie dans *À la recherche du temps perdu* », *Deux siècles de malédiction littéraire*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014, pp. 51-60.
[Http://books.openedition.org/pulg/2340](http://books.openedition.org/pulg/2340)
- « Voyage autour du lit de malade », *Littérature et médecine, Littérature et médecine. Le cas de Proust*, sous la direction de Mireille Naturel, Paris, Hermann, 2018, pp. 265-277.
- SAKAMOTO, Hiroya, « La guerre et l'allusion littéraire dans *Le Temps retrouvé* », *Proust, la mémoire et la littérature*, Antoine Compagnon (dir.), Paris, Odile Jacob, coll. "Collège de France", 2009, pp. 199-218.
- « La guerre, l'art et le patriotisme », *Le Temps retrouvé Eighty Years After/80 ans après, Critical Essays / Essais critiques*, Adam Watt (éd.), Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, Peter Lang, coll. « Modern French Identities », n° 84, 2009, pp. 141-153.
- « Paris, une "imaginaire cité exotique" en temps de guerre : le "signe oriental" et la situation militaire », *Proust écrivain de la Première Guerre mondiale*, sous la direction

de Philippe Chardin et Nathalie Mauriac Dyer, avec la collaboration de Yuji Murakami, Editions Universitaires de Dijon, « Écritures », Dijon, 2014, pp. 139-150.

SCHNEIDER, Michel, *Maman*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 1999.

SIMON, Agathe, Les « temps retrouvés », *Revue d'histoire littéraire de la France* 2003/4 (Vol. 103), pp. 889-917. <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2003-4-page-889.htm>.

SIMON, Anne, *Proust ou le réel retrouvé : le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

— « La philosophie contemporaine, mémoire de Proust ? », *Proust, la mémoire et la littérature*, Séminaire 2006-2007 au Collège de France, sous la direction de Antoine Compagnon, textes réunis par Jean-Baptiste Amadieu, Paris, Odile Jacob, 2009, pp. 221-242.

— « Lecture phénoménologique du Temps retrouvé: réalité et incorporation du temps chez Proust », *Le Temps retrouvé Eighty Years After/80 ans après, Critical Essays / Essais critiques*, Adam Watt (éd.), Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, Peter Lang, coll. « Modern French Identities », n° 84, 2009, pp. 255-265.

SMIRNOFF, Renée de, « Entre rêve apocalyptique et mirage poétique : la vision proustienne de la guerre dans *Le Temps retrouvé* », *L'Expérience des limites dans les récits de guerre (1914-1945)*, textes réunis et présentés par Pierre Glaudes et Helmut Meter, Genève, Slatkine, 2001, pp. 33-45.

TADIÉ, Jean-Yves, *Proust et le roman : essai sur les formes et techniques du roman dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1971.

— *Marcel Proust : biographie*, Paris, Gallimard, « Biographies NRF », 1996.

— *Le lac inconnu. Entre Proust et Freud*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Inconscient », 2012.

TREVISAN, Carine, « Des “rivages de la mort” au front intérieur : Proust survivant de la Grande Guerre », *Proust écrivain de la Première Guerre mondiale*, sous la direction de Philippe Chardin et Nathalie Mauriac Dyer, avec la collaboration de Yuji Murakami, Editions Universitaires de Dijon, « Écritures », Dijon, 2014, pp. 24-35.

YOSHIDA, Jo, « La grand-mère retrouvée. Le procédé du montage des ‘Intermittences du cœur’ », *B.P.I.*, n° 23, 1992, pp. 43-64.

— « La question de l'hérédité chez Marcel Proust » une comparaison avec le système de Zola », *B.P.I.*, n° 27, 1996, pp. 79-89.

ZÉPHIR, Jacques J., *La personnalité humaine dans l'œuvre de Marcel Proust*, préface de P. H. Simon, Paris, Minard, 1959.

5. Virginia Woolf

ABEL, Elizabeth, *Virginia Woolf and the fiction of psychoanalysis*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

- AMSELLE, Frédérique, *Virginia Woolf et les écritures du moi : le journal et l'autobiographie*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2008.
- BELL, Quentin, *Virginia Woolf, Biographie* (1972), 2 vol., traduit de de l'anglais par Francis Ledoux, Paris, Stock, 1973.
- BERNARD, Catherine, REYNIER Christine dir., *Virginia Woolf: Le Pur et l'Impur*, colloque de Cerisy, 2011, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.
- COMSTOCK, Margaret, *The Loudspeaker and the Human Voice : Politics and the Form of The Years*, Bulletin of The New York Public Library, 80, n°2, Winter 1977, pp. 252-275.
- DIBATTISTA, Maria, *Virginia Woolf's Major Novels: The Fables of Anon*, New Haven and London, Yale University Press, 1980.
- DOWLING, David, *Bloomsbury aesthetics and the novels of Forster and Woolf*, New York, St. Martin's Press, 1985.
- DIGAETANI, John Louis, « Mythic Characterization: Richard Wagner and Virginia Woolf », *Richard Wagner and the Modern British Novel*, London, Associated University Press, 1978, pp. 109-129.
- FLEISCHMAN, Avrom, *Virginia Woolf. A Critical Reading*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1975.
- FORSTER, Edward Morgan, *Aspects of the Novel*, London, Edward Arnold, 1927.
- *Virginia Woolf*, London, Cambridge, Univ. Press, 1942.
- GUIGET, Jean, *Virginia Woolf et son œuvre, l'art et la quête du réel*, Didier, 1961.
- KELLEY, Alice van Buren, *The Novels of Virginia Woolf : Fact and Vision*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1973.
- LEASKA, A., Mitchell, *Virginia Woolf, the Pargiter : A Reading of The Years*, Bulletin of The New York Public Library 80, Winter 1977.
- LEE, Hermione, *Virginia Woolf*, Londres, Chatto & Windus, 1996.
- *Virginia Woolf's Nose*, Princeton, Princeton UP, 2009.
- LEFEW-BLAKE, Penelope, « Virginia Woolf, Bloomsbury Aesthetics and Schopenhauer », *Schopenhauer, Women's Literature and the Legacy of Pessimism in the Novels of George Eliot, Olive Schreiner, Virginia Woolf and Doris Lessing*, Edwin Mellen Press, 2001, pp. 69-87.
- MAJUMDAR, Robin, McLAURIN, Allen dir., *Virginia Woolf, The Critical Heritage*, London and Boston, Routledge & Kegan Paul, 1975.

- MARCUS, Jane, « *The Years* as Greek Drama, Domestic Novel, and *Götterdämmerung* », Bulletin of The New York Public Library 80, Winter 1977, pp. 276-301.
- MARCUS, Laura, *Virginia Woolf*, Plymouth (GB), Northcote House Publishers, «Writers and their work », 1997.
- MARDER, Herbert, *Feminism and Art : A Study of Virginia Woolf*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1968.
- MIDDLETON, Victoria, « The Years : A Deliberate Failure », Bulletin of The New York Public Library, 80, Winter 1977, pp. 158-171.
- MORALES, Bibiana, « Virginia Woolf entre la maladie et l'écriture », *Psychanalyse* 2008/2, n° 12, p. 38. <https://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2008-2-page-35.htm>
- PATMORE, Coventry, *The Angel in the House*, in *The Poems of Coventry Patmore*, ed. Frederick Page, London, Oxford University Press, 1949.
- RADIN, Grace, *I'm not a Hero : Virginia Woolf and the First Version of The Years*, *Massachusetts Review* 16, n° 1, Winter 1975.
- *Virginia Woolf's The Years, the Evolution of a Novel*, Knoxville, Tenn., The University of Tennessee Press, 1981.
- « “Two enormous Chunks” : Episodes Excluded during the Final Revisions of *The Years* », *Bulletin of the New York Public Library*, vol. 80, n°2, 1977, pp. 221-251.
- POUZOULET, Christine dir., *La culture de l'intime: autour de Virginia Woolf, Valéry Larbaud, Arthur Schnitzler*, Centre d'études du XIXe siècle, coll. « écritures au singulier », Université Paul Valéry, Montpellier III, 2005.
- SMITH-DI BIASO, Anne-Marie, *Virginia Woolf: la hantise de l'écriture*, Paris, Indigo & côté-femmes edition, 2010.
- SNAITH, ANNA, *The exhibition is in ruins: Virginia Woolf and empire*, Southport (GB), Virginia Woolf Society of Great Britain, 2005.
- SOHIER, Jacques dir., *Virginia Woolf, le granit et l'arc en ciel, lecture plurielle de The Years*, Paris, Michel Houdiard éditeur, 2011.
- TOPIA, André, « Virginia Woolf, *The Years* : le sas ou la représentation à guichets ouverts », *Les Forteresses vides de l'oncle Toby : Études sur la représentation dans le pays anglophone*, D. Ferrer, C. Peltraut (dir.), Paris, *Les Belles Lettres*, 1987, pp. 63-76.
- VIGNE Marie-Paule, *Le thème de l'eau dans l'œuvre de Virginia Woolf*, Presses universitaires de Bordeaux, 1984.
- WOOD, Alice, *Virginia Woolf's late cultural criticism : the genesis of The Years, Three guineas and Between the acts*, London ; New Delhi ; New York, Bloomsbury, 2013.

WOOLF, Leonard, *Downhill All the Way : An Autobiography of the Years 1919-1939*, London, Hogarth Press, 1963.

— *Beginning Again : An Autobiography of the Years 1911-1918*, London, Hogarth Press, 1964.

6. Giuseppe Tomasi di Lampedusa

ARAGON, Louis, « Un grand fauve se lève sur la littérature : *Le Guépard* », *Les Lettres françaises*, n°803, 17-23 décembre 1959.

— « Le Guépard et La Chartreuse », *Les Lettres françaises*, n°812, 18-24 février 1960.

“Atti del Convegno Internazionale: *Tomasi di Lampedusa e la cultura europea*”, Real Albergo dei Poveri, Palermo, 23-26 maggio 1996, vol. 1, Catania, 1996.

BASSANI, Giorgio, *Prefazione a G. Tomasi di Lampedusa, I racconti*, Milano, Feltrinelli, 1958.

BERTONE, Manuela, *Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Palumbo Editore, 1995.

— « Autobiografismo e intertestualità: "Ricordi d'infanzia" di G. Tomasi di Lampedusa », *Novecento*, n°21, 1998, pp. 201-229.

— « Le ragioni del metodo. Tomasi di Lampedusa e i maestri del romanzo europeo, *Lucio Piccolo, Giuseppe Tomasi di Lampedusa* », *Le ragioni della poesia. Le ragioni della prosa*, a cura di Natale Tedesco, Flaccovio, Palermo 1999, pp. 45-57.

— « Breve incursione nell'officina tomasiana », *Tomasi di Lampedusa*, a cura di Francesco Orlando, Assessorato alla Cultura del Comune di Palermo, Palermo 2000, pp. 80-108.

— « L'esordio letterario di Giuseppe Tomasi di Lampedusa », *Le rire et la raison*, textes rassemblés et présentés par Elsa Chaarani-Lesourd et Valeria Giannetti-Karsenti, Chemins de Tr@verse, PRISMI n° 14, 2015, pp. 239-255.

— « L'art romanescque du Guépard », *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, sous la direction de Pascal Dethurens, *Europe* n°1077-1078, Janvier-Février 2019, pp. 23-33.

BOSSETTI, Gilbert, « *Il Gattopardo* : une histoire légendaire intégrée dans le décor mythique d'une enfance vécue comme âge d'or » *Enfances méridionales*, Université Stendhal, Cahiers du CERCIC, 6, Grenoble, 1986, pp. 219-232.

BOSSI, Lise, « Une tesselle après l'autre », *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, sous la direction de Pascal Dethurens, *Europe* n°1077-1078, Janvier-Février 2019, pp. 56-65.

BUZZI, Giancarlo, *Invito alla lettura di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Milano, Mursia, 1972.

- CUTINELLI-RENDINA, Emanuele, « Sorrisi degli animali e ghigni degli uomini nel Gattopardo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa », *Bollettino di italianistica* n° 2, *Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica*, Roma, Carocci Editore, 2016, pp. 56-70.
- « Les vicissitudes du texte du *Guépard* », *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, sous la direction de Pascal Dethurens, *Europe* n°1077-1078, Janvier-Février 2019, pp. 127-137.
- DETHURENS, Pascal, « Le télescope et la loupe », *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, sous la direction de Pascal Dethurens, *Europe* n°1077-1078, Janvier-Février 2019, pp. 34-42.
- DI BENEDETTO, Arnaldo, « La “sublime normalità dei cieli”: considerazioni sulla parte prima del “Gattopardo” », *Poesia e critica del Novecento. Studi e frammenti critici*, Napoli, Liguori Editore, 1999.
- DI PACE, Antonio, *Questione delle varianti del Gattopardo*, Latina, Di Marnimi, 1971.
- DONNARUMMA, Raffaele, « Le contraddizioni conciliate: Narratore, personaggio e punto di vista nel Gattopardo », *Studi Novecenteschi: Rivista Semestrale di Storia della Letteratura Italiana Contemporanea*, Dicembre 2000, XXVII, n° 60, pp. 369-383.
- FERRETTI, Gian Carlo, *La lunga corsa del Gattopardo*, Torino, Aragno, 2008.
- FIDANZA, Daniela, « Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Virginia Woolf », AA. VV., *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Cento anni dalla nascita, quaranta dal «Gattopardo»*, Atti del convegno di Palermo, 12- 14 dicembre 1996, a cura di F. Orlando, Città di Palermo, Assessorato alla cultura, 1999, pp. 235-257.
- FRATNIK, Marina, *Images et objets-images dans les textes de Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Université Paris 8, 2008.
- GALVAGNO, Rosalba, “Il desiderio stellare del principe di Salina”, *Between*, III. 5 (2013), p. 2. <http://www.Between-journal.it/>
- GIACOVAZZO, Maria Pagliara, *Il « Gattopardo » o la metafora decadente dell'esistenza*, Lecce, Milella, 1983.
- GILMOUR, David, *The Last Leopard. A Life of Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, London, Quartet Books, 1988; trad. it. *L'Ultimo Gattopardo, Vita di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Feltrinelli, Milano, 1989.
- Giuseppe Tomasi di Lampedusa – Cento anni dalla nascita quaranta dal “Gattopardo”*, a cura di Francesco Orlando, Atti del convegno, Palermo 12-14 dicembre 1996, Palermo, 1999.
- GODEAU, Florence, « La relation père(s)-fils, Giuseppe Tomasi di Lampedusa », sous la direction de Pascal Dethurens, *Europe* n°1077-1078, Janvier-Février 2019, pp. 78-86.
- GODOY, Philippe, *Le “Guépard” ou la fresque de la fin d'un monde*, Paris, l'Harmattan,

2009.

Il Gattopardo, Atti del Convegno Internazionale dell'Università di Lovanio, 13 maggio 1990, Leuven/Roma, Leuven University Press/Bulzoni, 1991.

JACQUIN, Martine, « Sort des objets et quête d'éternité dans l'œuvre de Giuseppe Tomasi di Lampedusa », *Chroniques italiennes*, n° 29, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992.

LA FAUCI, Nunzio, « Del *Gattopardo* (e dintorni) », *Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi*, Roma, Meltemi, 2001, pp. 73-149.

— *Lo spettro di Lampedusa*, Pisa, Edizioni ETS, 2001.

LANZA TOMASI, Gioacchino, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Una biografia per immagini*, Palermo, Sellerio, 1998.

— *I luoghi del Gattopardo*, Palermo, Sellerio, 2001.

Lucio-Piccolo – Giuseppe Tomasi – le ragioni della poesia le ragioni della prosa, Capo d'Orlando, 4-6 ottobre 1996, Palermo, 1999.

LUPERINI, Romano, *Controtempo. Critica e letteratura tra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli, Liguori, 1999.

MACCHIA, Giovanni, « Le stelle fredde del Gattopardo », *Saggi italiani*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 348-353.

MARUGGI, Maria, JUNG, Mathieu, « Espaces et paysages modernistes », *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, sous la direction de Pascal Dethurens, *Europe*, n° 1077-1078/ Janvier-Février 2019, pp. 103-126.

MARUGGI, Maria, « Gli oggetti nel *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa : simboli e cosificazioni della morte », *Rivista di Studi Italiani*, Anno XXXVI, n° 3, Dicembre 2018, pp. 112-124. En ligne : <https://www.rivistadistudiitaliani.it/articolo.php?id=2321>

MASI, Giorgio, *Come leggere « Il Gattopardo »*, Milano, Mursia, 1996.

MEYERS, Jeffrey, *Symbol and Structure in "The Leopard"*, *Italian Quarterly*, IX, 1965.

MONASTRA, Rosa Maria, « *Il Gattopardo* e la tradizione del romanzo storico », *Lucio Piccolo, Giuseppe Tomasi: le ragioni della poesia, le ragioni della prosa*, Palermo, Flaccovio, 1999, pp. 59-72.

MUSARRA-SCHRØDER, Ulla, « Tomasi di Lampedusa e la poetica spaziale », Natale Tedesco dir., *Lucio Piccolo, Giuseppe Tomasi : le ragioni della poesia, le ragioni della prosa*, Palermo, Flaccovio, 1999, p. 177-191.

NIGRO, Salvatore Silvano, *Il Principe fulvo*, Palermo, Sellerio, 2012.

- « Marguerite de Lampedusa », traduit de l'italien par Maria Maruggi et Mathieu Jung, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, sous la direction de Pascal Dethurens, *Europe* n°1077-1078, Janvier-Février 2019, pp. 160-164.
- ORESTANO, Francesca, « Le Guépard : nourriture, détérioration, cannibalisme et dégénérescence », traduit de l'anglais par Mathieu Jung, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, *Europe* n°1077-1078, Janvier-Février 2019, pp. 87-102.
- ORLANDO, Francesco, *L'Intimité et l'Histoire. Lecture du Guépard* (1998), traduit de l'italien par Chetro de Carolis, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- *Un souvenir de Lampedusa* (1962), suivi de *A distances multiples* (1996), traduit de l'italien par Michel Balzamo, Paris, L'Inventaire, 1996.
- REALE, Basilio, *Sirene Siciliane. L'anima esiliata in "Lighea" di Tomasi di Lampedusa*, Sellerio, Palermo, 1986.
- SALVESTRONI, Simonetta, *Tomasi di Lampedusa*, La Nuova Italia, Firenze, 1973.
- SAMONÀ, Giuseppe Paolo, *Il Gattopardo, i Racconti, Lampedusa*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.
- SCIASCIA, Leonardo, *Narratori di Sicilia*, Introduzione, scelta e commento a cura di Leonardo Sciascia e Salvatore Guglielmino, Milano, Mursia, 1967.
- « Le Guépard », *Portraits d'écrivains, Œuvres complètes III*, 1938-1989, édition établie, préfacée et annotée par Mario Fusco, Paris, Fayard, 2002.
- SERVOISE, Sylvie, « Temps et contretemps du Guépard », *Romans de la fin d'un monde. (Proust, Roth, Lampedusa)*, sous la direction d'Anna Saignes et Agathe Salha, Presses universitaires de Rouen et du Havre, collection "Cours", 2015, pp. 59-79. .
- « Une poétique du mélange : *Le Professeur et la sirène* de G. Tomasi di Lampedusa », *Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Europe*, sous la direction de Pascal Dethurens, *Europe* n°1077-1078, Janvier-Février 2019, pp. 138-150.
- SPINAZZOLA, Vittorio, « La stanchezza dell'ultimo Gattopardo », *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990, pp. 191-237.
- SQUILLACIOTI, Paolo, « Leonardo Sciascia e *Il Gattopardo* », *Galleria*, A. XXXXIII, Gennaio-Aprile 1993, pp. 71-83.
- « Ancora su Leonardo Sciascia e *Il Gattopardo* », *Galleria*, A. XXXXIV, Gennaio-Aprile 1994, pp. 76-89.
- ZAGO, Nunzio, *I Gattopardi e le Iene*, Palermo, Sellerio editore, 1983.
- *Tomasi di Lampedusa*, Marina di Patti, Pungitopo, 1987.
- *Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Bonanno Editore, « Scrittori d'Italia », 2011.

— « Comment relire *Le Guépard* », traduit de l'italien par Marie Sandra Farruggio, Maria Maruggi et Mathieu Jung, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Europe* n°1077-1078, Janvier-Février 2019, pp. 66-77.

VITELLO, Andrea, *I Gattopardi di Donnafugata*, Palermo, Flaccovio, 1963.

— *Giuseppe Tomasi di Lampedusa* (1987), Palermo, Sellerio, 2008.

IV. Études sur la vieillesse, la maladie, la mort, le deuil, la pensée mythique, les vanités, la danse macabre

ABRAHAM, Nicolas, *L'Ecorce et le noyau*, collaboration et autres essais de Maria Torok, Paris, Flammarion, 1978.

AMÉRY, Jean, *Du vieillissement. Révolte et résignation* (1968), trad. de l'allemand par Annick Yaiche, préface de Régine Waintrater, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1991.

ARIÈS, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, « Points histoire », 1975.

— *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, coll. « L'univers histoire », 1977.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, BECKER, Annette, « Le Deuil », 14-18, *retrouver la Guerre*, Paris, Gallimard, coll. « folio histoire », 2000, pp. 233-300.

AURÈLE, Marc, *Pensées pour moi-même*, suivi de *Manuel d'Épictète*, traduction et présentation par Mario Meunier, Flammarion, 1992.

BACQUÉ, Marie-Frédérique, *Le Deuil à vivre*, Paris, Odile Jacob, 1996.

BACQUÉ, Marie-Frédérique, HANUS, Michel, « Analyse psychologique du travail du deuil », *Le deuil*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2016, pp. 36-41.

BAUDRY, Patrick, *La place des morts. Enjeux et rites*, (1999), Paris, L'Harmattan, 2006.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, BECKER, Annette, « Le Deuil », 14-18, *retrouver la Guerre*, Paris, Gallimard, coll. « folio histoire », 2000, pp. 233-300.

BLUM, Claude, *La Représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1989.

BRUNEL, Thierry, « « Vanités textuelles », « Vanités littéraires », validité du concept et critères de reconnaissance dans la littérature du XVII^e siècle ? », *Études Épistème*, 22|2012.

URL : <http://journals.openedition.org/episteme/365>; DOI : 10.4000/episteme.365.

- BUFFON, Georges-Louis Leclerc (comte de), « De la vieillesse et de la mort », *De l'homme*, présentation et notes de Michèle Duchet, Paris, François Maspero, 1971, pp. 141-171.
- CAROLE, Anne, *Les médecins et la mort, XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Aubier, « Collection historique », 2004.
- CHASTEL, André, « Glorieuses “vanités” », *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle, Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, sous la direction d'Alain Tapié, avec la collaboration de Jean-Marie Dautel et de Philippe Rouillard, Paris, Albin Michel, Paris Musées, 1990, pp. 13-15.
- CHRISTIAN, Laes, « À la recherche de la vieillesse dans l'Antiquité gréco-romaine », *L'Antiquité classique*, Tome 74, 2005, pp. 243-255. https://www.persée.fr/doc/antiq_0770-2817_2005_num_74_1_2580.
- COURTOIS, Martine, *Les Mots de la mort*, préface de Louis-Vincent Thomas, Paris, Belin, coll. « Le Français retrouvé », 1991.
- Écrire le vieillir*, études réunies par Alain Montandon, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Clermont-Ferrant, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005.
- DASTUR, Françoise, *La mort : essai sur la finitude*, Paris, Hatier, 1994.
- DELMOTTE, Benjamin, *Esthétique de l'angoisse. Le Memento mori comme thème esthétique*, Paris, PUF, « Lignes d'art », 2010.
- Deuil et littérature*, textes réunis et présentés par Pierre Glaudes et Dominique Rabaté, Presses Universitaires de Bordeaux, *Modernité*, n° 21, 2005.
- Dictionnaire de la mort*, sous la direction de Philippe Di Folco, Paris, Larousse, 2010.
- Écriture et maladie “du bon usage des maladies”*, sous la direction d'Arlette Bouloumié, préface de Michel Tournier, Paris, Imago, 2002.
- DERRIDA, Jacques, *Béliers. Le dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème*, Paris, Galilée, 2003.
- EIGELDINGER, Marc, « Baudelaire et la conscience de la mort », *Études littéraires, Baudelaire*, Vol. 1, numéro 1, avril 1968. <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1968-v1-n1-etudlitt2178/500003ar/>
- ELIAS, Norbert, *La Solitude des mourants : quelques problèmes sociologiques*, traduit de l'allemand par Sybille Muller, « Détroits », C. Bourgeois éditeur, 1998.
- Éros, blessures et folie: détresses du vieillir*, actes du colloque organisé du 10 au 12 juin 2004 par le Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, études réunies par Alain Montandon, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2006.

- FAVRE, Robert, *La Mort dans la littérature et la pensée française au XVIII^e siècle*, thèse présentée devant l'université de Paris IV le 14 février 1976, service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1977.
- FÉDIDA, Pierre, *L'Absence*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Inconscient », 1978.
- Figures du vieillir*, études rassemblées par Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2005.
- FRAZER, James George, *L'homme, Dieu et l'immortalité*, traduit de l'anglais par Pierre Sayn, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1928.
- GALLANT, Melvin, *Le Thème de la mort chez Roger Martin du Gard*, Paris, Klincksieck, 1971.
- GORER, Geoffrey, *Ni pleurs ni couronne*. Précédé de *Pornographie de la mort* (1965), Paris, Epel, 1995.
- GUIOMAR, Michel, *Principes d'une Esthétique de la Mort, les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'Au-delà*, Paris, José Corti, 1967.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La Mort* (1966), Paris, Flammarion, « Champs essais », 1977.
- JACKSON, John E., *La mort Baudelaire, Essai sur Les Fleurs du Mal*, Langages, études baudelairiennes X, nouvelle série-II, à la Baconnière, Neuchâtel, 1982.
- JULLIEN, François, *Les transformations silencieuses*, Paris, Grasset, 2009.
- KAHN, Laurence, « La mort à visage de femme », *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, sous la direction de G. Gnoli et J.-P. Vernant, Cambridge University Press & Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1982, pp. 133-142.
- KREMLEVA, I. A., « Les rites funéraires chez les Russes : un lien entre les vivants et les morts », traduit du russe par Costa de Beauregard Gabrielle, *Cahiers slaves*, n°1, 1997, *Aspect de la vie traditionnelle en Russie et alentour*, pp. 125-155.
doi :10.3406/casla.1997.858.http://www.persee.fr/doc/casla_1283-3878_1997_num_1_1_858.
- KÜBLER-ROSS, Elisabeth, *On Death and Dying*, New-York, Macmillan Publishing Co, Inc., 1969.
- L'écriture de la maladie dans les correspondances*, actes du colloque de Brest, avril 2002, organisé par le Centre d'étude des correspondances et journaux intimes des XIX^e et XX^e siècles, textes rassemblés et présentés par Marie-France de Palacio, Brest, Faculté des lettres Victor Ségalen, 2004.
- LAMBOTTE, Marie-Claude, « La destinée en miroir », *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle, Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, sous la direction d'Alain Tapié, avec la collaboration de Jean-Marie Dautel et de Philippe Rouillard, Paris, Albin Michel, Paris Musées, 1990, pp. 31-41.

- La mort et l'immortalité*, encyclopédie des savoirs et des croyances, sous la direction de Frédéric Lenoir et Jean-Philippe de Tonnac, préface d'Edgar Morin, postface d'Umberto Eco, Paris, Bayard, 2004.
- La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, sous la direction de G. Gnoli et J.-P. Vernant, Cambridge University Press & Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1982.
- La Mort en toutes lettres* : actes du colloque de l'université de Nancy II, textes réunis par Gilles Ernst, Presses Universitaires de Nancy, 1983.
- La Mort dans le textes* : actes du colloque de Cerisy-la-salle, sous la direction de Gilles Ernst, Presses Universitaires de Lyon, 1988.
- La Mort du héros dans la littérature française du Moyen Âge à nos jours*, textes rassemblés par Jean-Pierre Landry, Université Lyon III ; CEDIC, 1997.
- La Mort à l'œuvre. Représentations et mises en intrigue de la mort en littérature*, textes recueillis et présentés par Mariella Colin, Transalpina, Presses Universitaires de Caen, 2001.
- Les narrations de la mort*, actes du colloque tenu à Aix-en-Provence, Maison méditerranéenne des Sciences de l'Homme, 20-22 novembre 2003, sous la direction et avec un avant-propos de Régis Bertrand, Anne Carol, Jean-Noël Pelen, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, « Le Temps de l'histoire », 2005.
- Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle, Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, sous la direction d'Alain Tapié, avec la collaboration de Jean-Marie Dautel et de Philippe Rouillard, Paris, Albin Michel, Paris Musées, 1990.
- « L'Ecclésiaste », *La Bible de Jérusalem* (1973), Paris, Les Éditions du Cerf, 2000, pp. 1090-1145.
- LEVINAS, Emmanuel, *Dieu, la mort et le temps*, établissement du texte, notes et postface de Jacques Rolland, Paris, Grasset, 1993.
- MAHIEUX, Dominique, *L'élaboration littéraire de l'expérience existentielle : La représentation romanesque de la mort* (Proust, Giono, Rulfo, García Márquez), thèse en Littératures comparées, sous la direction de M. Jean-Louis Backès, Université François Rabelais, Tours, 1996.
- MÂLE, Émile, *L'art religieux du XII^e au XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1961.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *Emblèmes de la mort. Le dialogue de l'image et du texte*, Paris, Nizet, 1988.
- MORIN, Edgar, *L'homme et la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

- PAU, Béatrice, *Le Ballet des morts. État, armée, familles : s'occuper des corps de la Grande Guerre*, préface de Pierre Lemaitre, postface de Jean-Charles Jauffret, Paris, la Librairie Vuibert, 2016.
- PICARD, Michel, *La Littérature et la mort*, Paris, PUF, 1995.
- PODECHARD, Emmanuel, *L'Ecclésiaste*, Paris, J. Gabalda, 1912.
- PRAZ, Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle. Le romantisme noir* (1930), traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali, Paris, Editions Denoël, 1977.
- PRIEUR, Jean, *La mort dans l'Antiquité romaine*, Paris, Ouest-France, 1986.
- Savoir mourir*, actes du colloque international, Créteil, 21-23 mai 1992, textes réunis et présentés par Christiane Montandon-Binet et Alain Montandon, postface de Louis-Vincent Thomas, Paris, L'Harmattan, 1993.
- ROLLINS, Yvonne Bargues, « Une "danse macabre" : *L'Assommoir* de Zola », *Nineteenth-Century French Studies* 9.3-4, Spring-Summer 1981, pp. 233-246.
- SÉNÈQUE, « Avantages de la vieillesse », Lettre XII, *Lettres à Lucilius*, traduit par Joseph Baillard, Paris, Hachette, 1914, 2, pp. 23-25.
- SHARP, Sister Corona, « The Dance of Death in Modern Drama : Auden, Dürrenmatt and Ionesco », *Modern Drama*, 20.2, 1977, pp. 107-116.
- SPICA, Anne-Élisabeth, « La Vanité dans tous ses états », *Littératures classiques*, 2005/1 (N° 56).
DOI : 10.3917/licla.056.0005. URL : <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2005-1-page-5.htm>
- SONTAG, Susan, *La maladie comme métaphore : essai*, traduit de l'américain par Marie-France de Paloméa, Paris, Seuil, 1979.
- SPITZER, Leo, « La Danse macabre », *Mélanges de linguistique offerts à Albert Dauzat*, Paris, D'Artrey, pp. 307-321.
- TAPIÉ, Alain, « Décomposition d'une méditation sur la vanité », *Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle, Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, sous la direction d'Alain Tapié, avec la collaboration de Jean-Marie Dautel et de Philippe Rouillard, Paris, Albin Michel, Paris Musées, 1990, pp. 17-19.
- THOMAS, Louis-Vincent, *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot, 1975.
- *Mort et pouvoir*, préface de Jean-Didier Urbain, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1978.
- *Rites de mort pour la paix des vivants*, Paris, Fayard, 1985.
- TREVISAN, Carine, *Les Fables du deuil*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

- VAN DER CRUYSSSE, Dirk, *La Mort dans les Mémoires de Saint-Simon*, Paris, Nizet, 1981.
- Vanité. Mort, que me veux-tu ?*, Exposition Paris, Fondation Pierre Bergé-Yves Saint-Laurent, 23 juin-19 septembre 2010, catalogue par Alain Tapié, Isabelle Degut, Régis Cotentin, coordination, Brigitte Govignon et Stéphanie Zweifel, Paris, La Martinière, 2010.
- VERMULE, Emily, *Aspects of Death in early Greek Art and Poetry*, University of California Press Berkeley, Los Angeles, London, 1979.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les grecs : études de psychologie historique*, Paris, Maspero, 1965.
- *La Mort dans les yeux : figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Hachette, 1985.
- *L'Individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1989.
- Visages de la vieillesse dans les littératures française et francophone*, études réunies et présentées par Czeslaw GRZESIAK, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Sklodowskiej, 2012.
- « Ce sera comme la mort », *Entre-deux-morts*, sous la direction de Juliette Vion-Dury, préface de Daniel Sibony, PULIM, 2000, pp. 7-36.
- VOVELLE, Michel, *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours* (1983), nouvelle édition précédée de *La mort, état des lieux*, Paris, Gallimard, 2000.
- *L'Heure du grand passage. Chronique de la mort*, Paris, Gallimard, « Découverte », 1993.
- ZIEGLER, Jean, *Les Vivants et la Mort*, Paris, Seuil, 1975.

1. Études psychanalytiques sur la littérature, la mort, le deuil, les pulsions et la sublimation

- SOLER, Colette, « La sublimation », *Che vuoi*, 2003/1 (N° 19), p. 155-162. DOI : 10.3917/chev.019.0155. URL : <https://www.cairn.info/revue-che-vuoi-1-2003-1-page-155.htm>
- DE FRANCESCHI, Elisabeth, *Amor artis : pulsion de mort, sublimation et création*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Œuvre et la Psyché », 2000.
- FREUD, Sigmund, « Deuil et mélancolie », *Métapsychologie*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1968, pp. 145-171.
- « Pulsions et destins de pulsions », *Métapsychologie*, trad. de l'allemand par Jean Laplanche et J. -B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1968, p. 11-43.

- « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort » (1915), *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1981, pp. 7-26.
 - *Totem et tabou. Quelques concordances entre la vie psychique des sauvages et celles des névrosés*, Traduit de l'allemand par Marielène Weber, Préface de François Gantheret, Paris, Gallimard, 1993.
 - « Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci », *Œuvres complètes 1909-1910*, sous la direction d'André Bourguignon, Pierre Cotet et Jean Laplanche, trad. de l'allemand par Janine Altounian, Anne Balseinte, André Bourguignon, Pierre Cotet, René Lainé, Alain Rauzy, Johhanna Stute-Cadiot, Eike Wolff, Paris, PUF, 1993.
- GREEN, André, « Le double et l'absent » (1973), *La déliaison. -Psychanalyse, anthropologie et littérature*, Paris, Les belles lettres, 1992.
- *La lettre et la mort : promenade d'un psychanalyste à travers la littérature : Proust, Shakespeare, Conrad, Borges, entretiens avec Dominique Eddé*, Paris, Denoël, 2004.
- LACAN, Jacques, Le Séminaire, Livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1986.
- LAPLANCHE, Jean, « La pulsion de mort dans la théorie de la pulsion sexuelle », *La pulsion de mort*, Premier symposium de la fédération européenne de psychanalyse, (Marseille, 1984), PUF, 1986, pp. 11-26.
- LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, JEAN-BERTRAND, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967.
- Mort et création : de la pulsion de mort à l'expression*, Journée d'automne 1994 de la société française de psychopathologie l'expression, sous la direction de Béatrice Steiner et de Françoise Fritschy, préface de Murielle Gagnebin, Paris, Montréal, l'Harmattan, 1996.
- M'UZAN de, Michel, *De l'art à la mort : itinéraire psychanalytique*, Paris, Gallimard, 1983.
- VION-DURY, Juliette, *La trace d'un crime si vieux. Une étude du meurtre du père*, 2 vol., thèse pour le nouveau doctorat (arrêté du 30 mars 1992), présentée devant l'université de Limoges en septembre 1993, rédigée sous la direction de M. le professeur Jean-Marie Grassin.

V. Critique littéraire, théorie générale, approches comparatistes, philosophie, sociologie

Anciennes et nouvelles aristocraties de 1880 à nos jours, sous la direction de Didier Lancien et Monique de Saint Martin, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2007.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.

— *La terre et les rêveries du repos* (1948), Paris, Corti, 1958.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* (1975), traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

BAUDRILLARD, Jean, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.

BÉNICHOU, Paul, *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, Corti, 1973.

BLANCHOT, Maurice, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943.

— *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

— *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

— *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

BODEI, Remo, *La vita delle cose*, Bari, Editori Laterza, 2009.

BOURDIEU, Pierre, « La noblesse : capital social et capital symbolique », postface de à l'ouvrage collectif : *Anciennes et nouvelles aristocraties de 1880 à nos jours*, sous la direction de Didier Lancien et Monique de Saint Martin, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2007, pp. 385-397.

BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine* (1883), Paris, Gallimard, 1993.

CHARDIN, Philippe, *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, sous la direction d'Anne Henry, avec des études de Christian Berg, Philippe Chardin, Anne Henry, André Karatson, Anne Longuet-Marx, Robert Smadja, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.

— « Thématique comparatiste », *Précis de littérature comparée*, sous la direction de Pierre Brunel, Yves Chevrel, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, pp. 163-176.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, « critique », 1969.

DETHURENS, Pascal, *De L'Europe en littérature, 1918-1939 : création littéraire et culture européenne au temps de la crise de l'esprit*, Genève, Droz, 2002.

DUGAST, Jacques, *La représentation de l'aristocratie dans les romans français et autrichiens 1914-1940*, Thèse dactylographiée, Sorbonne, 1979.

FJAGESUND, Peter, *The Apocalyptic World of D. H. Lawrence*, with a Foreword by Frank Kermode, Norwegian University Press, Oslo, 1991.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1973.

- GINZBURG, Carlo, *À distance neuf essais sur le point de vue en histoire* (1998), traduit de l'italien par Pierre-Antoine Fabre, Paris, Gallimard, 2001.
- HAMON, Hamon, *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, PUF, « écriture », 1984.
- *Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001.
- KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, London, Oxford-University Press, 1966.
- LUKÁCS, Georges, *La Signification présente du réalisme critique* (1951), traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1960.
- *Le Roman historique* (1937), traduit de l'allemand par Robert Saille, préface de Claude-Edmonde Magny, Paris, Payot, 1965.
- *La théorie du roman*, traduit de l'allemand par Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, 1995.
- Les Aristocraties en Europe du Moyen Âge à nos jours*, Textes réunis par Patrick Werly, Actes du XV^e colloque franco-polonais de l'Université de Strasbourg et de l'Université Adam Mickiewicz de Poznań organisé à Strasbourg les 9 et 10 octobre 2008, Presses Universitaires de Strasbourg, 2011.
- LUPERINI, Romano, *Controtempo. Critica e letteratura tra moderno e postmoderno : proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli, Liguori, 1999.
- MAGRIS, Claudio, *L'Anneau de Clarisse, style et nihilisme dans la littérature moderne* (1984), traduit de l'italien par Marie-Noëlle et Jean Pastureau, Paris, L'esprit des péninsules, 2003.
- MESCHONNIC, Henri, *Modernité Modernité*, Paris, Éditions Verdier, 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le Cas Wagner et Nietzsche contre Wagner* (1888), traduction par Paul Lebeer, présentation de Clément Rosset, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1968.
- *Le nihilisme européen*, Introduction et traduction par Angèle Kremer-Marietti, Paris, Éditions Kimé, 1997.
- NORDAU, Max, *Dégénérescence*, 2 vol., traduit de l'allemand par Auguste Dietrich, Genève, Slaktine, 1998.
- ORLANDO, Francesco, *Les Objets désuets dans l'imaginaire littéraire. Ruines, reliques, raretés, rebuts, lieux inhabités et trésors cachés* (1993), traduit de l'italien par Paul-André et Aurélie Claudel, Préface de Carlo Ginzburg, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- PICARD, Timothée, *Wagner, une question européenne, Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

- *L'art Total : Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2006.
- PIERROT, Jean, *L'imaginaire décadent 1880-1900*, Paris, Presses universitaires de France, 1977.
- PLATON, *Ménon*, traduction, introduction et notes par Monique Canto-Sperber, Paris, Flammarion, 1991.
- *Phédon*, traduction nouvelle, introduction et notes par Monique Dixsaut, Paris, Flammarion, 1991.
- *Le Banquet*, présentation et traduction par Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2007.
- Précis de littérature comparée*, sous la direction de Pierre Brunel, Yves Chevrel, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- RIBOT, Théodule, *L'Hérédité. Etude psychologique sur ses phénomènes, ses lois, ses causes, ses conséquences*, Paris, Librairie philosophique de Ladrance, 1873.
- SAINT-MARTIN de, Monique, *L'Espace de la noblesse*, Paris, Éd. Métailié, 1993.
- SHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et représentation* (1819), préface de Clément Rosset, PUF, « Quadrige », 2015.
- SPINAZZOLA, Vittorio, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990.
- TARDE, Gabriel, *Les Lois de l'imitation, étude sociologique*, Paris, Alcan, 1895.
- VALETTE, Bernard, *Esthétique du roman moderne*, Nathan Université, 1985.
- ZERAFFA, Michel, *Personne et Personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1969.

VI. Autres textes

- BATAILLE, Georges, *Le Mort*, Paris, Pauvert, 1967.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes, I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.
- BEAUVOIR, Simone de, *Une mort très douce*, Paris, Gallimard, 1964.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Instant de ma mort*, Saint-Clément, Fata Morgana, 1994.
- BROCH, Hermann, *Der Tod des Virgil*, Zürich, Rhein-Verlag, 1945.

- La mort de Virgile*, trad. de l'allemand (Autriche) par Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1955.
- ELIOT, Thomas Stearns, *The Waste Land, La Terre vaine et autres poèmes* (1922), traduit de l'anglais par Pierre Leyris, Paris, Seuil, 1976.
- FLAUBERT, Gustave, *Mme Bovary* (1857), *Œuvres complètes*, III, 1851-1862, édition publiée sous la direction de Claudine Gothot-Mersch, avec, pour ce volume, la collaboration de Jeanne Bem, Yvan Leclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013.
- HEMINGWAY, Ernest, *For whom the bell tolls* (1940), Stockholm/ London, The Continental Book Company AB, 1945.
- Pour qui sonne le glas*, traduit de l'anglais par Denise Van Moppès, Paris, Gallimard, 1996.
- HOFMANNSTHAL, von, Hugo, *Lettre de Lord Chandos* (1974), préface de Claudio Magris, traduit de l'allemand et annoté par Pierre Deshusses, Paris, Rivages poche, « Petite Bibliothèque », 2000.
- IONESCO, Eugène, *Le Roi se meurt* (1962), édition présentée, établie et annotée par Gilles Ernst, Paris, Gallimard, 1997.
- JOYCE, James, *Le Mort, Les Gens de Dublin* (1914), traduit de l'anglais par Jacques Aubert, préface de Valéry Larbaud, Paris, Gallimard, 1993.
- La Bible de Jérusalem* (1973), Paris, Les Éditions du Cerf, 2000.
- LAWRENCE, David Herbert, *The Plumed Serpent* (1926), London, Martin Secker, 1930.
- *Le Serpent à plumes et autres œuvres mexicaines*, édition établie et présentée par Philippe Mikkriammos, Robert Laffont, 2011.
- *L'Odyssée d'un rebelle*, textes choisis, présentés et traduits par Françoise du Sorbier, *La Quinzaine littéraire*, Louis Vuitton, 2001.
- LEOPARDI, Giacomo, *La Ginestra o il fiore del deserto, Chants, Canti* (1835), texte original et version française, Présentation et notes par Michel Orcel, Paris, Aubier, 1995.
- MAETERLINCK, Maurice, *Petite Trilogie de la mort, L'Intruse, Les Aveugles* (1890) *Les Sept Princesses* (1891), édition établie et commentée par Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, Fédération Wallonie-Bruxelles, 2012.
- *Pelléas et Mélisande* (1892), préface de Henri Ronse, postface de Christian Lutaud, Bruxelles, Fédération Wallonie-Bruxelles, 2012.
- MICHON, Pierre, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984.
- POE, Edgar Allan, *Le masque de la mort Rouge* (1842), *Œuvres en prose*, trad. par Charles Baudelaire, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961.

RILKE, Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1929), Köln, Könnemann, 1999.

Les cahiers de Malte Laurids Brigge, traduit de l'allemand par Maurice Betz, Paris, Seuil, 1966.

SCHNITZLER, Arthur, *Sterben* (1892), *Gesammelte Werke von Arthur Schnitzler*, Band I, Berlin, S. Fischer, 1912.

Mourir, traduit de l'allemand par René Dumont, Paris, Stock, 1986.

SCIASCIA, Leonardo, *Une histoire simple, Œuvres complètes, III*, 1938-1989, édition établie, préfacée et annotée par Mario Fusco, Paris, Fayard, 2002.

— *Portes ouvertes, Œuvres complètes, III*, 1938-1989, édition établie, préfacée et annotée par Mario Fusco, Paris, Fayard, 2002.

— *Le Chevalier et la mort, Œuvres complètes, III*, 1938-1989, édition établie, préfacée et annotée par Mario Fusco, Paris, Fayard, 2002.

SOLDATI, Mario, *La vérité sur l'affaire Motta* (1937), traduit de l'italien par Nathalie Bauer, Paris, le Promeneur, 2002.

STRINDBERG, August, *Inferno* (1897), Paris, Mercure de France, 1966.

— *Le Songe* (1901), Paris, L'Arche, 2007.

— *La Sonate des spectres* (1907), traduit du suédois par Terje Sinding, Belval, Circé, 2017.

SVEVO, Italo, *La Conscience de Zeno* (1923), traduit de l'italien par Paul-Henri Michel, Paris, Gallimard, 1954.

TABUCCHI, Antonio, *Pereira prétend : un témoignage* (1994), traduit de l'italien par Bernard Comment, Paris, France loisirs, 1996.

— *Tristan meurt*, traduit de l'italien par Bernard Comment, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 2004.

YOURCENAR, Marguerite, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1974.

INDEX NOMINUM

N.B. : les cinq écrivains du corpus ne sont pas présents dans cet index.

- Abraham, Nicolas, 187
 Albaret, Celeste, 266, 267, 396
 Alicata, Mario, 400
 Améry, Jean, 299, 300, 301
 Amselle, Frédérique, 437
 Aragon, Louis, 31, 209, 400, 451
 Argyros, Annie, 262
 Ariès, Philippe, 46, 47, 151, 169, 191, 193, 194, 195, 233, 236, 344, 345, 346, 348, 350, 355, 357, 363
 Aristote, 19
 Audoin-Rouzeau, Stéphane, 213
- Bachelard, Gaston, 422, 439, 440
 Bacqué, Marie-Frédérique, 187, 211
 Bakhtine, Mikhaïl, 17, 34, 39, 40
 Balzac, Honoré de, 25, 39, 333, 345, 456
 Barbusse, Henri, 65, 209
 Barrès, Maurice, 66, 70, 271
 Barthes, Roland, 267
 Bartlett, Rosamund, 143
 Bataille, Georges, 47, 442, 453, 455
 Baudelaire, Charles, 22, 50, 89, 135, 136, 145, 146, 147, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 177, 224, 298, 333, 334, 337, 470, 471, 479
 Baudrillard, Jean, 226
 Baudry, Patrick, 190
 Bayle, Pierre, 21
 Beauvoir, Simone de, 442
 Becker, Annette, 213
 Beckett, Samuel, 45
 Bell, Clive, 161
 Bell, Quentin, 194, 276, 386
 Benedetto, Arnaldo di, 415
 Bénichou, Paul, 403
 Benjamin, Walter, 224
 Beretta Anguissola, Alberto, 136, 252
 Bertone, Manuela, 42, 282, 284, 414
 Besa, Carlos, 252
 Bidou-Zachariassen, Catherine, 121
 Birukov, Pavel I., 262, 263, 264, 452
 Bizub, Edward, 393
- Blanchot, Maurice, 257, 423, 424, 425, 440, 441, 442
 Blum, Claude, 49
 Bodei, Remo, 223, 225
 Boni, Simonetta, 49, 50, 109
 Bosetti, Gilbert, 282
 Bossuet, Jacques-Bénigne, 21, 327
 Boulanger, Nicolas-Antoine, 401
 Bourdieu, Pierre, 118
 Bourget, Paul, 136
 Brami, Joseph, 68, 72, 253
 Brissaud, Édouard, 393, 395
 Broch, Hermann, 30, 44, 426, 439, 478
 Brueghel (l'Ancien), Pierre, 20
 Brun, Bernard, 64, 238, 449
 Brunel, Thierry, 322
 Buffon, Georges-Louis
 Leclerc, 297
 Buzzi, Giancarlo, 85, 90
- Camus, Albert, 45
 Cano, Christine, 429
 Carol, Anne, 344, 346, 472
 Cattai, Georges, 403, 460
 Catulle, 331
 Cézanne, Paul, 73, 167
 Charchare, Hélène, 410
 Chardin, Philippe, 31, 39, 40, 41, 46, 65, 68, 69, 202, 393, 424, 436, 451, 457, 459, 460, 461, 462, 476
 Chastel, André, 329
 Chateaubriand, François-René, 247
 Chirol, Marie-Magdeleine, 307, 315, 316, 319, 336
 Citati, Pietro, 38, 111, 166, 282
 Cocteau, Jean, 71
 Coge, Gérard, 72, 73
 Colette, Soler, 385
 Colin, Mariella, 49, 472
 Compagnon, Antoine, 66, 201, 238, 456, 457, 461, 462
 Cutinelli-Rendina, Emanuele, 124, 129
- D'Annunzio, Gabriele, 22
 Dancourt, 402
 Darwin, Charles, 94, 97, 103, 108
 De Roberto, Federico, 33, 80, 400
 De Rosa, 400
 Delamain, Germaine, 74
 Delmotte, Benjamin, 321, 322
- Démocrite, 19
 Derrida, Jacques, 271
 Descartes, René, 21
 Dethurens, Pascal, 42, 129, 437, 438, 465, 466, 467, 468
 Dibattista, Maria, 161, 162
 Dickens, Charles, 263
 Diderot, Denis, 403
 DiGaetani, John Louis, 139
 Dorgelès, Roland, 65, 209
 Dostoïevski, Fiodor, 26, 67, 142, 453
 Dowling, David, 161
 Drieu La Rochelle, Pierre, 209
 Dugast, Jacques, 476
- Eigeldinger, Marc, 146, 169
 Eissen, Ariane, 238
 Elias, Norbert, 47, 214
 Eliot, Thomas Stearns, 35, 82, 84, 90, 161
 Elsner, Anna Magdalena, 216
 Épicure, 19, 297, 298
 Ergal, Yves-Michel, 316, 318
 Ernst, Gilles, 46, 47, 362, 472, 479
- Falconet, Etienne-Marie, 403
 Faulkner, William, 45
 Favre, Robert, 49, 401, 402
 Fédida, Pierre, 224
 Fenoglio, Beppe, 400
 Ferretti, Gian-Carlo, 400
 Feuerbach, Ludwig, 22
 Fjagesund, Peter, 86
 Flaubert, Gustave, 39, 199, 238, 274, 333, 348, 349, 350, 390, 457
 Forrester, Viviane, 11, 276, 450
 Forster, Edward Morgan, 161
 Fortini, Franco, 400
 Foscolo, Ugo, 22
 Fougère, Jean, 100, 101, 102
 Fourier, Georges, 141, 156, 158
 Fraisse, Luc, 64, 72, 115, 138, 144, 266, 267, 287, 318, 319, 320, 391, 393, 409, 410, 437
 Franceschi, Elisabeth de, 380
 Fratnik, Marina, 225
 Freud, Sigmund, 23, 173, 174, 175, 187, 188, 198, 212, 225, 271, 379, 380, 381, 382, 383, 462
 Froidmont de, Hélinant, 20
 Fry, Roger, 161
 Fusillo, Massimo, 226

- Gadda, Carlo Emilio, 399
 Gallant, Melvin, 49
 Galvagno, Rosalba, 414
 García Márquez, Gabriel, 441
 Gautier, Théophile, 333
 Genette, Gérard, 24, 32
 Genevoix, Maurice, 209
 Gide, André, 398, 423
 Ginzburg, Carlo, 41, 223, 477
 Giono, Jean, 45
 Godeau, Florence, 334, 437, 438, 441, 452
 Goethe, Johann Wolfgang von, 22, 25, 286, 448
 Gorer, Geoffrey, 217, 357, 429
 Gosselin, Monique, 26
 Gray, Thomas, 22
 Green, André, 257, 385
 Guglielmino, Salvatore, 79, 468
 Guiomar, Michel, 49
- Haeckel, Ernest, 97, 98
 Hakola, Outi, 50
 Hamon, Philippe, 18, 225, 368, 476
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 22
 Heidegger, Martin, 23, 384
 Hemingway, Ernest, 45, 363
 Henry, Anne, 26, 40, 136, 137, 145, 148, 149, 160, 282, 476
 Herman Michel, 26
 Hofmannsthal, Hugo von, 36, 43, 44, 224
 Holbach, Paul Thiry, 21, 402
 Holbein, Hans, 333
 Hölderlin, Friedrich, 22
 Hugo, Victor, 22, 70, 166, 333
 Huysmans, Joris-Karl, 22
- Ifri, Pascal, 65
 Ionesco, Eugène, 289, 333, 473
- Jackson, John E., 147, 168
 Jacquin, Martine, 232
 Jankélévitch, Vladimir, 47, 298, 303, 304, 355, 358, 359
 Joyce, James, 29, 35, 45, 82, 140, 334, 382, 399, 438, 452
 Jullien, François, 302
- Kahn, Laurence, 419
 Kant, Emmanuel, 22
 Kivistö, Sari, 50
 Kolb, Philippe, 12, 64, 110, 206, 208, 252, 449, 456
 Kremleva, I.A., 191, 194
 Krüll, Marianne, 259
- Kubler-Ross, Elisabeth, 366
- La Fauci, Nunzio, 124, 126, 127, 130, 285
 La Mettrie, Julien Offray de, 21
 Lacan, Jacques, 382, 383, 384
 Laes, Christian, 297
 Lamarck, Jean-Baptiste, 97
 Lambotte, Marie-Claude, 329
 Lanza Tomasi, Gioacchino, 12, 32, 35, 76, 244, 285, 286, 447, 450, 451
 Lapeyre, Chantal, 225
 Laplanche, Jean, 175, 187, 381, 474, 475
 Laureillard, Germaine, 30, 60
 Lautréamont, comte de, 22
 Lawrence, David Herbert, 82, 86, 87, 88, 89, 90, 476
 Le Fèvre, Jean, 333
 Le Roux-Kieken, Aude, 50, 114, 311, 319, 320
 Lefew-Blake, Penelope, 161
 Leibniz, Gottfried Wilhelm, 21, 402
 Leopardi, Giacomo, 104, 107, 146, 162, 163, 165, 169, 170
 Létoublon, Francine, 72
 Levi, Primo, 45
 Lucrèce, 19
 Lukács, Georges, 28, 29, 31, 34
 Luperini, Romano, 33
- Macchia, Giovanni, 414
 Maeterlinck, Maurice, 199, 438
 Magris, Claudio, 30, 36, 224, 479
 Mahieux, Dominique, 441
 Mahuzier, Brigitte, 215, 240
 Mâle, Émile, 333, 336
 Malraux, André, 45
 Marc Aurèle, 19, 41
 Marcel, Odile, 37, 97, 102, 259, 454
 Marchant, Guyot, 333, 336
 Martin du Gard, Roger, 44
 Masson, Frédéric, 67
 Maupassant, Guy de, 162
 Mauriac Dyer, Nathalie, 65, 253, 457, 459, 460, 461, 462
 Mein, Margaret, 110, 113
 Meschonnic, Henri, 441
 Michel, François-Bernard, 354, 355
 Michon, Pierre, 442
 Miguët-Ollagnier, Marie, 317, 406
 Milton, John, 27
- Mirabaud, Jean-Baptiste de, 402
 Molière, 354, 393
 Moncrief, François-Augustin-Paradis de, 402
 Montaigne, Michel de, 21, 369
 Montandon, Alain, 302, 458, 470, 471, 473
 Montenois, Charles Palissot de, 402
 Montesquieu, baron de, 402
 Montherlant, Henry de, 209
 Morales, Bibiana, 391
 Morand, Paul, 26, 35, 71
 Moravia, Alberto, 400
 Moreau, Abel, 209
 Morel, Bénédict, 98
 Moret-Jankus, Pauline, 109
 Morin, Edgar, 47, 189, 422, 423, 471
 Musil, Robert, 29, 31, 441, 451, 452
- Nabokov, Vladimir, 29, 97, 227, 452
 Nietzsche, Friedrich, 94, 136, 138, 140, 142, 153, 453, 454, 477
 Nigro, Salvatore Silvano, 12, 76, 107, 131, 241, 418, 451
 Nordau, Max, 94, 96, 98
 Novalis, Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, 22
- Orestano, Francesca, 103, 104
 Orlando, Francesco, 31, 32, 33, 38, 78, 79, 84, 85, 88, 90, 102, 103, 104, 169, 170, 223, 224, 227, 236, 241, 243, 244, 247, 248, 253, 369, 465, 466, 467
 Ovide, 317, 401
- Pagliara-Giacovazzo, Maria, 124, 126, 172
 Painter, Georges D., 208, 252, 275, 396
 Parnell, Thomas, 22
 Pasolini, Pier-Paolo, 400
 Pau, Béatrice, 209, 211
 Pétrarque, 20
 Piazza, Marco, 238
 Picard, Michel, 18, 45, 47, 48, 366
 Picard, Timothée, 135, 140, 145
 Picart, Bernard, 402
 Pirandello, Luigi, 33, 80
 Platon, 19, 297, 410, 411, 412, 413, 456
 Podechard, Emmanuel, 324

- Poe, Edgar Allan, 22, 333, 334
 Poulet, Georges, 69, 113
 Praz, Mario, 47
 Prieur, Jean, 401
 Proust, Adrien, 393, 395
- Queiroz, Eça de, 44
- Rabaté, Dominique, 225, 257, 470
 Radin, Grace, 116
 Reinach, Joseph, 71
 Remarque, Erich Maria, 209
 Ribot, Théodule, 94, 95, 96, 99, 109
 Richard, Jean-Pierre, 407
 Richard, Jean-Pierre, 407
 Rieuneau, Maurice, 65, 213, 214
 Rilke, Rainer Maria, 36, 43, 44, 167, 168, 249, 344, 423
 Roland, Manon, 402
 Rolland, Romain, 262, 263
 Rollins, Yvonne Bargues, 333
 Ronsard, Pierre de, 17, 349
 Roth, Joseph, 31, 44, 45, 451, 452, 468
 Rousseau, Jean-Jacques, 247, 248, 402
 Roy-Chevarier, Gabrielle, 392
 Rulfo, Juan, 441
 Russo, Luigi, 400
- Sade, Donatien Alphonse François de, 21
 Saint Martin, Monique de, 118
 Sakamoto, Hiroya, 66, 67, 70, 71, 72
 Samonà, Giuseppe Paolo, 80, 105, 164, 169, 172, 242, 243, 282, 414
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, 137
 Schneider, Michel, 393
 Schnitzler, Arthur, 30, 43, 44, 140, 153, 154, 348, 369, 453, 464, 480
- Schopenhauer, Arthur, 22, 40, 41, 50, 55, 102, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 170, 171, 174, 177, 324, 357, 449, 453, 463, 476
 Sciascia, Leonardo, 79, 80, 81, 170, 400, 468
 Séailles, Gabriel, 137
 Sémon, Marie, 367, 453
 Sénèque, 19, 297, 298
 Shakespeare, William, 17, 21, 385, 450, 475
 Sharp, Sister Corona, 333
 Shelley, Percy Bysshe, 22, 171, 172
 Smirnoff, Renée de, 69, 70
 Socrate, 149, 410, 411, 412, 413, 427
 Sophocle, 19
 Spica, Anne-Élisabeth, 322, 323
 Spinazzola, Vittorio, 33, 41, 43
 Spitzer, Léo, 333
 Squillacioti, Paolo, 79, 81
 Stendhal, Henri Beyle, 27, 39, 114, 166, 247, 248, 282, 283, 302, 450, 465
 Sterne, Laurence, 263
 Strindberg, August, 44
 Struve, Nikita, 367, 368
 Svevo, Italo, 31, 202, 393, 394, 399, 451
- Tabucchi, Antonio, 442
 Tadié, Jean-Yves, 11, 31, 111, 113, 240, 251, 252, 267, 274, 447, 449, 455
 Tapié, Alain, 328, 329, 470, 471, 472, 473
 Tarde, Gabriel, 66, 118, 136
 Tchekhov, Anton, 26, 29, 97, 227, 453
 Teodorescu, Adriana, 50
 Thomas, Antoine-Léonard, 402
- Thomas, Louis-Vincent, 46, 188, 189, 191, 196, 344
 Toepffer, Rodolphe, 263
 Torok, Maria, 187
 Tozzi, Federigo, 400
 Trevisan, Carine, 65, 70, 210, 213, 214, 215, 258
 Troyat, Henri, 266
- Valette, Bernard, 82
 Vermeule, Emily, 419, 420
 Vernant, Jean-Pierre, 46, 47, 374, 375, 415, 419, 420, 471, 472
 Vigny, Alfred de, 22
 Villon, François, 20, 333
 Vion-Dury, Juliette, 21, 474
 Virgile, 19
 Visconti, Luchino, 400
 Vitello, Andrea, 172, 249, 451
 Vittorini, Elio, 399, 400
 Voltaire, 402, 403
 Vovelle, Michel, 43, 47, 195, 325, 344, 356, 357, 429
- Wagner, Richard, 50, 61, 62, 67, 71, 121, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 152, 177, 320, 449, 456, 463, 477
 Wisskirchen, Hans, 101
 Woolf, Leonard, 161, 386
- Yeats, William Butler, 35
 Young, Edward, 22
 Yourcenar, Marguerite, 418
- Zago, Nunzio, 36, 37, 81, 84, 164, 237, 284, 417
 Zéphir, Jacques J., 110
 Zeraffa, Michel, 441
 Zola, Émile, 94, 95, 135, 141, 306, 333, 462, 473

**La mort du héros dans le roman moderne en
Europe. Léon Tolstoï, Thomas Mann,
Marcel Proust, Virginia Woolf, Giuseppe
Tomasi di Lampedusa**

Résumé/ Abstract

Ce travail a pour but d'étudier comment a été écrite la mort du héros dans *La Mort d'Ivan Ilitch* de Léon Tolstoï, *Les Buddenbrook* de Thomas Mann, *Le Temps Retrouvé* de Marcel Proust, *Les Années* de Virginia Woolf et *Le Guépard* de Tomasi di Lampedusa. La mort dans ces œuvres a ceci de particulier qu'elle s'inscrit dans la représentation de la fin d'un monde et dans un nouveau rapport du héros à sa propre finitude.

Il s'agit d'établir quelles ont été les causes extérieures et intimes qui ont amené la vieille bourgeoisie et l'aristocratie au sentiment de leur propre perte et à la conscience du déclin, mais aussi de démontrer comment le récit de Tolstoï inaugure un nouveau rapport de l'homme moderne à la mort : autant il est question de l'angoisse que le héros ressent envers sa propre mort, autant il est également question du rapport à la mort de l'autre, exprimé par l'hypocrisie du deuil et l'indifférence à la mort d'autrui.

Pour les écrivains, écrire le deuil signifie aussi faire un travail de deuil personnel par le biais de l'écriture.

La mort a ses propres prodromes : la maladie et la vieillesse. Il s'agit donc de montrer également le nouveau rapport du héros à la médicalisation et l'originalité de la représentation de la vieillesse. Celle-ci, tout en nouant avec les thèmes classiques des *vanitas* ou des danses macabres, est réélaboree à travers une relecture moderne de ces thèmes, auxquels s'ajoute l'écriture de la monstruosité inhumaine du vieillir.

Écrire la mort signifie en un sens percer son mystère, rendre par le langage l'insaisissable, l'"hapax" de la mort. Force est de démontrer enfin par ce travail comment écrire la mort signifie aussi la vaincre par l'immortalité que la littérature peut donner au travers de l'écriture, immortalité qui présuppose néanmoins le sacrifice que l'écriture impose aux écrivains.

The purpose of this work is to study how the death of the hero was written in Leo Tolstoy's *The Death of Ivan Ilitch*, Thomas Mann's *Buddenbrooks*, Marcel Proust's *Time Regained*, The Virginia Woolf's *The Years*, and Tomasi di Lampedusa's *The Leopard*. Death in these works is unique as it matches with the representation of a world's end and a new relationship of the hero to his own finitude.

It is a matter of establishing what were the external and intimate causes that brought the old bourgeoisie and aristocracy to the feeling of their own loss and the consciousness of their decline, but also to demonstrate how the story of Tolstoy inaugurates a new relationship of moderne man with death : as much as the anguish that the hero feels towards his own death, it is also a question of how people relate to the death of others, expressed by a certain hypocrisy of mourning and the indifference toward the death of others.

For writers, writing about bereavement also means doing personal grief work through writing.

Death has its own prodromes : sickness and old age. It is therefore also a question of showing the hero's new relationship to medicalization and the originality of representation of old age. This, while mingled with the classic themes as *vanitas* or macabre dances, is re-elaborated through a modern reinterpretation of these themes, to which is added the writing of the inhuman monstrosity of aging.

Writing about death means, in a sense, to pierce its mystery, to seize its elusiveness through language, the "hapax" of death. Lastly, it is important for this study to demonstrate how to writing about death also means to overcome it, thanks to the immortality that literature can give through writing, that immortality which nevertheless presupposes the sacrifice of writing imposed on writers.